



REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE  
Université MOHAMED BENAHMED Oran 2.  
Faculté des Langues étrangères.

**THESE.**

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences  
en Langue Française.  
Option : Sciences des Textes Littéraires.

L'écriture de l'altération dans « *Léon l'Africain, Le Rocher de Tanios et Les Echelles du Levant* » de Amin Maalouf : choix narratifs et enjeux discursifs.

Présentée et soutenue publiquement par :

M. LAZREG Lakhdar.

Devant le jury composé de :

Mme. MEHADJI Rahmouna.	Université d'Oran 2.	Pr.	Présidente.
Mme. SAYAD EL BACHIR Hanane.	Université d'Oran 2.	Pr.	Rapporteur.
M.GELAS Bruno.	Université Lumière 2. Lyon.	Pr. émérite.	Co-rapporteur.
Mme SARI Latifa.	Université Abou-Baker Belkaid. Tlemcen.	Pr.	Examinatrice.
M.OUARDI Brahim.	Université Moulay Taher. Saida.	Pr.	Examineur.
Mme. BAMBRIK Linda.	Université Oran 2.	MCA.	Examinatrice.

Année 2017/2018.

## Résumé.

Nous nous proposons dans cette thèse d'étudier l'écriture de l'altération dans *Léon l'Africain*, *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant* de l'écrivain Amin Maalouf. Nous supposons que la rupture avec les déséquilibres hérités de l'Histoire a laissé ses débris sur l'édifice sociétal du Liban moderne. Ces débris ont détourné le cours de la modernisation du Liban contemporain et ont changé le destin de toute une société. L'écriture quête, enquête et interroge les aspects de cette altération et met à nu la détérioration. Pour le besoin de notre étude, nous avons analysé la structure de l'œuvre éclatée en divisions, en fragments et en segments narratifs, les espaces de l'altération, les personnages dont le destin est dérouté, les espaces qu'ils habitent et les modalités de leurs déplacements. Pour cela, nous avons fait une analyse narratologique. Nous avons étudié le rapport du texte au contexte, de l'écrivain au lecteur et de l'écriture aux lieux de son expression littéraire. A cet effet, nous avons fait appel à l'approche générique et à la réception. Les enjeux discursifs de cette écriture portent sur la dénonciation des écarts de perception du mode de conservation du Liban comme bien commun. Aussi, nous avons fait appel à la théorie de l'énonciation pour étudier les divergences discursives, l'ironie de l'altération et la métaphore de la détérioration.

Mots-clés : altération- structure éclatée- textes et contextes- divergence discursives, ironie- métaphore.

## Abstract.

In the present thesis, the researcher proposes to put into scrutiny the study of the concept of alteration in Amin Maalouf's writings notably: *Léon l'Africain*, *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant*. We doubted that the break with the disproportions inherited from the history has left his debris on the societal edifice of modern Lebanon. These debris have diverted the course of the modernization of contemporary Lebanon and they maintained a blasted structure of divisions, fragments and segments in the social fabric of communities which have inevitably changed the destiny of an entire society. This dissertation is also an attempt to unearth and or to investigate the aspects of this alteration and expose its deterioration. To meet the purpose of our study, we have analyzed the structure of the fragmented work in divisions, fragments and narrative segments, spaces of alteration, disoriented characters whose destiny is baffled, spaces of alteration that they live and the modalities of their movements. By so doing, we have opted for a narratological analysis. We have studied the relationship of text to context, from writer to reader, and writing to places of literary expressions. To achieve this, we used the generic approach and reception. The discursive issues of this writing relate to the denunciation of the differences of perception of the way of conservation of Lebanon as common good, divergences on the legitimization of the evil of diversity perceived as a cultural crisis and on the discourse of rupture with diversity. Increasingly, we used the theory of enunciation to study the divergence in the religious and scientific discourse, speech and counter discourse of the protector and the modernizer. We also tried to study the ironic discourse, the racial metaphor, and the discourse on ruptures.

**Key words:** alteration-fragmented structure-discursive texts and contexts-divergence, discourse and counter-speech, irony, metaphor.

نقترح في هذه الأطروحة دراسة كتابة التغيير في " ليون الافريقي " صخرة طانيوس " " سلام بلاد الشام" للكاتب أمين معلوف نفترض أن هذه الكتابة التي يقتبس خيالها من سوء الحظ واللعة والكارثة هي كتابة التدهور الذي حول مصار تحديث لبنان المعاصر. إن القطيعة مع الاختلالات الموروثة من تاريخ احتلاله المتتالي تركت مخلفاتها على المجتمع اللبناني المعاصر فحولت مسار تحديه اد لازل يحافظ على الانقسامات في النسيج الاجتماعي. ان كتابة التغيير تبحث تحقيق وتنسأل عن اوجه هذا التغيير وتكشف التدهور . لهد الغرض، قمنا بتحليل الانقسامات في بنية القصص، واماكن التدهور، والشخصيات المتضاربة ذات المصير المحير، واماكن التدهور التي يسكنونها وأشكال تنقلاتهم. درسنا كذلك العلاقة بين النص والسياق، بين الكاتب والقارئ، وبين الكتابة واماكن تعبيرها الأدبي. لهذا، استخدمنا نهج الادبي والتلقي كما درسنا الخطاب والخطاب المضاد لهذه الكتابة باستنكار الاختلاف في طريقة الحفاظ على لبنان كمصلحة مشتركة، والاختلافات حول إضفاء الشرعية على شر التنوع الذي يُنظر إليه على أنه أزمة ثقافية، وعلى خطاب التمزق مع التنوع. ولهذا، استخدمنا نظرية النطق لدراسة الاختلاف في الخطاب الديني والعلمي، والخطاب والخطاب المضاد للحامي والمجدد، والخطاب الساخر، والاستعارة العنصرية، والخطاب حول القطيعة.

كلمات مفتاحية: تدهور-هياكل مجزأة، سياق الاختلاف، خطاب وخطاب مضاد، وسخرية، واستعارة.

## **Dédicaces.**

Je dédie ce travail à la compagne de ma vie, ma chère femme Zahira, et à mes deux adorables filles, Khadija et Zineb, pour leur soutien et leur patience.

A ma mère qui m'a élevé dans le sein vertueux de sa tendresse.

A la mémoire de :

Mme Ouhibi Ghassoul Nadia, mon professeur.

Abdelkader, mon père.

Amina, ma fille.

## **Remerciements.**

Je remercie très sincèrement mon co-directeur de recherche, M. Bruno Gelas, pour ses encouragements et sa confiance en moi. Je le remercie vivement pour son écoute, ses enseignements qui m'ont éclairé et pour sa bonté.

Je remercie également ma directrice de recherche Mme SAYAD El Bachir Hanane, qui a bien accepté de prendre en charge ma co - direction et qui a su me redonner espoir.

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance à Mme Anne-Marie Mortier, qui a été à l'origine de la reprise de la rédaction de ma thèse et de son aboutissement.

Toute ma gratitude à Mme Catherine Kerbrat- Orrechioni pour sa précieuse aide, à M. Dominique Garand pour ses éclaircissements fructueux et à M. OUARDI Brahim qui a mis sa bibliothèque à mon entière disposition.

Toute ma reconnaissance aux membres du jury qui ont accepté de lire mon travail : Pr. MEHADJI Rahmouna, Pr. SARI Latifa, Dr. BENBARIK Linda, et Pr. OUARDI Brahim.

## Introduction générale.

## **Introduction générale**

La littérature a depuis toujours la vocation de ne pas être rigide. Elle change, évolue au même rythme que l'Histoire. Lorsque celle-ci inscrit les réalisations des hommes dans le temps et dans l'espace, elle projette ses effets sur le littéraire qui, à son tour, influe sur son cours. Lorsque l'Histoire et la littérature se retrouvent à la croisée des changements à tous les niveaux dans un monde en continuelle métamorphose, l'écrivain comme l'historien reprennent ces événements, les réécrivent chacun à sa manière.

La question identitaire figure au centre de toute articulation culturelle. Le besoin de se situer par rapport à l'Autre, d'affirmer son identité, appartient à tout individu, toute collectivité, toute culture. L'identité peut être perçue comme la résultante provisoire d'un processus culturel, toujours inachevé et en constante transformation. Dans le nouvel ordre du monde qui s'établit, l'identité d'un individu ou de toute une communauté qui s'ouvre à ces transformations renonce à ses repères ou devient résistante au changement qui s'impose. Un des pays qui a subi ces changements au lendemain de la modernisation et qui voit sa diversité s'altérer au point de menacer de désintégrer son espace est le Liban de l'écrivain Amin Maalouf.

Quel rapport y a-t-il entre la littérature et héritage culturel de l'Histoire ? La littérature prend-elle en charge la représentation de l'héritage culturel d'une Histoire de divisions qui n'a pas été complètement supprimée et qui demeure encore actuellement comme mode d'organisation des rapports entre les citoyens libanais ?

\*

Les changements survenus au lendemain de l'éclatement de l'empire musulman ont provoqué des fractures entre l'Occident chrétien et l'Orient musulman. La décadence de la civilisation musulmane s'est manifestée par son retard technologique et par l'étouffement de la liberté de penser. La conquête de l'empire ottoman qui a détruit tout espoir d'éveil a achevé l'effondrement de l'empire musulman et a émietté tout l'Orient sous son hégémonie. Au moment où la renaissance de l'Occident devient le germe de sa modernisation, qui annonce une nouvelle ère de puissance et de nuisance, les communautés musulmane et chrétienne de l'Orient, menacées dans leur intégrité corporelle et spatiale par les occupations étrangères, vivent dans l'angoisse de perdre leurs repères culturels et se

réfugient dans le repliement identitaire qui fracture plus encore leur espace. Le Liban contemporain, plus que d'autres pays de la région, n'a pas échappé à cette gangrène du siècle des ruptures de symétrie. C'est à partir de l'atomisation de l'empire hégémonique de l'« homme malade » que le déclin de l'Orient achève sa décadence et que le corps du Liban, expulsé d'une matrice historico-sociale et politique de déséquilibres, surgit avec les aspects contrastés de son corps difforme. L'empire ottoman, une autre puissance de fractionnement du Liban, se présente comme un père protecteur et comme une mère nourricière. Le père protège par son despotisme la discrimination entre les communautés et la mère allaite la population libanaise du liquide onctueux de l'ignorance, des inégalités sociales, de la corruption, de népotisme et de la suprématie de l'esprit religieux sur le rationnel pour ses propres profits. Le Levant de la diversité communautaire, affaibli sous le poids pesant d'une histoire de désintégration, se nourrit de la culture des séparations. Démuni, il ne peut résister à une succession de puissances étrangères qui préservent et renforcent les divisions et ne peut se soustraire de l'emprise de son héritage historique. L'écart entre les chrétiens et les musulmans devient immense. Les premiers commencent à avoir une vision différente de leurs rapports au culte et aux droits des individus. Les seconds se replient sur eux-mêmes et s'enfoncent encore plus dans les tourments des disparités spatiales et religieuses. Avec l'effondrement de l'empire ottoman, l'émiettement de ses colonies et le partage de l'héritage de l'« homme malade » par les grandes puissances au lendemain de la deuxième guerre mondiale et la défaite du nazisme, la fracture entre chrétiens et musulmans prend plus d'ampleur. Le Liban, fierté du Levant, voit son destin à tout jamais détourné vers une histoire des déséquilibres meurtriers.

Si la dynamique des relations entre les deux communautés à l'intérieur du Liban contemporain au niveau social, économique et culturel montre les effets de la déchirure spatiale et culturelle provoquée par tant de déséquilibres survenus au cours de la grande histoire, elle manifeste aussi la délicate et pernicieuse opération de changement du mode de vie du Liban.

La modernisation du Liban ne pouvait se faire sans abolir les disparités sociales héritée de l'histoire de ses occupations successives. Cependant, le pays a été modelé sur ces disparités. C'est sa nature, son essence même, ou du moins ce que l'histoire a voulu lui faire croire. Vouloir changer cette nature, c'est risquer d'altérer sa substance, défigurer son corps, l'infecter d'une pathologie moderniste de l'effacement des lignes de démarcation,

du colmatage des écarts, d'homogénéisation des cultures et de suppression des irrégularités. Le Liban contemporain dont le corps social est fait de la variété de ses composantes culturelles devient rebelle aux changements chantés par le modernisme. Pourquoi cette persistance de la vie dans la tourmente des déséquilibres, cette préservation de la culture des disparités et cette résistance à la rupture ? Le Liban est prisonnier de son histoire.

Le Liban contemporain a tenté de changer, de se moderniser. Il était question pour lui de dépasser les disparités communautaires. De se délivrer de cette dénomination de « communautaire ». La rupture avec ce modèle de vie hérité de l'histoire des occupations successives n'a pas été complète. Le Liban reste prisonnier de ces brisures de symétrie qu'il n'assume plus, qu'il rejette alors que les sociétés occidentales post-modernes se sont libérées du lourd fardeau du passé au nom de l'épanouissement intellectuel et de la destruction des hermes de l'enfermement sur soi avec toutes les tensions identitaires et culturelles que ce changement a générées. La population libanaise, un composite de communautés confessionnelles, n'a pu tirer profit des changements des systèmes de pouvoirs hérités de la rupture historique entre Occident et Orient, ni de la complexité des croyances issues des cultures qui ont habité son espace à travers son histoire. Les divergences culturelles encore présentes déterminent les rapports entre les communautés et le fonctionnement des institutions d'un Etat cosmopolite fragile parce que démunie du pouvoir de cohésion sociale.

Le pays des cèdres, qui n'a consolidé ses institutions politiques que très tardivement dans son histoire moderne, ne veut ou ne peut pas rompre avec cet héritage d'une diversité de crise qui domine ses institutions religieuses, politiques, économiques, intellectuelles et sociales pour des raisons diverses. Les divisions entre chrétiens catholiques et chrétiens protestants, entre chrétiens et musulmans, entre musulmans sunnites et chiites, fondent leurs cultures, construisent leurs identités. La modification de la destinée de cet édifice composite qu'était le Liban d'autrefois par les pathologies virales des colonisations lui a porté préjudice : son corps souffre du démantèlement des fondements culturels de son édifice.

Cloisonnées dans des composantes de divisions, fragmentées à l'excès dans des parties inégales et segmentées en sections sociales selon des critères identitaires, les communautés

libanaises contemporaines vivent les ruptures de symétrie dans la dynamique d'une crise. Même si ces ruptures sont l'effet d'une dynamique des transitions politique, économique et sociale, l'esprit libanais contemporain ne paraît pas pouvoir admettre aujourd'hui cette brisure de symétrie dans la structure sociale à l'ère post-moderne. Une culture héritée de l'histoire des incursions étrangères nourrit les divisions sociales, les excès de fragmentation spatiale et la segmentation sociale. C'est cette culture qui a modifié le cours de l'histoire de la modernisation du Liban de la diversité. L'idéologie de la suppression de l'inégale répartition des communautés libanaises sur leur espace et l'hégémonie que procure ce déséquilibre géostratégique à l'une au détriment d'une autre a provoqué les conflits que vit encore actuellement le Liban de Amin Maalouf. L'écriture de cet auteur choisit la narration de ces excès de ruptures au sein de l'espace de la diversité dans son édifice littéraire, dans un esprit critique qui cherche les origines de la persistance des tensions, examine de près les péripéties des dissensions, explore le fond d'une résistance aux changements qui entraîne le pays dans un mouvement régressif. Toutes ces compositions du composite fragmentées à outrance s'adressent au lecteur en tentant de lui apporter des éléments de réponses à ce qui s'est altéré.

\*

Né le 25 février 1949 à Beyrouth, Amin Maalouf, issu d'une minorité chrétienne, est sociologue, journaliste, romancier et essayiste. Fin observateur de la dynamique de l'histoire de son pays au sein de la communauté internationale, il s'interroge sur les rapports entre l'Orient et l'Occident et leurs impacts sur son pays composé de communautés confessionnelles au regard orienté vers l'Occident et vers l'Orient. Son premier roman, *Léon l'Africain*, publié en 1986, marque son tournant vers l'écriture romanesque : il raconte les péripéties d'un voyageur qui se déplace de la décadence de l'empire musulman à la renaissance du monde chrétien. *Le Rocher de Tanios*, couronné du prix Goncourt en 1993, conte le souvenir de l'édifice hybride maudit qui reste dans une mémoire prégnante à l'échelle de l'histoire des communautés des protagonistes. *Les Echelles du Levant*, un best-seller paru chez Grasset en 1996, retourne aux origines de la crise démentielle de la guerre civile de 1975 pour éclairer le lecteur-reporter, dans une histoire sur deux plans narratifs, sur la résistance à la discrimination entre le passé et le présent, la raison et la folie, l'obscur et le clair, qui ont conduit à l'éclatement des

affrontements entre factions et à la séparation avec le pays pour reconquérir la clarté de l'esprit.

Amin Maalouf a quitté son pays en 1975 pour s'installer en France après la guerre civile de 1975. C'est là que, après avoir continué de travailler comme journaliste, il décide de se convertir en romancier. Cette modification de l'écriture brise le silence imposé à l'écriture journalistique sur l'état actuel de la vie dans un Liban des divisions déchiré par le passé de son histoire et prisonnier de son présent moderne qui lui impose des modifications dans l'irrégularité de sa structure sociale. Les sujets tabous au nom de l'intérêt d'un Etat qui se complaît dans son impuissance à maintenir une cohésion illusoire dans l'hétérogénéité de ses composantes, obligent l'auteur à se convertir en romancier pour rompre avec le conformisme de l'homogène.

Notre investigation des textes de Amin Maalouf a commencé à partir de notre mémoire de magister. Nous avons interrogé les stratégies d'écriture déployés dans *Les Echelles du Levant* pour comprendre le sens de la dissymétrie entre deux plans narratifs qui perturbent la cohésion structurale et narrative du récit. La linéarité à ces deux niveaux, rompue par le retour et le détour, par le fractionnement de la structure en deux segments, complexifiée par l'hétérogénéité des voix, représente, à travers l'emboîtement de deux univers narratifs inégalement répartis, un profond déséquilibre dans la structure du récit. Nous avons été interpellés par cette écriture insoumise à l'unité, à la régularité et à la cohésion. Nous avons aussi été interpellés par les autres textes de l'écrivain. Celui-ci n'hésite pas à reprendre avec des variantes le même sujet qui le préoccupe. *Le Rocher de Tanios* se relie à *Léon l'Africain* et *Les Echelles du Levant* au *Rocher de Tanios* dans une historicité qui se veut être un continuum logique sans pour autant faire l'objet d'une imitation ni se constituer en une trilogie : l'écriture maaloufienne est habitée par l'exploration esthétique, dans son espace de quête, des débris de la rupture avec une diversité qui, à l'orée des constructions des Etats modernes, a vu se décomposer ses constituants culturels et altérer sa destinée.

La réception des textes de Amin Maalouf trouble le lecteur habitué à une lecture linéaire. Le dysfonctionnement au niveau des récits se situe dans l'agencement des structures éclatées en divisions, en fragments et en segments. Le choix narratif d'une perspective du retour en arrière pour situer au plan du temps et de l'espace les origines d'un fait perturbateur ne passe pas sans intriguer le lecteur. Les retours et les détours

caractérisent l'écriture de ces trois récits. Les régressions replacent la question de l'altération d'une destinée dans son contexte historique pour situer ses origines en permettant aux voix narratives de s'exprimer sur la dynamique de leurs histoires, sur les déplacements des protagonistes. Les détours amplifient les récits du changement dans le sens du rétrograde. Le mélange de procédés scripturaires hérités de son activité professionnelle antérieure avec les codes des genres littéraires suscite des questionnements. Le contenu discursif est lui aussi générateur de questions, puisque le lecteur est conduit à s'interroger sur la persistance des divergences et des malentendus qui préservent les ruptures entre le sacré et le profane, sur les préjugés et les stéréotypes qui entretiennent la culture de l'échec.

En lisant les romans de Amin Maalouf, la première question qui vient à l'esprit de tout lecteur est de savoir pourquoi l'écriture maaloufienne procède par des dysfonctionnements qui perturbent ces habitudes de lecture. Le choix de *Léon l'Africain*, du *Rocher de Tanios* et des *Echelles du Levant* devrait, nous l'espérons, permettre d'y répondre, puisque ces trois romans ont en partage de revenir chaque fois sur les divisions qui rompent les équilibres au sein des communautés libanaises. Les décalages dont ils témoignent à tous les niveaux – sociologique, politique et culturel – entre ces communautés ont des répercussions sur l'écriture littéraire de Maalouf. Une écriture d'investigation poursuivant son unique objet de quête – l'altération du destin du Liban de la diversité – mais qui se trouve en retour comme poursuivie par lui. Elle ne peut se soustraire de sa recherche : comprendre comment et pourquoi les restes d'une rupture avec les déséquilibres demeurent sources de déséquilibres. Et elle en est par contrecoup à son tour déstabilisée et altérée.

Nous nous proposons dans le présent travail d'interroger cette écriture marquée par l'altération, en vue d'en décrypter la signification. Le dictionnaire *Le Petit Robert*, propose deux sens du terme « altération » :

- 1- Changement en mal par rapport à l'état normal. Ses synonymes sont : dégradation et détérioration.
- 2- Modification qui a pour objet de fausser le sens, la destination ou la valeur d'une chose et d'où résulte un préjudice.

Tout changement marque une rupture avec une forme ou un mode préexistant jugé comme n'étant plus conforme à une forme ou à un mode de vie contemporain. Changer signifie entre autres remplacer, céder, quitter, renoncer, déplacer, modifier. Mais le changement signifie aussi modification du sens, de la destination d'un édifice, d'une vocation, d'une raison d'être.

Nous pensons que l'écriture de l'altération dans les trois romans s'inscrit dans les deux sens ci-dessus évoqués du terme. Dans une conception différente des analyses qui ont traité de l'écriture de la rupture, notre problématique : « L'écriture de l'altération dans *Léon l'Africain*, *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant* de Amin Maalouf : choix narratifs et enjeux discursifs » a trait aux ruptures qui ont modifié le sens de la diversité pour l'orienter dans un sens rétrograde. Notre lecture des trois romans nous a amené à nous poser les questions suivantes :

- Pourquoi l'écriture des trois romans se fonde-t-elle sur le fragmentaire pour s'exprimer sur les ruptures de symétrie entre les composantes narratives des récits et des divergences au niveau discursif ?
- Pourquoi cette écriture, qui brise les structures par division, fragmentation et segmentation, est-elle la dynamique même de la narration ?
- Pourquoi le destin des figures de l'équilibre, du bâtard et de l'insoumis qui se déplacent à travers ces divisions, est-il conçu comme une fatalité : malheur dans *Léon l'Africain*, malédiction dans *Le Rocher de Tanios*, et calamité dans *Les Echelles du Levant* ?
- Pourquoi les mécanismes de la production scripturaire des trois romans mettent-ils en rapport textes et contextes historiques, écriture littéraire et écriture journalistique ?
- Pourquoi l'écriture choisit-elle comme espace terminal de l'expression de l'altération les résidus des ruptures avec les déséquilibres qui s'ajoutent aux ruptures déjà existantes et qui perturbent la cohésion dans la diversité ?
- Pourquoi les discours qui y sont développés s'expriment-ils sur la préservation des divergences sur l'éthique du bien commun, sur la rhétorique du mal des communautés et sur les ruptures avec les restes des déséquilibres ?

Nous envisageons de répondre à ces questions dans les trois parties de notre travail.

Une première partie, que nous avons intitulée « Analyse du contenu narratif des trois romans », étudiera successivement les dysfonctionnements internes des récits, la typologie des espaces de l'altération, la typologie des personnages et les modalités de leurs déplacements.

Dans une deuxième partie, « L'écriture de l'altération, textes et contextes », nous analyserons les trois « moments » contextuels qui scandent l'écriture de l'altération : le contexte initial, ou les ouvertures d'une écriture inaugurale ; le contexte de médiation, entre excès et modération ; le contexte final, ou les lieux refuges de l'écriture.

La troisième partie, intitulée « Les enjeux discursifs », sera consacrée à l'analyse des discours des divergences. Le premier chapitre se penchera sur l'éthique de la préservation du bien, le deuxième sur la rhétorique de la préservation du mal, et le dernier s'attachera aux discours sur les ruptures et les déséquilibres.

## Première partie.

Analyse du contenu narratif des trois romans.

**Introduction.**

L'écriture, lieu des dénonciations et des rêves, lieu des refuges et des transfuges, est cet espace où le signe devient confident. Dans l'univers fictionnel de *Léon l'Africain*, *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant*, l'écriture se meut entre les appartenances culturelles de l'écrivain qui font son identité culturelle. Une identité qui s'ouvre et s'exprime à l'autre, le français, à travers sa langue et devient autre, c'est-à-dire une altérité qui s'impose à travers l'écriture, un choix, un engagement. F. SARI nous dit à ce propos que « *La littérature moderne ne cesse de nous répéter que le projet de l'écrivain est d'abord celui d'une écriture qui représente un choix de comportement, un engagement précis.*»<sup>1</sup> Ce choix, celui de notre auteur Amin Maalouf, dans le cas des trois de notre corpus, est de mettre à nu les disparités entre les communautés des protagonistes qui peuplent leur fiction.

A travers son écriture, Amin Maalouf jette des passerelles entre son passé et son présent à l'intention des communautés représentées dans ses écrits. Si la question identitaire figure au centre de toute articulation culturelle, le besoin de se situer par rapport à l'Autre, d'affirmer son identité, appartient à tout individu, toute collectivité, toute culture. L'identité peut-être perçue comme la résultante provisoire d'un processus culturel, toujours inachevé et en constante transformation. L'altérité, cette différence du moi est ce moi qui diffère et affirme sa différence. La littérature, en tant qu'expression culturelle, est depuis toujours le lieu où s'inscrit la dynamique et les tensions issues de la relation complexe entre le Moi et l'Autre.

Dans ce contexte, le roman comme genre littéraire qui déploie ses techniques narratives pour mettre en scène la fiction, semble convenir à un notre auteur. Il a opté pour le romanesque en abandonnant le journalisme parce qu'il est peut-être le seul refuge de la liberté d'expression, de la dénonciation, de la rupture, qui, sous l'habit des possibles de l'imaginaire, dans l'irréel de la fiction, couvrent l'écrivain des haines de ceux qui détiennent le pouvoir qu'il met en cause de la désintégration de l'intégrité de son espace.

La fiction est un monde imaginaire créé par l'auteur pour son histoire. Dans ce monde imaginaire, une intrigue, des personnages, des actions, un décor, sont investis pour représenter une idée ou des idées. Selon Yves Reuter : « *la fiction est constituée des actions,*

---

1 - Fouzia Sari Mostefa Kara, *Pouvoir de l'écriture et authenticité* \_\_ Essai sur l'œuvre de Mohamed DIB (livre A), Université d'Oran, 1987.

## IE partie : Analyse du contenu narratif des trois romans.

---

*effectuées par des personnages, dans un univers spatio-temporel déterminé. Elle est véritablement (re)construite par le lecteur à l'issue de sa lecture. Il faut donc connaître l'intégralité du texte pour analyser précisément chacune de ses composantes.)*<sup>2</sup>. Le récit prend en charge cette fiction et la narration raconte cette fiction de la manière que lui choisit un narrateur. Un récit débute par une introduction que l'on nomme l'incipit. Les événements de la fiction que raconte un ou plusieurs narrateurs suivent une logique qui se caractérise par des étapes que rend compte le schéma narratif de Claude Bremond. Cette logique conçue par un narrateur structure le récit.

Dans le premier chapitre, nous analyserons dans un premier temps les structures qui composent-décomposent chacun des trois récits. Notre objectif est de décrire le fonctionnement interne du contenu des trois récits. Nous partons du postulat que la composition qui structure les trois récits est déterminante dans la construction du sens de la déconstruction. Si le récit met en branle un monde imaginaire raconté par une manière que nous appelons la narration, ce monde imaginaire est constitué de personnages qui sont dotés de rôles et accomplissent des actions dans le temps et dans l'espace. Les personnages habitent des espaces. Ils y vivent sans sortir de leurs limites ou se déplacent entre eux en fonction des circonstances événementielles. C'est grâce à ces actions que se tissent les rapports entre les personnages à l'intérieur de ces espaces où ils évoluent. Nous supposons que les espaces sont un enjeu primordial qui détermine les rapports entre les personnages.

Nous analyserons dans le deuxième chapitre la typologie des espaces pour décrire leurs caractéristiques.

Dans le troisième chapitre, nous analyserons la typologie des personnages et les modalités de leurs déplacements pour comprendre la dynamique du mouvement vers la réappropriation de l'espace. Nous pensons aboutir à montrer la complexité des rapports entre espaces, personnage et déplacement.

---

2 - Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*. p. 45 NATHAN.

**Chapitre I :**

**Les dysfonctionnements internes des récits.**

### Introduction.

Une des tendances de la critique littéraire contemporaine consiste à analyser l'œuvre non dans les rapports qu'elle entretient avec son créateur, avec son lecteur, ou avec son contexte socio-historique, mais du point de vue de son fonctionnement interne. Cette analyse cherche à élaborer une « grammaire du texte ». Des critiques comme Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Roland Barthes et Claude Bremond et bien d'autres se sont penchés sur cette problématique du fonctionnement interne du roman. Gérard Genette propose dans *Figure III*, une théorie du récit ou « narratologie » élaboré à partir de « *A la Recherche du temps perdu* » de Marcel Proust. Il a recours au modèle grammaticale pour fonder une « grammaire du texte », utilisant les catégories du verbe afin de mettre en évidence les structures organisatrices du récit. Celui -ci est analysé aux trois catégories du temps, du mode, et de la voix. Cette approche délimite son champ d'investigation en opérant une distinction entre texte et hors texte. Cette distinction implique à son tour de faire la distinction entre énoncé et énonciation, fiction et référent, auteur et narrateur, lecteur et narrataire. Le texte littéraire, objet d'étude de toute réflexion littéraire, pris dans son acception comme forme scripturaire matériellement observable et comme produit d'un travail artistique est défini en opposition aux textes à finalité utilitaire tel que le texte scientifique. Gustave Lanson, dans un article intitulé « *La littérature et la science* », affirme ce qui fait la particularité spécifique d'un texte littéraire par rapport à un texte document en faisant référence à l'impossibilité de dissocier forme et fond : « *Rien n'est plus funeste à la littérature que cette sorte de matérialisme qui fait subsister l'idée indépendamment de la forme, et qui fait abstraction pour regarder l'objet dans sa réalité physique, extérieur et antérieur à l'art*<sup>3</sup> ». Nous faisons appel dans ce chapitre à la narratologie pour analyser le fonctionnement interne des trois récits des romans de notre corpus. Cette approche purement descriptive nous permettra d'analyser dans un premier temps les structures des trois récits dont l'objectif est de montrer l'altération au niveau de leur décomposition. Nous analyserons dans un deuxième temps, les instances narratives qui prennent en charge la dérégulation au niveau de la narration et des ruptures au niveau de la diégèse. Et dans un troisième temps, les schémas narratifs des trois récits pour comprendre les parcours narratifs de l'écrivain des ruptures.

---

3 - Gustave Lanson, « *La littérature et la science* », 1895, in *Homme et livres*, © Slatkine Reprints, 1976, p 346, in « *Littérature : textes théoriques et critiques* », Nadine Tournel et Jacques Vassevière, © éd, Armand COLIN, 2004, p 8.

### 1- Les structures éclatées.

#### 1-1- La division quaternaire dans *Léon L'Africain*.

Le premier récit de notre corpus « *Léon l'Africain* », est divisé en quatre parties contenues entre l'ouverture du récit et sa clausule. Nous les appelons pour les besoins de l'analyse des composantes narratives. Chacune d'elles est désignée par le nom « livre » auquel est adjoint par un rapport d'appartenance et de détermination un nom d'espace semblable à l'espace du monde réel où le narrateur a passé une période de sa vie. Chaque « livre » est composé de séquences narratives. Chacune de ses séquences est nommée par un espace-temps de douze mois « l'année » auquel est adjoint une détermination soit de nom de personnage soit de nom d'événements. Toutes les séquences narratives sont programmées de façon à relater les événements qui se sont déroulés dans les espaces du périple du narrateur et qui informent le lecteur sur l'évolution du parcours du personnage narrateur. Sous chacune des désignations des séquences narratives figurent conjointement deux dates superposées l'une par rapport à l'autre dont celle qui se trouve au-dessus renvoie à l'ère de l'hégire et celle en dessous et qui est mise entre parenthèses, réfère à l'ère chrétienne. Une division quaternaire qui rappelle les principes cosmogoniques phéniciens de la création. Les quatre livres avec leurs séquences narratives, hiérarchisés dans une division, sont agencés de la manière suivante :

- 1- Première division : le livre de Grenade (six séquences narratives),
- 2- Deuxième division : le livre de Fès (dix-neuf séquences narratives),
- 3- Troisième division : le livre du Caire (six séquences narratives),
- 4- Quatrième division : le livre de Rome (neuf séquences narratives).

Chaque « livre » compte des séquences narratives qui constituent des divisions de temps remontant aux événements qui se sont déroulés dans chaque année de la vie du narrateur. Celui-ci les désigne par le nom de l'événement qui les a marqués. L'ensemble de ces divisions temporelles est au nombre de quarante, ce qui correspond à l'âge du narrateur au moment de son énonciation. Les divisions sont séparées par une page séparatrice où le narrateur s'adresse à son fils en rattachant ce qu'il a raconté avec ce qu'il va raconter. A la fin des divisions, une page blanche sépare le récit du périple et s'ouvre sur une suite narrative qui le clôture où le narrateur, en s'adressant toujours à son fils, se demande si l'altération le poursuit ou c'est lui qui poursuit l'altération : « *Le sac de Rome après le*

## IE Partie. Chapitre I : Les dysfonctionnements internes des récits.

*châtiment 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 ? »* p 349 non numérotée. S'adressant toujours à son fils, le narrateur emploie des phrases injonctives pour lui demander de dépasser les différences qui nourrissent l'exclusion : « *N'hésite pas jamais à t'éloigner, au-delà de toutes les mers, au-delà de toutes les frontières, de toutes les patries, de toutes les croyances.* » page 349 non numérotée.

Composantes narratives	Séquences narratives	Périodisation
Le Livre de Grenade	L'année de Selma la Horra. De la page 13 à la page 30.	894 de l'hégire <i>(5décembre1488-24 novembre1489)</i>
	L'année des amulettes. De la page 30 à la page 37.	895 de l'hégire <i>(25 novembre 1489-13novembre1490)</i>
	L'année d'Astaghfirullah. De la page 38 à la page 47.	896 de l'hégire <i>(14 novembre 1490-3 novembre 1491)</i>
	L'année de la chute. De la page 48 à la page 69.	897 de l'hégire <i>(4 novembre 1491-22 octobre 1492)</i>
	L'Année du Mihrajan. De la page 70 à la page 77.	898 de l'hégire <i>(23 octobre 1492-11 octobre 1493)</i>
	L'Année de la traversée. De la page 77 à la page 84.	899 de l'hégire <i>(12 octobre 1493-1<sup>er</sup> octobre 1494)</i>
	Le livre de Fès	L'année des hôtelleries. De la page 88 à la page 97.
L'année des devins. De la page 97 à la page 105.		901 de l'hégire <i>(21 septembre 1495-8 septembre 1496)</i>
L'année des pleureuses. De la page 105 à la page 110.		902 de l'hégire <i>(9 septembre 1496-29 août 1497)</i>
L'année de Haroun le Furet. De la page 110 à la page 116.		903 de l'hégire <i>(30 août 1497- 8 août 1498)</i>
L'année des inquisiteurs. De la page 116 à la page 121.		904 de l'hégire <i>(19 août 1498- 7 août 1499)</i>
L'année du hammam. De la page 122 à la page 127.		905 de l'hégire <i>(8 août 1499- 27 août 1500)</i>
L'année des lions en furet.		906 de l'hégire

**IE Partie. Chapitre I : Les dysfonctionnements internes des récits.**

	De la page 127 à la page 132.	(28 juillet 1500-16 juillet 1501)
	L'année de la Grande Récitation. De la page 132 à la page 138.	907 de l'hégire (17 juillet 1501- 6 juillet 1502)
	L'année du stratagème. De la page 138 à la page 144.	908 de l'hégire (7 juillet 1502-25 juin 1503)
	L'année du brin noué. De la page 144 à la page 153.	909 de l'hégire (26 juin 1503- 13 juin 1504)
	L'année de la caravane. De la page 154 à la page 161.	910 de l'hégire (14 juin 1504-3 juin 1502)
	L'année de Tombouctou. De la page 161 à la page 169.	911 de l'hégire (4 juin 1505-23 mai 1506)
	L'année du testament. De la page 170 à la page 177.	912 de l'hégire (24 mai 156- 12 mai 1507)
	L'année du maristan. De la page 177 à la page 182.	913 de l'hégire (13 mai 1507- 1 <sup>er</sup> mai 1508)
	L'année de la mariée. De la page 183 à la page 187.	914 de l'hégire (2 mai 1508- 20 avril 1509)
	L'année de Fortune. De la page 187 à la page 193.	915 de l'hégire (21 avril 1509-9 avril 1510)
	L'année des deux palais. De la page 194 à la page 199.	916 de l'hégire (10 avril 1510-30 mars 1511)
	L'année du chétif boiteux. De la page 200 à la page 205.	917 de l'hégire (31 mars 1511-18 mars 1512)
	L'année de la tempête. De la page 206 à la page 217.	918 de l'hégire (19 mars 1512-8 mars 1513)
Le livre du Caire	L'année de l'œil auguste. De la page 222 à la page 231.	919 de l'hégire (9 mars 1513-25 février 1514)
	L'année de la circassienne. De la page 232 à la page 242.	920 de l'hégire (26 février 1514-14 février 1515)
	L'année des insoumis. De la page 242 à la page 251.	921 de l'hégire (15 février 1515-4 février 1516)

**IE Partie. Chapitre I : Les dysfonctionnements internes des récits.**

	L'année du Grand Turc. De la page 251 à la page 264.	922 de l'hégire <i>(5 février 1516-23 janvier 1517)</i>
	L'année de Tumanbay. De la page 264 à la page 271.	923 de l'hégire <i>(24 janvier 1517-12 janvier 1518)</i>
	L'année du rapt. De la page 271 à la page 278.	924 de l'hégire <i>(13 janvier 1518-2 janvier 1519)</i>
Le livre de Rome	L'année de Saint-Ange. De la page 282 à la page 287.	925 de l'hégire <i>(3 janvier 1519-22 décembre 1519)</i>
	L'année des hérétiques. De la page 288 à la page 294.	926 de l'hégire <i>(23 décembre 1519-12 décembre 1519)</i>
	L'année de la conversa De la page 295 à la page 301.	927 de l'hégire <i>(13 décembre 1520-30 novembre 1521)</i>
	L'année d'Adrien De la page 301 à la page 307.	928 de l'hégire <i>(1<sup>er</sup> décembre 1521-19 novembre 1522)</i>
	L'année de Soliman De la page 307 à la page 313.	929 de l'hégire <i>(20 novembre 1522-9 novembre 1523)</i>
	L'année Clémentine De la page 313 à la page 321.	930 de l'hégire <i>(10 novembre 1523-28 octobre 1524)</i>
	L'année du roi de France De la page 321 à la page 328.	931 de l'hégire <i>(29 octobre 1524-17 octobre 1525)</i>
	L'année des Bandes Noires De la page 329 à la page 337.	932 de l'hégire <i>(18 octobre 1525-7 octobre 1526)</i>
	L'année lansquenets De la page 327 à la page 347.	933 de l'hégire <i>(8 octobre 1526-26 septembre 1527)</i>

### Présentation de l'histoire :

Au commencement de son récit, le narrateur Hassan al-Wazzan, se présente à son lecteur qu'il appelle « mon fils », lui dévoile son identité, et l'invite à lire les quatre livres où il raconte sa vie de voyageur cosmopolite passant d'un pays à l'autre.

Dans le premier livre, Hassan al-Wazzan raconte ses origines qui remontent aux derniers musulmans occupant l'Espagne, sa naissance à Grenade au sein d'une famille où son père, Mohamed al-Wazzan, avait deux femmes, Selma l'arabe et Warda la chrétienne, son enfance dans le dernier bastion de la conquête musulmane dans la péninsule ibérique et les événements qui ont conduit les musulmans à quitter l'Espagne lors de la Reconquista.

Dans le deuxième livre, il raconte l'exil de toute la famille au Maroc, les difficultés des premiers moments de l'insertion dans le pays d'accueil. Il raconte aussi la découverte de l'étrange et de l'étranger en passant par l'intérieur de la ville de Fès et par son extérieur lors de son premier voyage qui le mène en compagnie de son oncle maternel à travers l'Atlas vers Tombouctou d'où il revient investi de la mission de conduire la caravane après la mort de son oncle en cours de route et en compagnie de Hiba, l'esclave que lui a été offerte par un émir en récompense à son éloquence poétique. Marié à sa cousine Fatima, il eut d'elle son unique garçon. D'autres voyages de natures différentes mais toujours enrichissants succèdent au premier.

Dans le troisième livre, Hassan al-Wazzan, relate son voyage au Caire et sa rencontre avec Nour, une princesse circassienne, veuve de l'émir Aladin, neveu du Grand Turc. Un discours sur le fond d'une représentation picturale sur une tapisserie murale rapproche les deux êtres et les unit dans l'amour qui finit par le mariage.

Dans le quatrième livre, le narrateur raconte son rapt par des siciliens alors qu'il revenait d'un pèlerinage de la Mecque. Conduit au pape Léon X, il est fait prisonnier mais aussitôt libéré grâce à sa richesse intellectuelle et son éloquence. Baptisé Léon l'Africain par Léon X, Hassan al-Wazzan vit l'avènement de Luther, de Clément, et le sac de Rome. C'est à l'issue de ces événements que le narrateur choisit de vivre avec son fils à Tunis, son ultime refuge.

Fixée dès le début du récit, l'orientation du parcours narratif situe, sur le plan de la durée et de la surface, la répartition des composantes narratives dans le tissu textuel du récit. Le narrateur demande à son fils, un personnage qu'il interpelle sans que le lecteur puisse avoir une quelconque idée sur lui, de lire ses livres qui resteront comme un héritage, transmis de père en fils, qui témoigne de son vécu. L'agencement des quatre composantes narratives permet de comprendre le parcours du déplacement du narrateur depuis ses origines jusqu'au choix de son dernier exil. Cette organisation qui divise le récit en quatre grandes étapes contenant des connaissances à découvrir à propos du narrateur répond à une exigence normative : hiérarchiser la succession des étapes de la progression des événements programmés dans la narration en opérant un découpage sur le plan de la surface scripturaire du texte permet de comprendre comment fonctionne le passage d'une étape à une autre. Chacune des quatre étapes compte un nombre variable de séquences narratives qui retracent sur un plan chronologique l'évolution du parcours du personnage écrivain- narrateur.

A la fin de cette mise en situation, le narrateur fait un tour narratif très bref de ces espaces parcourus pour annoncer leur nom et termine par l'espace du point de départ de son récit : *«Mais n'est-ce pas un peu ce que je fais : qu'ai-je gagné, qu'ai-je perdu, que dire au Créancier suprême ? Il m'a prêté quarante années que j'ai dispersées au gré des voyages : ma sagesse a vécu à Rome, ma passion au Caire, mon angoisse à Fès, et à Grenade vit encore mon innocence »* page 8. Cette organisation en composantes narratives constituées de séquences narratives temporelles achemine la narration du point d'ancrage spatial de l'identité du narrateur vers son point d'arrachement au sol en passant par les événements qui se sont constitués en passerelles permettant l'évolution du personnage à travers son déplacement. Ainsi le lecteur est informé à travers ces séquences de l'état initial du récit mais aussi des événements qui se déroulent au niveau de la fiction et qui transforment la situation du narrateur en tant que personnage originaire d'un espace occidental cosmopolite en situation de personnage exilé dans un espace oriental. Une transformation d'état qui forme l'identité du personnage. Voici comment s'organisent les quatre divisions :

a/- Le livre de Grenade : la genèse de l'éclatement.

La première composante du récit « Le livre de Grenade », constituée de six séquences narrative, fait connaître les origines du narrateur Hassan al-Wazzan, issue d'une communauté musulmane vivant dans un espace chrétien conquis par ses arrières grands parents. Elle est l'étape initiale dans le processus d'une série de changements au niveau des événements de la diégèse. Les changements dans cette composante reconfigurent la famille du narrateur, composé de son père Mohamed al-Wazzan et de sa mère, la Horra, une femme libre et épouse légitime, en introduisant l'élément étranger captif et captivant, Warda, l'illégitime. Ils sont aussi concomitants au niveau de la grande histoire avec ceux qui ont été à l'origine de l'éclatement de Grenade en plusieurs factions. L'éclatement d'un empire et la perte de ses espaces conquis, la contrainte à la conversion au culte de la seule vérité concourent au déplacement vers un autre espace, celui de l'exil.

b/- Le livre de Fès : l'arrivée des réfugiés en terre d'exil.

La deuxième composante, constituée de dix-neuf séquences narratives est une composante amplifiée par rapport aux autres. Ces dix-neuf séquences relatent les modifications qui surviennent après la rupture avec la ville éclatée. Expansive, elle oriente la narration vers l'effusion des événements, les débordements de l'imagination, la diffusion de la culture de la résistance, pour se terminer sur les causes de l'effritement d'une civilisation lors des découvertes qui surviennent à l'issue des voyages de conquête de l'espace de l'extérieur de la ville refuge par le protagoniste Hassan al-Wazzan. Elle est aussi une composante charnière car elle compte les séquences narratives qui se succèdent dans une tendance évolutive permettant au narrateur l'acquisition des connaissances sur le milieu interne et externe du refuge, des réfugiés et des autochtones qui le font aboutir, dans un troisième déplacement, à la troisième division.

c/- Le livre du Caire : les effusions du cœur.

La troisième division « Le livre du Caire », constituée de six séquences narratives, raconte les événements qui se déroulent dans l'espace de la rencontre avec le personnage féminin qui s'intéresse à l'art de la représentation de l'élan de l'instinct animalier et de la course de la meute des loups vers les hauteurs et qui a un rapport étroit avec l'épanchement

## IE Partie. Chapitre I : Les dysfonctionnements internes des récits.

---

de la grande histoire. Les six séquences narratives dans leur ordre graduel narrent les évènements de l'expansion de l'œil du sultan Kansoh et sa réconciliation avec son calife et avec sa population. Ils narrent l'attachement du narrateur à la ville du Caire et son épanchement affectif avec Nour, la princesse circassienne, la prise de conscience de la dure réalité de la perte de la ville éclatée et de l'impossibilité d'exclure de son esprit son attachement à l'espace de la division et de l'explosion, du tiraillement qui le met mal à l'aise à cause des oppositions entre perte de la ville éclatée et l'espoir de le reconquérir. Ils narrent enfin le détournement qui le fait sortir de ce tiraillement des mouvements du cœur et du sang vers la quatrième division.

d/- Le livre de Rome : désintégration du mécénat.

La quatrième division, « Le livre de Rome », compte neuf séquences narratives qui relatent successivement les événements du rapt du narrateur par des siciliens pour être emmené au pape Léon X qui, subjugué par ses richesses intellectuelles, le baptise Léon l'Africain. Elle est aussi l'ensemble des événements qui racontent les circonstances qui l'ont mis en contact avec Maddalena, un personnage féminin converti au christianisme, avec Raphael et Michel-Ange pour parler art, projet d'une cohabitation universelle dans la dignité de l'homme, et du choix rationnel et pragmatique de cet universalisme cosmopolite. Elles relatent aussi la rencontre de Clément et du choix de l'humanisme qui s'intéresse à l'homme au-delà des frontières communautaires et qui rapproche les hommes des communautés tournées vers l'Orient ou vers l'Occident, un rapprochement qui ne peut se faire que grâce à la langue qui représente toutes les populations, le rassemblement des forces créatives. Ce mécénat qui accueille l'étranger qui vient de l'Orient est lui aussi en proie à une crise. Des ruptures au sein de la population entre les tendances schismatiques et des guerres expansives qui émanent de l'intérieur et s'exportent vers l'extérieur provoquant les agressions, les explosions et les tueries des règlements de compte pour l'accession au pouvoir.

**1-2 La structure du fragmentaire dans *Le Rocher de Tanios*.**

La structure du récit dans le deuxième roman « *Le Rocher de Tanios* » s'appuie sur la même technique de l'éclatement des structures que celle adoptée dans le récit de *Léon l'Africain*. Le roman est divisé en neuf parties, contenues entre l'ouverture et la clausule du récit, que le narrateur appelle « passages » et qui organisent l'ordre de succession des événements. Les adjectifs numéraux ordinaux qui organisent les passages précisent le rang de chacun d'eux. Chaque passage porte un titre qui lui est propre et qui est lui-même fragmenté en parties. Cette structure en fragments représente la charpente de l'enquête du narrateur à propos des causes de la disparition de Tanios et de l'affiliation de l'édifice rocheux à son nom. Le tableau suivant reprend la hiérarchisation des fragments :

Passages	Intitulé du passage	Référence des fragments
Premier passage	La tentation de Lamia. De la page 15 à la page 42.	Préambule de la Chronique montagnarde, œuvre du moine Elias de Kfaryabda.
Deuxième passage	L'été des sauterelles. De la page 42 à la page 68.	Même référence
Troisième passage	Le destin sur les lèvres du fou. De la page 67 à la page 97.	La Sagesse du muletier, Nader.
Quatrième passage	L'école du pasteur anglais. De la page 97 à la page 126.	Extrait d'une lettre du révérend Ishaac, directeur actuel de l'Ecole anglaise de Sahlain.
Cinquième passage	Vieille-tête. De la page 127 à la page 147.	Ephémérides du révérend Jeremy Stolton, année 1836.
Sixième passage	Une étrange médiation. De la page 149 à la page 179.	Chronique montagnarde, Œuvre du moine Elias.
Septième passage	Des oranges dans l'escalier. De la page 181 à la page 214.	Nader, La Sagesse du muletier.
Huitième passage	A genoux pour la gloire. De la page 215 à la page 252.	Ephémérides du pasteur Jeremy Stolton, année 1836.
Ultime passage.	Coupable de pitié. De la page 253 à la page 280.	Nader, La Sagesse du muletier.

**Présentation de l'histoire.**

Dès le commencement du récit, le narrateur explique en plus de son rapport à l'histoire qu'il va raconter, le parcours de son investigation. Il assujettit la planification de la narration de son récit d'enquête à une structure composée de neuf fragments qu'il nomme passages et qui s'appuie sur des fragments de témoignage faisant évoluer graduellement les événements vers la compréhension de l'énigme de la disparition d'un personnage de la Montagne.

Le narrateur de l'histoire, raconte que dans le village où il est né, il a toujours été intrigué par la désignation d'un rocher par le nom d'un personnage dont la disparition de Kfaryabda, son village natal, demeure énigmatique. L'interdiction d'escalader ce rocher aux enfants de son âge depuis qu'il était enfant a suscité en lui la curiosité de la découverte des raisons de cette désignation particulière. Sa curiosité devient de plus en plus pressante lorsque son grand père Gébrayel a suscité en lui ce désir de découvrir l'histoire de Tanios dont le rocher porte son nom. Pour élucider l'histoire énigmatique de la disparition de Tanios et pour comprendre le rapport d'appartenance de l'édifice au nom de l'absent qui mémorise son existence, le narrateur se rappelle que sa curiosité a été suscitée vingt ans auparavant par le récit que lui a raconté son grand-père à propos de Lamia, la mère de Tanios, et par le questionnement des vieillards, hommes et femmes sur son histoire. Une histoire ressuscitée ensuite au départ par le témoignage de Gébrayel, un cousin de son grand-père et par trois documents authentiques qui ont renseigné son enquête. L'un de ces documents est le livre du moine Elias de Kfaryabda dont le titre suggère une chronique de l'histoire de Kfaryabda. La lecture de ce document qui situe la disparition de Tanios en 1840, déclenche la curiosité du narrateur et le mène dans un voyage de quête et d'enquête. A partir du recoupement des quatre sources documentaires, la quête et l'enquête traversent la structure fragmentée du rapport de l'édifice au nom de l'absent.

Nous présentons synthétiquement le contenu narratif des neuf passages :

1- Le premier passage, « La tentation de Lamia » :

Ce passage conte les circonstances de la naissance de Tanios et les situe dans le temps et dans l'espace. Lamia, la mère de Tanios, la plus belle femme du village féodal ne peut échapper au désir de faire partie de la famille du vassal et aux convoitises perverses de son chef, le maître du château, le Cheikh Francis. Soumise à son propre charme et au charmeur

alors qu'elle est épouse de Gérios, le comptable du fief, elle donne naissance à un enfant que Gérios nomme Tanios, une des variantes locales qui symbolisent l'attachement d'une communauté minoritaire à ses valeurs ancestrales.

### 2- Le deuxième passage, « L'été des sauterelles » :

Le second fragment déroule les événements qui racontent l'occupation de l'espace de la naissance de Tanios par les membres de la famille de la Cheikha, l'épouse du cheikh Francis, venus en grand nombre pour signifier leur refus d'une naissance humiliante du bâtard qui peut hériter du pouvoir. Durant leur séjour au village, les soldats accompagnant les beaux-parents du cheikh ont failli venir au bout de toute la récolte des villageois. Cette masse d'hommes armés et déterminés à détruire toute la culture du village jusqu'à entraîner sa mort, provoque une anarchie qui a semé le chaos dans le village qui les a accueilli : « *Une vengeance par la ripaille en quelque sorte* » p 63. La masse d'hommes armés venus du village d'à côté, est désignée ironiquement dans le roman par le mot « sauterelles », une désignation qui n'échappe pas à la référence à la notion de crise sociale, de dégradation de son tissu. C'est dans ce passage que les personnages en désaccord sur la naissance de l'impur concluent des arrangements et finissent par accepter la réalité du bâtard.

### 3- Dans le troisième passage « Le destin sur les lèvres du fou »

Dans ce contexte des accords entre communautés unis dans le sang, le troisième fragment compte les événements qui font découvrir à Tanios son origine bâtarde. Challita, le personnage fou, dévoile cette identité composée du mélange du pur et de l'impur et de la culture de la corruption des mœurs. Cette révélation de l'origine bâtarde pousse le personnage Tanios à chercher à comprendre son origine impure. Et pour cela, il passe par l'instruction dans l'institution du culte de l'hérésie. Dans cette volonté de comprendre, le personnage Tanios est mis en contact avec des personnages réfractaires. Nader le muletier, l'intellectuel en perpétuel déplacement prône la révolution et les bouleversements sociaux. Roukoz, l'ex-intendant du château, banni par le maître du village, le cheikh Francis, rejette la corruption. Ces deux tendances belliqueuses vont accélérer le rythme de la narration des faits vers le fragment du culte de la corruption pour la mainmise sur le pouvoir.

4- Le quatrième passage, « L'école du pasteur Stolton » :

Ce fragment consacre les événements à l'entrée dans l'espace de la découverte de la culture de l'hérétique par le biais de la lecture. L'école du personnage hérétique, le pasteur Stolton, regroupe deux personnages dichotomiques en situation d'apprentissage :

Raad, le fils légitime du cheikh Francis, indifférent à la culture du culte de la corruption, agent de dégradation de la culture potagère de la femme du pasteur, qui reproduit les mêmes rites que ses ancêtres et se laisse manipuler par le patriarche et Tanios, l'illégitime, qui assimile la culture étrangère et s'épanouit intellectuellement tout en refusant de se soumettre aux exigences des maîtres du fief. Cet épanouissement le transforme physiquement et intellectuellement.

Le cinquième passage, « L'école du pasteur Stolton. », déroule les événements des transformations qui s'opèrent au niveau de l'aspect physique et intellectuel du personnage Tanios. La première transformation a trait à son attitude à l'égard de sa privation de la culture de la dissidence. Considéré par la population locale comme un de ces personnages mythiques de la métempsychose à cause de ses cheveux blanchis prématurément, Tanios franchit la frontière de la mort qui a failli s'accaparer de sa vie lorsqu'il s'est privé de nourriture pour manifester son refus d'être privé de l'école de l'hérétique. C'est là où il puisait ses connaissances, et renaissait de nouveau au contact de cette connaissance de l'univers différent grâce aux livres : « *Il avait interrompu son jeûne à l'instant même où il a ouvert les yeux dans un lit et vu l'épouse du pasteur lui tendre une tasse.* » p 130. La deuxième modification porte sur la prise de conscience du personnage Tanios de la nécessité de ne pas se confiner éternellement dans l'espace de la culture de l'étranger et de rejeter les siens. Le personnage se réconcilie alors avec ses origines et s'insère dans le monde professionnel. A l'issue de cette réconciliation avec les siens, le personnage tombe amoureux d'Asma, la fille du banni, dont l'onomastique fait référence au sublime, à l'illimité et à l'absolu.

Dans le sixième passage, « Une étrange médiation », le récit relate les événements qui ont trait à l'entremise du neutre. En effet, les deux personnages, Raad et Tanios, le légitime et le bâtard, sont tous les deux passionnés de la fille du banni. Tous les deux la convoitent. L'intervention du patriarche, sollicitée en faveur de Tanios par son père Gérios, écarte les deux prétendants pour favoriser son neveu. Cette neutralité lui vaut la mort. En effet,

Gérios qui craint pour son fils, tue le patriarche. La suppression du neutre fait passer le père et le fils hors des limites de l'espace des limites.

Le septième passage, « des oranges dans l'escalier », compte les événements de la rencontre en terre d'exil d'un personnage féminin dont le nom « Thamar », qui signifie « fruit », réfère à la notion d'effet. Le personnage bâtard en déplacement est mis en contact de ce personnage, lui-même en exil. La rencontre avec Thamar lui fait découvrir que le contact avec sa différence et que la pénétration interdite de son corps est possible au-delà des limites de la langue. Au niveau de l'autre type d'attachement qui concerne son père, la narration des événements fait en sorte que le terrain se prépare pour que Gérios soit ramené à l'intérieur des limites de son attachement affectueux : sa femme Lamia. Le père, confiné dans son attachement identitaire, est le personnage qui est rappelé par l'intermédiaire de la ruse à son pays natal. Cet art qui tait ce qui ne peut être dit au personnage servile, lui fait réintégrer les limites et l'expose aux dangers auxquels l'emmène les subtilités de son asservissement au culte du même et de sa complaisance à son égard. Les personnages qui se mettent en contact avec lui dans l'espace de l'étranger sont exclusivement ceux qui viennent de l'espace de sa filiation identitaire. En effet, pour gagner la confiance de Gérios et de son fils, les deux agents secrets, Fahim et Salloum, se font passer pour deux compatriotes qui ont des prises de positions opposées à l'égard de l'émir. Celui-ci considère que sa mainmise sur Gérios signifie une mainmise sur l'espace extérieur : « *Ce succès rehaussa le prestige de l'émir auprès des habitants et aussi auprès des égyptiens. A ceux qui prétendaient que le pouvoir lui échappait, que sa main faiblissait, que la vieillesse l'envahissait, il venait de démontrer qu'il étendait son bras hors même de sa Montagne, au-delà des mers.* » (p209). En faisant croire à Gérios que l'intérieur voit des changements tels que la suppression de l'émir et la défaite des troupes égyptiennes, Fahim et Salloum réussissent, grâce à leur mise en scène, à l'embarquer sur le bateau du retour au pays où il est privé de sa vie. La narration arrange les événements de façon à ce que l'illusion du changement qui s'empare de Gérios le servile, le conduit à la potence et à ce que la superstition évite à Tanios de perdre sa vie. Tanios n'a pas pu s'embarquer sur le même bateau que son père grâce à la superstition d'un marchand influent qui croyait que le fait de se retrouver sur le même bateau avec un jeune personnage dont les cheveux sont blanchis prématurément est un mauvais signe. Les deux sortes de fausses croyances dépossèdent le père de sa vie et donne la chance au fils de survivre. Le contact avec Thamar évite à Tanios un retour suicidaire à l'espace de son attachement identitaire : « *Il put comprendre l'essentiel : que le marchand*

*qu'ils avaient vu, l'un des personnages les plus riches et les plus influents de l'île, était extrêmement superstitieux ; prendre la mer en compagnie d'un jeune homme aux cheveux blancs, c'était à ses yeux le naufrage assuré.* » (p 206). Echappé au même sort que son père, le servile, grâce aux croyances superstitieuses du marchand, le personnage Tanios est tiré d'affaire. Cependant, la narration le met au centre d'une autre affaire qui se trame entre les Puissances. Il est choisi par les puissances comme intermédiaire. En effet, retrouvé sur place par Mr Hosvépian, un drogman arménien envoyé par le pasteur Stolton, Tanios est convié à se retrouver au centre d'un tiraillement entre deux tendances qui veulent réparer le tort qu'on a fait à leurs partisans, l'une par la violence et l'autre par une indifférence. Cette position de l'entre-deux va être narrée dans l'étape qui suit.

Le huitième passage, « A genoux pour la gloire », consacre les événements à la représentation des conflits intercommunautaires qui génèrent les humiliations de tous genres et qui sont le lot quotidien entre les personnages. Les personnages minoritaires qui adoptent la culture dominante subissent l'humiliation de la part des personnages de la communauté qui domine. Dans ce conflit qui génère humiliation, le narrateur est choisi pour s'interposer et se constituer en intermédiaire. L'avant-dernière phase dans les étapes de l'investigation du narrateur est l'avant-dernière étape dans le parcours narratif du dévoilement qui fait connaître le choix de l'intermédiation. Ce passage est un moment intermédiaire entre deux phases : celle qui précède consacrée à la transcendance des limites et celle qui suit et qui se consacre à la narration des événements qui font prendre au personnage bâtard la décision d'abandonner un espace de la préservation de l'infini, de l'illimité, où les conflits intercommunautaires semblent une fatalité éternelle. Phase intermédiaire donc sur le plan du parcours narratif, elle détermine, sur le plan fictionnel, la conception par le narrateur en quête de vérité, des raisons qui ont abouti à l'abandon de l'espace de ses origines par le personnage Tanios. Par sa position dans l'ensemble des phases, elle est une transition entre la phase de la transcendance des limites et de l'infini et la phase de la convergence des sources documentaires de l'enquête.

Le dernier passage, « Coupable de pitié », achève à partir du fragmentaire la structure du récit. Le dernier passage est un espace scriptural où le procédé narratif utilisé par le narrateur combine les divers genres de la représentation romanesque qui lui ont servi dans son parcours narratif du dévoilement de la vérité sur la variante de l'hybride : le récit de la quête renseigné par les différents documents qui ont servi de témoignage à l'enquête du narrateur sur la réalité et la véracité de l'histoire de son personnage. Parmi ces sources

documentaires nous retrouvons la Chronique du moine Elias, les Ephémérides du pasteur Jeremy Stolton, et le récit de la Sagesse du muletier. Les trois sources documentaires s'accordent sur une vérité : l'abandon de l'espace natal des limites aux aspirations de l'hybride et du rejet du différent est dû à cette absence de la culture de la diversité. Dans cette étape du roman, le narrateur qui au départ de son récit est en adjonction avec l'objet de son en - quête, narre les événements qui ont contraint le personnage à aller au-delà des limites de son espace originaire Kfaryabda et qui l'ont conduit à s'asseoir sur un espace monolithique, le rocher, l'édifice qui s'ouvre sur le mouvant et sur la liberté d'expression qu'il met à la disposition de l'écrivain. Ce positionnement sur le point élevé de cet édifice offre un large champ de vision qui permet d'embraser en hauteur et en puissance les réalités existentielles au sein d'un pays dont la structure sociale est faite d'un composite communautaire qui n'arrive pas à dépasser les conflits qui limite son épanouissement. Le narrateur découvre vers la fin de ses investigations que les sources du dévoilement qui ont renseigné son enquête convergent vers ce positionnement qui met à nu les haines et les violences intercommunautaires. Le rocher sur lequel s'assoit Tanios après avoir choisi de quitter à tout jamais son village est une œuvre de l'élévation de l'âme du créateur dont les fondements sont si profonds au point qu'ils portent l'identité de son personnage et la mémorise dans l'histoire d'une absence. La narration de la suite des événements achemine les faits vers une double sortie. Tout d'abord du côté du personnage. Tanios disparaît de son village pour ne plus réapparaître. Il émigre vers une destination inconnue qui justement va susciter au commencement du roman la curiosité du narrateur et l'assouvit à la fin, et d'un autre côté pour faire ressurgir le questionnement, posé au début du récit, sur la disparition énigmatique de Tanios.

1-3- La structure de la segmentation dans *Les Echelles du Levant*.

La structure du texte *Les Echelles du Levant* est conçue selon une combinaison binaire de deux segments narratifs. Un premier segment concerne le récit du narrateur qui agence les séquences narratives au niveau de la structure de tout le roman. Un deuxième segment concerne le récit enchâssé de son personnage qui planifie lui-même le parcours narratif de son histoire. Les deux segments fractionnent la structure du récit tout en harmonisant les séquences narratives. Les deux récits, en suivant deux itinéraires en apparence opposés dans la narration des faits, l'un avançant dans la présentation des faits qui font connaître l'identité du personnage et les motifs de son intérêt à la mémoire de la Résistance et l'autre, par le procédé de l'analepse, retourne aux origines de l'histoire de la vie du personnage rencontré, se mettent en parallèle pour dérouler les événements et converger, dans la construction graduelle du sens, au point final du récit. Le premier segment du roman est composé de deux moments (mercredi et dimanche) que nous appellerons Ség n 1 et 2 du segment narratif 1. La première commence le roman et la seconde le clôt. L'agencement des séquences narratives du second segment, SN 2, sur l'étendu de l'espace scriptural du texte, est déterminé dans la séq n 1. La deuxième séquence, séq n 2, constitue l'étape de l'achèvement de la construction du sens du texte et de la convergence des deux segments narratifs vers leur aboutissement. Le deuxième segment, Sn 2, est composé de quatre séquences narratives dont les trois premiers sont constitués d'une phase temporelle binaire : jeudi matin et soir, vendredi matin et soir, samedi matin et soir. La quatrième séquence se particularise par rapport aux autres programmes par le fait qu'elle ne compte qu'un seul moment qui est la dernière nuit et qui assure la transition vers le segment premier, celui du narrateur. Les séquences narratives de chacune des instances narratives réunies dans une structure segmentée s'alternent dans la narration des faits. Le deuxième segment est celui du récit de vie du personnage qui choisit de narrer son récit depuis ses origines jusqu'à son arrivée sur le sol français pour retrouver sa femme Clara. Ce procédé de narration est appelé analepse. G. Genette définit l'analepse ainsi : « *Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lesquels elle s'insère – sur lesquels elle se greffe – un récit temporellement second, subordonné au premier...* »<sup>4</sup>. La segmentation de la structure fractionne le récit pour mieux saisir la divergence des tendances des deux voix, et les réunir en fin de compte dans un objectif commun.

---

4- G. Genette, *Figures III*, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 90

### 2- Les instances narratives dans les trois récits

L'activité narrative, en tant que code spécifique de raconter et de représenter, est fondamentale dans l'élaboration du sens et de la représentation. Elle se fonde sur les matériaux du texte et sur l'articulation des signifiants entre-eux. Roland Barthes est parmi les auteurs qui ont révolutionné les conceptions du récit dans les années 60. Selon lui, le récit comporte trois paliers de descriptions et obéit à une logique interactive : les fonctions, les actions et la narration. Yves Reuter nous fait savoir que « *La narration désigne les grands choix techniques qui régissent l'organisation de la fiction dans le récit qui l'expose.* »<sup>5</sup>. Ouhibi Ghassoul Nadia, dans son ouvrage, « *Littérature* » nous fait savoir que « *La narration est le processus par lequel une suite d'évènements ou un événement, analysé dans une temporalité, sont intégrés dans un code (liant un narrateur et des destinataires) et assumés en un discours et un récit destinés à être interprétés comme rapportant cette suite d'évènements* »<sup>6</sup>. Une des questions légitimes à poser dans un récit est : « qui parle ? » Il est évident que le roman est attribué à un auteur, qui en assure la paternité mais souvent le lecteur se doit d'identifier la voix « off », cette instance assumant explicitement la narration et prenant en charge le récit. Cette étude peut être appréhendée à partir des marques de l'énonciation qui permettent de distinguer le narrateur de l'auteur et fait que la présence du « je » dans le récit se réduit à une simple image fictive. Etudier les instances narratives nous ramène à nous poser la question : (qui parle ?). Dans *Figure III*, Gérard Genette parle de trois types d'instances narratives lorsqu'il est question de savoir la voix qui prend en charge la narration dans le récit : « *On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple Homère dans *L'Illiade*, ou Flaubert dans *L'Education sentimentale*), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple *Gil Blas*, ou *Wuthering Heights*). Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique* »<sup>7</sup>. Un autre type d'instance narrative est nommé dans la page 253. Il s'agit du « je » présent non seulement dans la diégèse mais aussi héros de cette diégèse : « *Tout se passe comme si le narrateur ne pouvait être dans son récit un comparse ordinaire : il ne peut être que vedette, ou simple spectateur. Nous réservons à la première variété (qui représente en quelque sorte le degré fort de l'homodiégétique) le terme, qui s'impose, d'autodiégétique* ».<sup>8</sup>

---

5 - Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Dunod, 1997, p 39.

6 - Nadia Ouhibi Ghassoul, *Littérature, Textes Critiques*, Editions dar El Gharb, 2003, p 96.

7 - Gérard Genette, *Figure III*, Editions du seuil, p 252.

8 - Ibid., p 253.

1-1- Le « je » de l'écrivain cosmopolite.

L'instance narrative dans *Léon l'Africain* utilise un « je » intradiégétique. La voix qui prend en charge la narration des événements et qui les organise dans le parcours narratif est celle du narrateur Hassan al-Wazzan dit Léon l'Africain. C'est un « je » qui, dès le départ de la narration s'identifie, dans un discours inaugural, à un lecteur potentiel en employant le déictique « moi » du narrateur écrivain « *Moi, Hassan fils de Mohamed le peseur, moi, Jean-Léon de Médicis, circoncis de la main d'un barbier et baptisé de la main d'un pape, on me me nomme aujourd'hui l'Africain, mais d'Afrique ne suis, ni d'Europe, ni d'Arabie. On m'appelle le Grenadin, le Fassi, le Zayyati, mais je ne viens d'aucun pays, d'aucune cité, d'aucune tribu. Je suis le fils de la route, ma patrie est caravane, et ma vie la plus inattendue des traversées.* » (incipit). Ce « je », qui informe qu'il est écrivain et qu'il a écrit quatre livres qui retrace ses quarante années de déplacement, recommande à son lecteur qu'il a généré et qui assure sa postérité de lire ces livres qui racontent sa vie « *Et tu resteras après moi mon fils. Et tu liras mes livres.* » (incipit). Une autobiographie imaginaire qui s'annonce sur un pacte de lecture. Philippe Lejeune nous fait savoir que : « *Le récit de vie peut-être caractérisé par les trois points suivants : il a une perspective rétroactive ; le thème est une vie individuelle, l'histoire d'une personnalité ; l'énonciateur, le narrateur et le personnage doivent renvoyer au même nom propre. Même s'il y a un interlocuteur direct, le destinataire réel du récit est un public vaste, indéfini. L'ancrage dans la situation de production d'un tel texte sera nécessairement intermédiaire : l'énonciateur construit un monde qui, notamment du point de vue temporel, fonctionne tout à fait indépendamment du moment de l'acte de production. La participation directe du locuteur aux événements narrés accroche néanmoins le récit à la situation matérielle actuelle. A cela peut s'ajouter la présence d'un interlocuteur direct à travers lequel l'énonciateur s'adresse au destinataire réel.* »<sup>9</sup> C'est un « je » qui écrit et qui raconte sa propre histoire. La focalisation dans *Léon l'Africain* n'est pas variable. Lorsque le narrateur raconte son histoire, il est présent comme personnage de l'action. La perspective narrative, dans ce cas, est homodiégétique. Lorsqu'il donne la parole au personnage pour raconter son passé, un événement qui l'a marqué ou l'histoire de quelqu'un d'autre, la perspective narrative devient variable. Mais dans le cas de notre récit, le « je » écrivain-narrateur assume à lui tout seul la narration des événements. Il ne s'efface que lorsqu'il distribue la parole aux autres personnages. Il s'agit de son histoire, de l'histoire de sa vie.

---

9 - Jean-Paul Bronckart, *Le fonctionnement des discours*, Editions DELACHAUX & NIESTL2 S.A. Neuchâtel- Paris, 4e trimestre 1985, p 129.

1-2- Le « je » de l'écrivain enquêteur.

Dans *Le Rocher de Tanios*, l'instance narrative qui prends en charge la narration des événements est un « je » qui présente, tout au début de son récit, les raisons de sa quête de la vérité sur l'histoire de son personnage. Une quête sur fond d'une enquête qui se fait à partir d'un recoupement d'informations que le « je », qui prend en charge la narration des faits, a recueillies à partir de l'écoute du récit de son grand-père Gebrayel et de la lecture de trois sources documentaires « *Il en est trois que je citerai souvent* » p 12. Mettant au courant le lecteur du contenu de sa quête et de la technique narrative qu'il choisit pour narrer son parcours, le narrateur ne s'identifie que par rapport à l'espace où se déclenchent initialement les événements : « *Dans le village où je suis né les rochers ont un nom.* » (incipit).

Le narrateur est hétérodiégétique lorsqu'il prend en charge la narration des faits. Si cette fonction ne lui procure pas un rôle dans l'histoire qu'il raconte, cela ne l'empêche pas de faire savoir à son narrataire que l'histoire qu'il va lui raconter est suscitée à l'origine non pas seulement par sa curiosité de lecteur mais aussi parce qu'elle l'implique pour avoir été originaire du même espace où un rocher, qui porte le nom de son personnage, était défendu aux enfants du village qui voulaient l'escalader : « *Non, ce n'était pas la peur de tomber qui me retenait. C'était une croyance, et c'était un serment. Exigé par mon grand-père, quelques mois avant sa mort* » « *Tous les rochers, mais jamais celui-là !* » *Les autres gamins demeuraient comme moi à distance, avec la même crainte superstitieuse. Eux aussi avaient dû promettre la main sur le duvet de la moustache. Et obtenir la même explication : « on le surnommait Tanios-kichk. Il était venu s'asseoir sur ce rocher. On ne l'a plus revu* » pp 9,11. C'est à la fin de l'histoire que le narrateur hétérodiégétique change de statut et devient homodiégétique. Il se fonde dans le même décor qu'il a lui-même créé et devient, en allant au-delà des frontières qui l'empêchait de pénétrer l'histoire, un personnage de l'histoire qui brave l'interdit de l'espace rocher « *Je comprenais à présent pourquoi on m'eût interdit d'escalader ce rocher. Mais, justement, parce que je l'avais compris, parce que je m'étais laissé persuader – contre ma raison– que la superstition, les méfiances, n'étaient pas infondées, la tentation était d'autant plus forte de braver l'interdit* » p 279. Le « je » du narrateur en quête de vérité sur son personnage et qui aboutit à la fin de son enquête sur une légende, défie la superstition, brave l'interdit et se déplace dans le tissu narratif de sa fiction de son statut de simple témoin à acteur.

### 1-3- Le double « je » : journaliste et personnage.

Dans le roman *Les Echelles du Levant*, le récit est narré à la première personne du singulier. Le narrateur homodiégétique commence par introduire son récit par une interpellation du narrataire sur son rôle dans la diégèse : un personnage qui ne fait que reporter une histoire de l'autre (le personnage qu'il a croisé par hasard à Paris) qu'il a transcrite et reformulée en y agencant les propres mots du personnage lorsqu'ils lui paraissaient incohérents ou manquant de clarté. Par la suite, c'est-à-dire la suite de cette ouverture, le récit aboutit à un échange conversationnel entre le narrateur et le personnage. C'est à l'issue de cet échange que la narration installe un échange de focalisation. Le narrateur rapporte les propos du personnage selon le point de vue du personnage. La focalisation passe du narrateur au personnage qui raconte l'histoire de son passé à la première personne du singulier. Le personnage évolue du statut de narrateur hétérodiégétique quand il raconte ses origines tout en narrant avec un « je » à narrateur homodiégétique au moment où il raconte soi. C'est à ce moment de la narration que le narrateur devient hétérodiégétique par rapport à l'histoire de son personnage. Lorsqu'il reprend sa voix, la focalisation change et la relation à l'histoire aussi.

Le récit dans *Les Echelles du Levant* s'ouvre sur un « je » qui s'implique dans son récit mais se veut être distant par rapport à l'histoire qu'il raconte « *Cette histoire ne m'appartient pas, elle raconte la vie d'un autre.* » (incipit). Cette ouverture avec un pronom personnel « me » signale la présence du narrateur, son implication dans son récit, mais cette implication n'induit pas une inclusion. Son rapport à l'histoire de l'autre n'est pas un rapport d'identité, mais bien d'altérité. Le récit signale au départ sa visée : une histoire de l'appartenance à l'altérité « *Avec ses propres mots, que j'ai seulement agencés quand ils m'ont paru manquer de clarté ou de cohérence.* » (incipit). L'adjectif possessif « ses » au sens subjectif, exprime cette appartenance, une appartenance à l'autre. La liaison ici est une liaison de différence et non d'homologie. Le rôle que se prédestine le narrateur est un rôle de reporteur qui dispose les mots de l'autre dans l'ordre d'une préférence, celle d'une combinaison esthétique qui croise le racontant et la chose racontée. Le narrateur n'est-il pas celui qui a croisé le personnage dans cet espace romanesque qu'il prend en charge « *C'est à Paris que je l'ai croisé, pur hasard, dans une rame de métro, en juin 1976.* » (incipit).

La focalisation dans *Les Echelles du Levant* est variable. Lorsque le narrateur raconte son histoire, il est présent comme personnage de l'action. La perspective narrative, dans ce cas, est homodiégétique. Lorsqu'il donne la parole au personnage pour raconter son passé, il le fait à travers le discours direct et devient par conséquent narrateur-témoin qui raconte l'histoire de quelqu'un d'autre. Le point de vue du narrateur est soumis à celui du personnage. On peut dire que c'est une vision « avec ». Lorsque la voix est donnée au personnage, la perspective narrative change. Le narrateur est d'abord hétérodiégétique quand il commence le récit de son passé par ses origines puis homodiégétique quand il raconte sa propre aventure. Ce changement de focalisation est une altération qui fait la différence.

C'est à l'issue de cet échange que la narration installe un échange de focalisation. Le narrateur rapporte les propos du personnage selon le point de vue du personnage. La focalisation passe du narrateur au personnage qui raconte l'histoire de son passé à la première personne du singulier. Le personnage évolue du statut de narrateur hétérodiégétique quand il raconte ses origines tout en narrant avec un « je » à narrateur homodiégétique au moment où il raconte soi. C'est à ce moment de la narration que le narrateur devient hétérodiégétique par rapport à l'histoire de son personnage. Lorsqu'il reprend sa voix, la focalisation change et la relation à l'histoire aussi.

Voix et perspective narratives sont variables. En effet, le passage au passé puis le retour au présent module la perspective narrative dans le cas du récit de vie et dans le cas du passage du récit enchâssant au récit enchâssé et vice et versa. La modulation porte sur la voix et la perspective narratives. Le changement des voix narratives porte sur cette alternance dans la narration homodiégétique et hétérodiégétique des événements. Gérard Genette parle d'altération dans le cas de changement de focalisation. Il nous dit que « *Les variations de « point de vue » qui se produisent au cours d'un récit peuvent être analysées comme des changements de focalisations* »<sup>10</sup>

---

10 - Gérard Genette, *Figure III*, p 211, .1972.

**3- Les schémas narratifs du parcours dans les trois récits :**

L'étude du schéma narratif a pour objectif de démontrer le mécanisme et l'agencement des séquences narratives. En général, le texte suit un schéma linéaire, auquel adhère le lecteur automatiquement, parce qu'une adéquation entre le roman et la réalité est établie. Le récit renvoie à trois étapes classiques du schéma narratif.

Phase initiale    —————>    Phase événementielle    —————>    Phase finale    —————>

Chacune de ces phases participe activement à la fiction, en remplissant sa fonction. La première phase qu'on peut appeler : préambule, prologue, présente le récit, campe le décor et y introduit les personnages. La seconde phase développe l'intrigue, amorcée ou non dans la phase initiale, avec la superposition des événements, leur enchaînement. Elle constitue en fait le corps du récit. Enfin, la troisième phase vient clore le récit et conforte le lecteur dans une morale stéréotypée par le triomphe du mal sur le bien.

Le récit de la rencontre du narrateur et du personnage ne constitue qu'un déclenchement d'un autre récit. Ce second récit qui relate la vie du personnage est lui-même soumis à un schéma narratif qui ne se soumet nullement au schéma canonique qu'offre une approche narratologique et que nous pouvons à la limite appliquer au récit enchâssant : le récit de vie dans le cas de notre roman impose son propre schéma. Le découpage imposé par la narration au récit enchâssé requiert une signification particulière : les divisions des séquences narrées du récit de vie outre le fait qu'elles signifient séparation et réunion dans un ordre, opèrent un classement qui détermine le sens. Ce classement procède par les origines du personnage, ce qui permet un retour en arrière non seulement pour décliner l'identité du personnage mais aussi pour expliquer les raisons qui ont été à l'origine de la confusion au départ et la génération de la diffusion à l'arrivée.

L'étude du parcours de l'auteur dans son passage de l'état d'écrivain journalistique à l'état d'écrivain romanesque nous permet de comprendre ses mobiles et ses intentions. Les schémas narratifs dans les trois récits de notre corpus se présentent d'une manière circulaire pour le premier, d'une manière progressive pour le second et d'une manière répliquée pour le dernier. En général, le texte suit un schéma linéaire, auquel adhère le lecteur automatiquement, parce qu'une adéquation entre le roman et la réalité est établie. L'étude du schéma narratif a pour objectif de démontrer le mécanisme et l'agencement des séquences narratives.

## IE Partie. Chapitre I : Les dysfonctionnements internes des récits.

### 3-1- Le schéma circulaire.

Le récit est constitué de quatre parties portant chacune le titre de « livre » auquel est affilié le nom d'une ville référant à l'espace des deux rives de la Méditerranée. Chaque livre est composé de séquences narratives relatant des événements fictionnels intégrés dans un univers d'événements sélectionnés dans les actualités de la grande histoire ou qui ont marqué son contenu. Le nom « livre » renvoie à la lecture, à l'étude et à l'érudition. Espace de connaissances, le livre nous informe, nous renseigne, nous transporte dans le monde féérique de l'imaginaire mais en même temps nous interpelle sur certaines questions traitées par leurs auteurs. Chaque espace de connaissances est composé de séquences narratives qui déroulent les événements sur une durée. Voici schématiquement comment se présentent le parcours narratif dans l'écriture romanesque des quatre livres :

Etape initiale	Déroulement des événements	Perturbation	modification	Nouvelle situation	Etape finale
Identification du narrateur et planification de la narration du déplacement dans quatre livres	Le livre de Grenade  Naissance du narrateur dans des circonstances socio-historiques de décadence et de renaissance.	Le livre de Fès  Exil de tous les grenadins insoumis à la conversion au culte chrétien.	Le livre du Caire  Rencontre de Nour, la femme lumière et ses rapports avec l'art de la représentation et de l'Histoire.	Le livre de Rome  Nouvelle identité du narrateur et affiliation culturelle à l'humanisme universel.	Retour au point de départ de la narration du déplacement : vers un nouvel espace de l'exil de l'écrivain : l'écriture à propos des restes d'un patrimoine culturel dégradé.

### Commentaire du schéma.

Appliquer au récit du parcours le schéma canonique de la progression des événements de la diégèse se révèle une opération complexe. En effet, chacun des quatre livres que nous avons appelés composantes narratives dans le premier point se présente comme une suite d'événements capables d'être soumis à un schéma narratif. Cependant, comme nous ne pouvons pas appliquer le schéma narratif à chacun des livres qui constituent le récit du périple, nous nous sommes contentés d'appliquer les éléments du schéma classique (étape initiale- perturbation- modification- nouvelle situation- équilibre-situation finale) à l'ensemble du récit.

Dans l'étape initiale le narrateur intervient directement dans l'histoire en s'identifiant comme écrivain et narrateur de l'histoire de son périple. Il invite son lecteur qu'il appelle « mon fils », à lire les quatre livres qui constituent cette histoire. Ce point de départ ancre l'histoire dans le processus du mouvement. Le narrateur informe son lecteur potentiel que la lecture des quatre livres lui fait voir un personnage écrivain en déplacement « *Et tu resteras après moi, mon fils. Et tu porteras mon souvenir. Et tu liras mes livres. Et tu reverras alors cette scène : ton père, habillé en Napolitain sur cette galée qui le ramène vers la côte africaine, en train de griffonner, comme un marchand qui dresse son bilan au bout d'un long voyage.* » (Page de l'incipit). La lecture du premier livre constitue le déroulement des événements. Le narrateur y relate ses origines et les circonstances socio-historiques dans lesquelles vivaient ses parents et qui ont vu sa naissance. La narration des événements les situent historiquement entre 1488 et 1494. Une période charnière entre le Moyen Âge et la Renaissance et des dernières opérations de reconquête de l'Espagne par la Reconquista : la chute de Grenade. Le père du narrateur était marié à Selma, la *Horra*, une cousine à lui et dont le contrat de mariage était conclu dès leur enfance. Au bout de quatre ans de mariage, aucun signe de grossesse n'a été observée et les rumeurs commençaient à faire leurs effets « *Mon père et elle, cousins promis l'un à l'autre depuis l'enfance, mariés pendant quatre ans sans qu'elle tombe enceinte, avaient senti monter autour d'eux, dès la seconde année des rumeurs infamante.* » pp 13,14. Le besoin de prouver à soi-même et aux autres sa capacité à produire le pousse à choisir une autre femme, une belle chrétienne d'origine espagnole « *Si bien que Mohamed était revenu un jour avec une belle chrétienne aux cheveux noirs tressés, achetée à un soldat qui l'avait capturée lors d'une razzia aux environs de Murcie. Il l'avait appelé Warda, l'avait installé dans une petite pièce donnant sur le patio, parlant même de l'envoyer chez Ismail l'Egyptien pour qu'il lui enseigne le luth, la danse et l'écriture comme aux*

*favorites des sultans.* » p 14. Selma la *Horra* et Warda, la chrétienne, les deux conjointes du père vivent ensemble dans la bonne entente sous le même toit mais aussi dans la concurrence. L'une et l'autre espèrent donner naissance à l'héritier de Mohamed al-Wazzan, le père du narrateur. Une concurrence qui se joue pour conquérir une place durable dans le cœur de Mohamed al-Wazzan au même moment que se joue sur la scène de la grande histoire la reconquête de l'espace grenadin par les castillans. Dans cette complicité dans la bonne entente, dans cette concurrence à conquérir l'amour et dans cette passion à reconquérir l'espace, le narrateur est né du ventre de Selma la Horra juste après la naissance de sa sœur, Myriam, née du ventre de sa belle-mère, Warda, la chrétienne. Les conditions de vie deviennent de plus en plus angoissantes sous la menace de la Reconquista. Les discours d'exhortation à la résistance et ceux du reproche adressés aux récalcitrants à la défense de la ville se multiplient. La vie dans la bonne entente et dans la concurrence est perturbée. La situation devient intenable avec la victoire des castillans et les grenadins d'origines musulmanes qui refusent de se convertir au christianisme sont exilés au Maroc. L'exil pousse à l'assimilation de la culture de la ville d'accueil. Pour comprendre le fond de cette culture, la découverte de l'intérieur et de l'extérieur de la ville devient indispensable. Les voyages entrepris dès le jeune âge, forment le narrateur et lui donnent le goût du déplacement. Le déplacement dans la ville du Caire, porte son lot de modifications dans cette étape du parcours du narrateur. Elles portent sur les rapports du narrateur vis-à-vis des personnages rencontrés et vis-à-vis de la grande histoire. La rencontre de Nour, la femme lumière éclaire le narrateur non seulement sur l'art de la représentation mais aussi sur l'histoire qui déterminent les rapports entre les hommes. Cette maturation qui se forme aboutit à un autre déplacement. Le narrateur se retrouve dans une nouvelle situation. Il est fait prisonnier à Rome où il acquiert une nouvelle identité faite d'un amalgame entre chrétien et africain. Cette nouvelle situation transforme le narrateur sur le plan intellectuel. Il adhère aux principes du changement et rencontre Maddalena, la femme symbole de la conversion. La fin du parcours aboutit, à la fin du schéma narratif, au point de départ de la narration comme pour permettre au narrateur écrivain de poursuivre son énonciation et clore le récit du déplacement sur le choix d'une nouvelle ville comme lieu d'exil terminal. Dans cette phase finale du schéma narratif du parcours du narrateur, la circularité met en évidence l'objectif de la narration des événements : expliquer les raisons qui ont abouti à l'écriture des quatre livres.

**3-2- Le schéma progressif.**

Etat initial	Perturbation	Transformation	Equilibre	Etat final
Un échange entre un ascendant qui sait et un descendant qui veut savoir les raisons de la disparition d'un personnage et la signification de l'attachement de son identité à un rocher.	Le non-dit de l'interdit crée une curiosité du savoir.	Enquête pour percer le non-dit et l'interdit à travers le témoignage de diverses sources documentaires.	Elucidation des raisons de la disparition du personnage et de la signification de l'attachement de son identité à un rocher à travers neuf passages de l'histoire et quatre documents de témoignage.	Dépassement de l'interdit par l'intermédiaire du dit.

Commentaire du schéma :

Dans l'étape initiale, le narrateur s'entretient avec son grand-père sur les raisons qui ont abouti à la désignation d'un rocher par une référence identitaire à un personnage de son village natal. Une désignation qui a traversé le temps pour fixer à tout jamais dans la mémoire collective des autochtones une identité rattachée à un espace inaltérable où la violence intercommunautaire continue à sévir. La perturbation est provoquée chez le narrateur par le non-dit dans l'échange entre lui et son grand-père et par l'intérêt qu'il porte à l'espace de l'interdit qui fixe dans la mémoire collective l'inaltérable violence intercommunautaire. Le non-dit et l'interdit provoquent une transformation, celle d'élucider le non-dit et l'interdit. L'équilibre est atteint lorsque le narrateur planifie sa quête du savoir à travers neuf passages qui lui permettent la conception des raisons de l'être et de sa disparition. La phase finale aboutit au dépassement de l'interdit par une affiliation de positionnement idéologique sur l'espace de la mémoire de la violence intercommunautaire à travers le dit et l'écrit.

## IE Partie. Chapitre I : Les dysfonctionnements internes des récits.

### 3-3- Le schéma cyclique.

Le récit de la rencontre du narrateur et du personnage alterne deux voix narratives comme nous l'avions montré précédemment. Cette alternance est aussi reprise dans la narration des événements du récit enchâssé. L'alternance concerne donc le cycle du temps clair et du temps obscur. Voyons comment se présente ce schéma cyclique.

Cycles temporelles : clair-obscur.	Contenu événementiel
Jeudi matin	<p>Contextualisation des origines de l'insoumis :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Sur le plan de la grande histoire : éclatement de l'empire ottoman.</li> <li>- Sur le plan de la petite histoire : déchéance du pouvoir du père, déséquilibre de sa fille. Prise en charge de la démence par Ketabdar, le grand-père d'Ossyane, Echec de sa théorie de la réparation de la perte de la raison du pur par le choc de l'accouchement, déconsidération du médecin et écartement. Naissance du père incongru et révolté. Réunion des différences et création du Cercle de la reproduction du réel par la photo. Soulèvement des oppositions et destruction par le pouvoir militaire des appareils photographiques. Eclatement du Cercle et exil au Liban pour s'éloigner des hostilités sur la base d'une union des différences. Triple naissance dans l'espace de l'exil : Iffett, la pureté, Ossyane, la désobéissance et de Salem, l'indemne, celui qui a échappé à la mort de la démence. Départ d'Ossyane pour la France en vue de faire des études de médecine alors que son père voulut qu'il soit un grand dirigeant évolutionnaire.</li> </ul>
Jeudi soir	<p>Arrivée en France. Changement de la destinée d'Ossyane.</p> <p>Sur le plan de la grande histoire : séparation de la France en deux zones par l'occupation allemande.</p> <p>Sur le plan de la petite histoire : la spontanéité des convictions idéologiques de l'insoumis l'embrigadent dans le réseau de Résistance clandestine à la discrimination raciale comme courrier et lui font délaissé ses études scientifiques. Là, il rencontre Clara, une juive d'Autriche, qui le met au diapason de son esprit lucide d'insurgée contre la discrimination. A la fin de l'occupation, malgré sa résistance à un malentendu dû à une substitution de représentation qui fait de lui un héros de la Résistance, Ossyane retourne chez lui couronné de l'auréole du rebelle.</p>
Vendredi matin	<p>De retour à son pays natal, Ossyane est accueilli comme un héros de la Résistance. Son retour au pays réhabilite la dignité de la famille que son frère Salem, a fait perdre à la famille. Disparition de la déséquilibrée Iffet et apparition de Clara, la clarté de l'esprit, accompagnée de son oncle Stefan Temerles, un rescapé de l'holocauste venu s'installer à Haifa. Réunion des disparités culturelles dans un même foyer et mariage d'Ossyane et de Clara. Le couple choisit de vivre au Levant, entre le</p>

## IE Partie. Chapitre I : Les dysfonctionnements internes des récits.

	Liban et Haifa. Eclatement de la guerre israélo-arabe.
Vendredi soir	Le père révolté est atteint d'une hémiplegie. Cette paralysie bloque la libre expression de la pensée et de l'action. Ossyane quitte Clara pour rejoindre son père hémiplegique. La guerre impose une frontière infranchissable entre le couple Clara - Ossyane. Ossyane devient hystérique. Privé de ses facultés de réflexion, de jugement et de communication, il est placé dans un asile psychiatrique par son frère Salem. Cette aliénation lui fait découvrir l'intérieur d'un espace de liquéfaction des résistances, d'engourdissement des aspirations, d'absence d'intérêt à ce qui se passe à l'extérieur, un intérieur qui neutralise les crises de révoltés, des désaxés. Clara, désespérée d'attendre de l'autre côté de la frontière s'en va en France où elle donne naissance à Nadia.
Samedi matin	Nadia, la fille d'Ossyane et de Clara est sollicitée par son père pour le délivrer de son internement grâce à sa photo qu'il remet à Bertrand, son ancien compagnon de la résistance devenu ministre, venu lui rendre visite à la maison familiale. Nadia emprunte une identité européenne et pénètre l'asile sous l'habit d'une riche bienfaitrice au profit de l'asile. Elle réussit à identifier son père parmi les internés, lui met intelligemment une lettre à l'intérieur d'un livre qu'il feuilletait. Cette lettre déclenche en lui l'envie de sortir de son état d'internement.
Samedi soir	Dégradation de la situation. Sur le plan de la grande histoire : éclatement de la guerre civile au Liban. Sur le plan de la petite histoire : Ossyane est dissuadé de se suicider par Lobo, le lobotomisé auquel on a sectionné le désir du suicide. La peur de Sikkine, le désaxé épris de son couteau, et l'éclatement de la violence entre les milices le persuadent de quitter l'espace de son internement pour aller rejoindre Clara, la lucidité de son esprit, en France, le pays de son engagement dans l'insoumission à la séparation à l'échelle de sa liberté de mouvement et d'expression et à l'échelle de la discrimination sociale sur la base des identités.
Dernière nuit	Ossyane quitte l'asile de la Résidence du Chemin neuf, le lieu de son aliénation et de l'interrogation de son fort intérieur, fait un détour par la maison familiale pour récupérer toutes les clés de la demeure criblée de balles, des clés symboles de la mémoire de l'histoire d'une vie, rejoint l'ambassade de France et se retrouve à Paris où il donne rendez-vous à Clara au quai de l'Horloge. Les quatre jours qui le séparent de sa rencontre avec Clara, la lucidité de son esprit et la liberté de s'exprimer, comblent une attente.
Dimanche	Ossyane quitte le narrateur et va à la rencontre de sa conjointe, Clara. Le narrateur poursuit Ossyane en cachette pour observer leur réunion sous un regard admiratif et inquiétant. Il les observe de loin mais de la manière d'un journaliste conscient de cet amour impossible.

### Commentaire du schéma :

Nous remarquons à partir de ce schéma que la narration procède par un retour aux origines du personnage et aux raisons de son attachement à la résistance aux symboles de la résistance à la discrimination. Il nous semble que le fait d'agencer les séquences des événements dans la division du matin ou celle du soir requiert la signification du clair ou du sombre, du début ou de la fin, de la conscience qui s'éclaire et éclaire la raison et de l'inconscience qui sombre dans la dégradation.

Chaque temps permet de narrer des séquences événementielles qui ne rompent pas la cohérence du récit. On peut dire que les séquences sont en cohésion même si le texte est séparé par des pages blanches où sont indiqués seulement le jour et la différence de ses moments. Le premier jour est le jour « J », et de ce fait, il remonte le temps jusqu'aux origines de l'insoumission à la discrimination avec sa conscience qui le met au centre de ce qui se passe dans son pays et dans le monde. Le jeudi matin est le temps clair qui éclaire sur les raisons des dysfonctionnements à l'échelle sociale et qui oblige l'écrivain, à l'échelle de l'écriture, de vouloir réparer le déséquilibre dans le mélange par le biais d'une production artistique où se mêle le réel et le fictif. Le jeudi soir est le temps sombre. L'écrivain est conscient du malheur que provoque la discrimination. L'absence de mélange est dramatique comme l'absence de conscience est source de beaucoup de drames. C'est dans ce temps sombre que l'écrivain trouve sa lucidité. Sa conscience n'échappe pas à la représentation des malheurs des autres.

Le deuxième jour est le jour « V ». Son premier temps, son temps clair, marque la disparition du trouble et la réapparition de la clarté. Son deuxième temps, son temps sombre, marque la perte de la faculté de s'exprimer et d'agir librement. La séparation entre l'écrivain et sa conscience par les barrières de l'absolu. Cette aliénation de l'écrivain lui fait découvrir un intérieur engourdi par les boulets de la démagogie et asphyxié par les dérives identitaires. Le troisième jour, est le jour « S ». Son temps clair représente le changement de l'option identitaire comme salutaire. Il redonne espoir de sortir d'un état de léthargie et de confusion. La dernière nuit est le temps transitoire. Il permet le passage à une autre issue, celle d'abandonner l'espace de l'aliénation pour un espace de liberté de l'expression et de la représentation de son imaginaire conscient que l'absolu que ce soit dans la quête d'une forme d'écriture sans mélange ou d'une écriture d'un pouvoir autoritaire n'est pas possible.

**Schéma narratif du récit enchâssant :**

Le récit principal qu'on pourrait appeler récit encadrant ou récit générateur d'un autre récit, a pour phase événementielle l'histoire de la vie d'Ossyane. Et comme celui-ci raconte toute une histoire, il y a lieu d'appliquer un schéma narratif.

Situation initiale	Phase événementielle	Eléments modificateurs	Eléments rééquilibrant	Situation finale
Rencontre entre le narrateur et le personnage en juin 1976.	Conversation à propos de l'intérêt du personnage à la Résistance tentative de la part du narrateur de connaître l'objet d'attente du personnage.	récit de vie du personnage	Séparation entre le narrateur et le personnage	Rencontre d'Ossyane et de Clara sur le pont au Change sous le regard admiratif et inquiet du narrateur journaliste.

**Commentaire du schéma :**

Ce tableau nous permet de dire que ce schéma narratif ne procède pas de la manière que le schéma linéaire où les différentes phases sont respectées. Nous constatons cette perturbation au niveau de la rupture opérée au niveau du passage de la situation événementielle à l'élément modificateur car le lecteur est introduit dans un autre récit qui constitue dans sa globalité cet élément modificateur. C'est cette pénétration du récit de l'autre personnage qui permet de percevoir le sens de la modification. En effet, celle-ci est conçue comme un détournement d'une préoccupation qui permet de résister au manque. Elle est l'élément de la rupture avec une confusion.

Le récit de vie qui procède par un retour, relate le processus de la modification. La rupture est donc la modification qui s'est opérée tout au long du parcours narratif du récit de vie et qui a abouti en phase de rééquilibrage à un déséquilibre, à une séparation entre le

narrateur et le personnage et entre le récit enchâssé et le récit enchâssant. La phase finale clôt le récit sur une rencontre, celle de la réappropriation d'une conscience, non dans le sens d'une conscience révolutionnaire de l'écrivain car cela poserait énormément de problèmes, mais dans le sens d'une conscience de l'écroulement de l'intérêt commun, de la rupture avec la lucidité de l'écrivain, de la culture de masse. *Les Echelles du Levant* est cette forme de désobéissance à cet égarement de la raison, à cette absence d'engagement dans l'art du changement. Le schéma cyclique montre la variation que subit l'écrivain contemporain. Sa dissipation le conduisant au-delà de l'intérêt commun à l'humanité.

Le roman est divisé en cinq jours (mercredi – jeudi – vendredi - samedi - dimanche).

Le premier jour est réservé à la narration de l'histoire de la rencontre du narrateur et du personnage. C'est un temps consacré à la phase d'exposition. C'est l'ouverture du texte. Mais le texte ne le mentionne pas. Ce n'est que dans le récit enchâssé que le narrateur par le procédé de l'analepse déclare au lecteur que l'enclenchement de l'histoire a commencé dans un temps antérieur au jeudi, temps réservé au commencement de la narration de l'histoire du personnage Ossyane. Les trois jours (jeudi- vendredi- samedi), sont réservés à la narration de l'histoire d'Ossyane assumée par Ossyane lui-même. Le dernier jour, le dimanche, clôt le récit encadrant. C'est la clôture du texte. Toute l'histoire aura duré cinq jours. Ces cinq jours sont vécus par le narrateur à travers ses souvenirs. C'est aussi le cas du personnage Ossyane qui revit l'histoire de sa vie à travers ses réminiscences. Le récit est donc analeptique. L'analepse a une fonction reconnue, celle de permettre au narrateur d'éclairer les antécédents du personnage. Selon Ouhibi <sup>11</sup>: « *L'analepse se définit comme un récit temporellement second, par rapport au récit sur lequel elle se greffe. De ce fait, sa fonction n'est plus d'expliquer mais de superposer des événements, coupés les uns des autres, sur l'axe du temps.* » Un peu plus loin, elle ajoute : « le récit est issu de souvenirs, il obéit aux caprices de la mémoire ». La mémoire, dans le cas de notre roman, est convoquée en vue de permettre au personnage d'opérer un jugement des événements qui l'ont constitué tout au long du parcours du personnage.

---

11- Nadia OUHIBI GHASSOUL, *Littérature, Textes Critiques*, Editions dar El Gharb, 2003, p 69.

### Conclusion.

Nous pouvons dire finalement que l'analyse narratologique du fonctionnement interne des récits des trois romans narratologique nous a montré que l'éclatement au niveau des structures de la division, de la fragmentation, et de la segmentation, sous-tendent la construction du sens de la dissipation par une fondation artistique de la dispersion, de la dissolution et de la séparation d'une conscience en mouvement.

La division du produit scripturaire racontant le périple du voyageur Hassan al-Wazzan, dit Léon l'Africain, est divisé par l'écrivain lui-même en quatre livres. Cette structure de la division est aussi significative sur le désaccord sur la gestion de l'espace, de sa répartition déséquilibrée. En effet, le déplacement à travers les quatre composantes spatiales du livre de l'écrivain imaginaire ou de l'écrivain d'un imaginaire requiert la dimension de la dispersion du centre d'intérêt sur la surface de l'écriture du livre éclaté en quatre divisions. L'écrivain de l'imaginaire passe d'un espace de représentation à un autre pendant une bonne tranche de sa vie et ce passage d'un mode de représentation à un autre ne le satisfait pas. Il rompt chaque fois que le besoin de faire connaître et de percer le monde des ruptures se fait sentir avec force. Toutes ces ruptures sont déployées au sein de l'espace de représentation du roman autobiographique *Léon l'Africain*. Elles sont les retranchements réutilisées dans la reconstruction ou la reconstitution d'une vie passée dans la quête d'un idéal. Celui-ci est l'achèvement de l'écriture d'un livre qui a nécessité quarante années de vie de l'écrivain. Ces quarante années ont été dispersée dans un idéal jamais atteint.

La fragmentation de la structure de l'histoire du disparu requiert aussi une attention particulière de la part d'une conscience écrivaine qui cherche à dévoiler l'incompréhensible, le déroutant, l'énigmatique. La structure du fragmentaire faites de neuf passages conçoit dans sa matrice la conscience de la dissipation qui commence par la dissolution des mœurs, en passant par la consommation de la culture de l'anarchie, la découverte du kichk politique qui diffère du kitch littéraire et l'inverse dans le sens du chaos, la maison du culte du dissident, la mutation du corps de l'illégitime, l'indifférence à son rôle sociétal, et le meurtre à cause de sa neutralité, l'abaissement pour une gloire illusoire, pour aboutir enfin à la disparition du consensus républicain des communautés en l'absence du chef qui revient aveuglé par le pouvoir.

Dans la segmentation de la structure du roman *Les Echelles du Levant*, le déclassé n'échappe pas à ce fractionnement d'une conscience qui pourvoie une voix d'une amplification au détriment d'une autre. La segmentation est aussi significative dans la construction du sens de la dissipation. Comme la structure divisée et la structure fragmentée, la segmentation est la séparation entre le clair et l'obscur qui entre en jeu dans la construction du sens du dévoilement du mal et du bien.

Au niveau des voix des instances narratives, le « je » de l'écrivain se confesse auprès d'un lecteur et lui montre ses faiblesses à chercher la célébrité et l'abondance des richesses au détriment du sublime. Ainsi, le « je » dans *Léon l'Africain* monopolise l'espace de la représentation qu'il occupe inégalement. Dans *Le Rocher de Tanios*, le « je » est investigateur. Il court sur les traces d'une conscience disparue, la raconte en s'appuyant sur d'autres voix du témoignage comme pour authentifier l'existence d'une conscience devenue absence. Dans *Les Echelles du Levant*, le double « je » est le jeu d'une voix qui se dédouble pour se voir, de l'intérieur comme de l'extérieur. Elle explore le fond d'une conscience qui résistait au désir du père de la faire révolutionnaire mais qui devient par le hasard des circonstances de la rencontre avec le réseau de la résistance, dans son engagement spontané contre la séparation en zone sud et zone nord, convaincu au fond d'elle-même que cette séparation est absurde et inhumaine, rebelle et résistante.

Les schémas narratifs du parcours de cette conscience nous ont montré comment se fait le mouvement de cette conscience vers d'abord un idéal qui s'accapare de toute son énergie, ensuite de cette même conscience qui, en cherchant à savoir la vérité sur la disparition de cette conscience, découvre une représentation de l'utopie de la liberté et de la démocratie dans un espace de l'entredéchirement.

Telle est l'aboutissement d'une analyse que ne nous ne prétendons pas exhaustive des dysfonctionnements narratologiques qui pourraient n'être que les fonctionnements internes de l'altération. Cette situation inavouable avouée par le romancier et qui angoisse son écriture passe par les espaces de représentation de cet état des lieux de la création-déconstruction. Le chapitre suivant nous permettra, nous l'espérons, de montrer ces lieux revisités de l'écriture d'une conscience sociale envoi de déliquescence.

**Chapitre II :**  
**Typologie des espaces de l'altération.**

### Introduction.

L'espace acquiert une dimension importante dans les romans de Maalouf. Comme dans tous les romans contemporains de langue française, l'espace est une dimension qui s'impose dans la construction du sens. Le roman construit son univers autarcique et met son espace comme cadre aux interactions du monde qui le peuple. Il est un des réseaux de signification dans une production romanesque. Lui-même producteur du sens, il est l'univers imaginaire où s'accomplissent les actions et où évoluent les personnages.

Le lecteur, opérant une déconstruction et une reconstruction de l'histoire pour saisir un ou plusieurs réseaux de sa signification, est amené à saisir l'espace comme une dimension de signification. Lieu du raconté, l'espace s'offre au racontant pour dire l'interdit. Et par-delà le racontant, le romancier trouve dans l'espace de la fiction un lieu pour écrire et dire ce qui ne peut ou ne doit être dit ailleurs au-delà des frontières du roman. L'espace devient alors un confident qui réceptionne les désirs et les contraintes, les préoccupations de l'instant et les tourments du passé, tout en s'embellissant pour ne pas paraître insignifiant. Quelques soient ses configurations, il ne peut être occulté de l'acte d'écriture. Il peut rappeler l'origine, identité et circonstance, comme il peut représenter la destination, la fin et la finalité. Il peut revêtir plusieurs aspects et peut se présenter sous différents types. Analyser l'espace, c'est pouvoir déchiffrer le signe qui le charge.

En narratologie, nous reconnaissons que tout récit met en scène un ensemble d'évènements accomplis par des personnages dans le temps et dans l'espace. Yves Reuter nous fait savoir que l'espace a une fonction d'ancrage du fictif dans le réel. Il nous dit à ce propos:

*« Les lieux peuvent ancrer le récit dans le réel, produire l'impression qu'ils reflètent le hors-texte. Ce sera le cas lorsque le récit donne des indications précises correspondant à notre univers, soutenues si possibles par des descriptions détaillées des éléments typiques, tout cela renvoyant à un savoir culturel repérable en dehors du roman (dans la réalité, dans les guides, dans les arts...) »<sup>12</sup>.*

Notre ambition est de voir tout d'abord en quoi l'étude de la typologie spatiale dans les trois romans de l'écrivain libanais Amin Maalouf peut être pertinente dans la

---

12-Yves Reuter, *L'analyse du récit*. Nathan, 2000, p.36.

compréhension du jeu des significations. Nous commencerons par définir ce qu'est une typologie dans l'étude de l'espace dans le roman de langue française. Nous pensons que les espaces dans les trois romans ne sont pas atypiques mais qu'ils sont des archétypes de l'imaginaire du roman d'expression française chargés de cette dimension significative de dire à soi et à l'autre ce qui ne peut être dit ailleurs que dans le lieu de la représentation. Nous procéderons ensuite dans notre démarche par étudier la signification de l'espace de l'altération.

Nous avons effectué ce choix typologique pour tenter de confirmer un postulat de départ à savoir que les types d'espaces dans les trois romans figurent les questions des origines de l'altération comme procédé de figuration du devenir de l'espace et son aboutissement à la rupture avec la cohésion des communautés des protagonistes dans leurs diversités culturelles.

Les espaces dans les trois romans ne sont pas seulement des univers où se réalisent les actions ou les événements, mais aussi des archétypes de l'expression du déplacement. Il s'agit pour nous dans ce chapitre de dire comment dans les trois romans de Maalouf les archétypes spatiaux représentent-ils des stations qui permettent à l'auteur de s'arrêter sur les questions de la détérioration. Nous nous interrogerons donc sur les représentations de l'altération comme dynamique explicative du rapport de l'auteur à ces circonstances.

Une typologie comme procédé de classification permet d'étudier les caractéristiques d'un fait, d'un objet ou d'une espèce en vue d'expliquer leurs origines, leurs similitudes ou leurs différences et les évolutions qu'ils ont connues. Une typologie comme démarche nous permet d'étudier distinctement la signification de chaque type d'espace déployé comme cadre à la fiction dans les trois romans. Cette étude exige de nous la classification de ces types d'espaces dans des catégories sémantiques. Notre démarche de classification de ces types vise à rendre compte des rapports de signification avec la notion d'altération.

Si la représentation des espaces dans les trois romans de notre corpus est une recherche d'un référent identitaire, ce mouvement de quête s'oriente aussi vers un recouvrement des causes de la perte d'un espace identitaire. Une quête non pas d'un paradis perdu mais de l'action qui fonde cette perte. Dans l'avant-propos aux actes du XXX<sup>e</sup> Congrès de la Société Française de Littérature Comparée, Bertrand Westphal

indique à cet effet que « *Si Marcel Proust s'était lancé naguère dans une patiente quête du temps perdu, bon nombre d'écrivains, dans le vaste monde, sont aujourd'hui partis à la recherche du référent perdu.* »<sup>13</sup>

Ce référent, dans le cas des récits de notre auteur, est localisé comme espace de l'expression du déplacement et de ses causes. Dans les trois récits d'Amin Maalouf, les narrateurs calquent la désignation des espaces que traversent les personnages principaux Hassan al-Wazzan, dit Léon l'Africain, Tanios et Ossyane, sur les espaces du réel, sur ceux de l'Orient et de l'Occident tout en demeurant des espaces de l'imaginaire. La fiction ancre les origines de l'histoire du déplacement de ces personnages dans l'Orient et l'Occident. L'espace des origines devient de ce fait non pas seulement un référent perdu et retrouvé à travers l'imaginaire pour se situer sur le plan identitaire mais aussi pour situer les circonstances fondamentales du déplacement de l'auteur. Nous étudierons la question du déplacement dans le second chapitre de cette partie de notre travail. L'histoire de Hassan al-Wazzan, Tanios et Ossyane trouve son origine dans l'espace de l'Orient. La contextualisation de ces histoires se fait par le procédé de l'analepse. Ce procédé est une technique narrative qui déplace un événement dans une durée ou dans un temps autre que celui de l'énonciation. Un déplacement dans le temps qui renverse la perspective pour explorer un passé qui fonde le présent. Gérard Genette définit l'analepse comme une anachronie qui place un événement antérieurement par rapport à l'histoire. Il nous dit qu'elle est : « [...] toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve »<sup>14</sup>. Cette technique narrative est utilisée dans le récit dans l'intention de remonter aux origines de la rupture avec l'espace des origines et pour contextualiser les circonstances de la séparation. Nous commencerons par analyser, dans un mouvement décroissant, les villes de la dispersion, le village de la dissolution et la maison des pestiférés.

En effet, dans les trois récits de notre corpus, l'espace au début de chacun des romans, est référentiel et contextualisant. Référentiel au niveau fictionnel puisqu'il ancre l'identité des personnages Hassan al-Wazzan, Tanios et Ossyane dans les espaces de leurs origines identitaires, celles de l'exilé de sa ville Grenade dans *Léon l'Africain*, de l'hybride

---

13- Bertrand WESTPHAL, avant- *propos aux actes du XXXe Congrès de la Société Française de Littérature Comparée* \_\_SFLG\_\_ Limoges, 20,22 septembre 2001 in *Littérature et espaces* sous la direction de Juliette VION-DUREY, Jean-Marie GRASSIN, Bertrand WESTPHAL.

14- Gérard GENETTE, *Figure III*, © éd du Seuil, 1972, p 82.

dans son village Kfaryabda dans *Le Rocher de Tanios* et de l'étranger dans sa maison d'Adana dans *Les Echelles du Levant*. Contextualisant au niveau fictionnel puisqu'il détermine les fondements de l'exilé, de l'hybride et de l'étranger insoumis. Référence et contextualisation vont de pairs dans la conception des trois notions chez l'écrivain. Référence à l'espace identitaire et contextualisation des trois notions de l'exilé, de l'hybride et de l'étranger, requièrent une signification importante dans l'approche de l'espace dans les trois récits. L'espace de référence et de contextualisation dans l'ordre des récits, va du commun au particulier, du collectif au restreint : ville – village – maison. L'espace ainsi délimité permet de circonscrire la question de l'expression artistique dans leur contexte. Dans *Léon l'Africain*, le déplacement se fait à travers des noms de villes : Grenade, Fès, le Caire et Rome. Entre Fès et le Caire d'autres villes sont aussi traversées telles que Segelmesse et Tombouctou. Un parcours en Méditerranée qui retrace l'évolution du personnage. L'histoire de l'origine de l'exilé commence dans l'espace de la ville de son enfance, alors que l'énonciation a lieu dans l'espace de son exil. Aussi paradoxale que cela puisse paraître, la prise en charge de l'énonciation se fait dans un espace maghrébin, Tunis, alors qu'elle contextualise les origines du narrateur dans un espace occidentale, Grenade. Ce décalage intentionnel permet de revenir sur les mobiles du changement d'espace.

Amin Maalouf, né dans un espace orientale est un écrivain qui a choisi l'exil pour aller vivre en France. Son espace d'origine est le Liban. L'espace occidentale qui réfère à l'identité de son personnage et qui s'offre comme cadre à la contextualisation de l'exil, est par inversement l'espace de l'enfant qui raconte sa vie au sein des communautés musulmane, chrétienne et juive qui habitent la même ville. Tunis, le pays maghrébin de l'exil et le point culminant de la temporalité de l'histoire qui s'y énonce, devient de ce fait un espace de l'énonciation de l'histoire de l'exilé. Grenade, la ville de l'Occident, est l'espace de la contextualisation des circonstances de la détérioration qui provoque la rupture. Grenade est la ville de l'enfance de l'exilé dans laquelle se découvrent les origines d'une identité en mutation et les causes de la rupture. Tunis est l'espace et la ville de l'énonciation de l'histoire de l'exilé. Les deux espaces se rejoignent dans leur antinomie géographique pour se prêter au narrateur comme cadres de narration de la dispersion et de la rupture. Cette antinomie à une autre échelle est représentée au niveau du deuxième type d'espace : le village. Dans *Le Rocher de Tanios*, le village est l'espace où se déroule la quasi- totalité des événements. Le village est l'espace des origines de l'enfant hybride et

de la contextualisation des circonstances qui l'ont poussé à abandonner son village. La narration du récit de l'enquête se fait à partir de cet espace et à propos du nom d'un personnage de culture hybride affilié à un rocher. Cet édifice mémorise l'identité de l'hybride dans un contexte politique de tension et d'intolérance. Le village devient alors un espace de quête et d'enquête sur la disparition énigmatique de ce personnage hybride mais aussi par ricochet sur l'édifice qui porte son nom et qui est considéré par les villageois comme une malédiction. Ce questionnement sur la raison de cette crise de l'hybride et de son édifice maudit est aussi représenté au niveau du troisième type d'espace : la maison.

Dans *Les Echelles du Levant*, le retour aux origines identitaires de l'exilé contextualise la rupture du personnage avec son pays dans le déséquilibre que ses grands-parents ont vécu après la chute de l'empire ottoman. La maison où vivent ses grands-parents est décrite comme espace singulier regroupant deux personnages rejetés aux abords de la ville d'Adana. Les circonstances de ce rejet sont un état précurseur des changements qui se succèdent et qui déterminent l'atmosphère de l'intérieur de l'espace des origines.

Aborder la maison dans *Les Echelles du Levant* sous l'angle typologique, nous invite à nous interroger sur sa fonction romanesque et sur ses enjeux. La chambre d'hôtel dans laquelle se retrouvent le personnage principal et son narrateur isole les deux interlocuteurs de toute perturbation et exclut toute intrusion d'étrangers entre eux. Elle est un refuge où les deux interlocuteurs peuvent être transportés dans le passé d'une histoire de vie qui se raconte au présent. L'histoire du passé du libanais remonte aux origines de la crise : dégradation d'un ascendant, mutilation du corps menant à la rupture avec la vie, dépression engendrant une crise démentielle. Notre objectif est donc de montrer que les espaces de l'altération sont des cadres de représentation de cette crise qui persiste au Liban contemporain et qui le condamne à vivre sa diversité comme un malheur. Nous monterons que cette crise est aussi celle de l'écrivain. Notre analyse débute par l'espace de la ville pour aboutir à celui de la maison en passant par le village. Ce choix graduel dans l'interprétation de la détérioration nous est dicté par notre souci de mettre en évidence la dimension de la crise qui va croissant.

### 1- Les villes de la dispersion.

La ville est un espace qui se distingue de la cité et du pays. Le pays quant à lui, est défini dans le dictionnaire électronique de français Larousse comme un : « *Territoire d'une nation délimité par des frontières et constituant une entité géographique* » et comme une : « *Région envisagée au point de vue d'une certaine identité ou communauté d'intérêts de ses habitants, etc.* ». La définition de la ville dans le même dictionnaire nous intéresse à plus forte raison puisque la notion de l'agglomération qu'elle contient renvoie à l'existence dans les limites géographiques d'une masse qui cachent la différence des éléments qui la constituent. Le même dictionnaire nous donne la définition suivante de la ville: « *Agglomération relativement importante et dont les habitants ont des activités professionnelles diversifiées* ».

Dans *Léon l'Africain*, la référence à l'espace des origines de son personnage Hassan al-Wazzan, situe ses origines à Grenade. Ville de l'équilibre dans le partage d'une vie conviviale entre la femme arabe et la concubine chrétienne, Grenade est l'espace du foyer initial des disparités communautaires d'un équilibre productif. La réappropriation de l'espace dans *Léon l'Africain* par les castillans impose la logique de la conversion au culte du même, la division et la dispersion. L'atomisation conduit à la rupture avec cette ville du partage. L'historien Benjamin STORA, dans *Les guerres sans fin*, parlant de l'Algérie coloniale et postcoloniale, nous fait savoir que des communautés ethniques ont été séparées de l'espace identitaire multiethnique. Il nous dit à ce propos : « *Le système coloniale puis la Guerre de l'Indépendance, terrible, ont ruiné l'idée d'une société à la fois indépendante et multiethnique* »<sup>15</sup>. Le multiculturel qui fait la richesse du patrimoine de la ville universelle n'est plus que la propriété d'un pouvoir absolu sans partage. Le narrateur relate son avènement et celui des déséquilibres au niveau social. La patrie de la diversité culturelle, un bien partagé entre les communautés musulmane, chrétienne et juive, voit s'altérer son mode de partage convivial.

Cette altération conduit à une rupture avec Grenade. Le dernier bastion des musulmans éclate en divisions entre communautés: expropriation des communautés musulmanes et juives et leur exclusion par les chrétiens devenus les nouveaux maîtres de la

---

15- Benjamin STORA, *Les Guerres sans fin*, éd Stock, Paris 2008, p 87.

ville. Grenade éclate en divergences. Faut-il s'incliner à ce nouveau pouvoir ? Résister pour marquer sa différence ? Partir pour vivre dans un ailleurs de refuge ? Partir ailleurs devient un choix incontournable pour le père Hassan al-Wazzan.

Fès, devient le lieu du refuge pour une communauté faite d'un amalgame perturbateur de musulman et de chrétien. Elle accueille les exilés dans le mouvement de solidarité et absorbe leurs disparités. Celles-ci se disséminent dans tous les aspects de la vie. L'enfant Hassan al-Wazzan commence une quête pour assimiler les propres coutumes de la communauté autochtone des fassis. Il entame ensuite son premier voyage à l'extérieur de la ville avec son oncle chargé de caravanes. Là, il découvre les formes de dégradations sociales à partir de petits récits sur la dissolution des autorités et des citoyens. Ce long processus de recherche débouche sur le Caire. Ville meurtrie par les calamités et les injustices des pouvoirs envers les communautés dominées, le Caire est l'espace du renversement des positions sociales et de sa représentation sur la scène de l'art picturale et dramatique.

Ce mouvement enclin vers les déséquilibres continue de projeter le narrateur vers d'autres espaces de découverte des disparités communautaires. De retour de la Mecque vers le Caire, Hassan est capturé par des siciliens. Il voit sa destination déroutée vers l'Occident. Il est emmené à Rome et offert comme esclave au Pape Léon X. Ville du détournement du narrateur, Rome séduit par sa beauté et par son aspect hétéroclite. Une diversité culturelle et artistique : des écrivains de divers horizons de l'art, des artistes de diverses tendances esthétiques, liberté de l'expression artistique des formes d'expression du beau. Mais cette diversité est fragile. Rome présente une diversité productive en apparence harmonieuse. Toutefois, cette diversité se transforme en espace des divergences confessionnelles qui la déstabilise et détériore ses fondements. Ce sont les quatre espaces de la dispersion de la diversité.

Dans le Rocher de Tanios, le village est l'espace de la dissolution. Les origines corrompues du Liban du XIX<sup>e</sup> siècle, ont perverti l'équilibre de la diversité et ont produit une génération bâtarde qui manque d'harmonie dans sa composante identitaire. Ce déséquilibre perturbateur et source de haine et de déconsidération, caractérise la maison des origines dans *Les Echelles du Levant*. Nous entamons à présent l'analyse de ces espaces.

### 1-1- Grenade, l'éclatement des divisions.

Même si l'auteur Amin Maalouf ne revendique pas la ville de Beyrouth comme un type d'espace de référence identitaire dans l'imaginaire de ses romans comme il le révèle dans l'entretien qu'il a eu avec Eggi Volterrani : « *Dans mes écrits, cette ville est quasiment absente, comme si je n'avais fait que la traverser sans y avoir jamais vécu, alors que le village et la montagne sont bien présents* », <sup>16</sup>Grenade, dans le roman *Léon l'Africain*, est l'espace de la naissance de l'écrivain de la fiction dans un contexte social de partage convivial entre deux femmes de culture différente. Le retour à une ville qui rappelle l'histoire d'un empire éclaté et décadent, n'est pas seulement un choix d'une technique narrative pour situer les origines identitaires du protagoniste Hassan al-Wazzan, mais aussi un retour aux circonstances historiques qui ont provoqué la division entre chrétiens et musulmans. Le retour à cet espace contextualise l'émission d'un empire, l'éclatement des divisions au sein même de la communauté musulmane à la suite de sa décadence. La renaissance de l'Occident chrétien creuse l'écart entre les deux communautés.

Grenade, sur le plan de l'Histoire, est une ville où vivaient les musulmans, les chrétiens et les juifs ensemble. Ville universelle de l'Andalousie, Grenade est un espace vers lequel remonte la mémoire pour situer une perte. Dans « *Un mythe contemporain : le dialogue des civilisations* », Régis DEBRAY, parle de la culture euro- américaine qui, au nom de l'Occident tout entier, efface la culture ou les cultures qui lui sont étrangères. Il évoque la ville cosmopolite comme un idéal mythique : « *Pensons à l'âge d'argent, sinon d'or, andalou* »<sup>17</sup>. Le mythe de la ville universelle est démythifié. Cette perte a déclenché le processus de l'altération. Grenade, la ville de l'enfant Hassan al-Wazzan, né dans un foyer où la coexistence conviviale entre deux femmes d'origine culturelle différente est constructive, est un espace des déséquilibres. Grenade éclate en violences. Elle n'est plus que des fragments d'une disparité provoquant la division et la séparation. Le rapport du narrateur à son espace de naissance devient du coup un rapport à la mère et à la mort. Le narrateur Hassan al -Wazzan, rapporte les propos qui décrivent le sentiment douloureux de sa mère à la suite de la rupture avec la mère-patrie dans une atmosphère spatiale de froid et de terreur : « *Il a fait froid cette année-là sur Grenade, froid et peur, et la neige était noir de terre, remuée et de sang. Qu'elle était familière, la mort, que l'exil était proche, que les joies du passé*

---

16 - Volterrani EGI et Amin MAALOUF, *Autobiographie à deux voix*, article d'un entretien paru sur le net : <http://www.aminmaalouf.net/fr/sur-amin/autobiographie-à-deux-voix/>

17- Régis DEBRAY, *Un mythe contemporain : le dialogue des civilisations*, éd CNRS, Paris, 2007, p56.

*étaient cruelles au souvenir !* » (p 48). La perte de la ville est due à la reconquête d'un espace perdu par un pouvoir absolu, celui de la chrétienté modernisée. Cette reconquête oblige au déplacement. La ville de Grenade dans *Léon l'Africain* est reconquise par les castillans et les communautés musulmanes et juives sont contraintes à la conversion culturelle ou à l'exil : « *En jourmada-thania, de cette année-là, trois mois après la chute de Grenade, des hérauts royaux vinrent au centre de la ville proclamer, tambour à l'appui, et en arabe autant qu'en castillan, un édit de Ferdinand et Isabelle décrétant : « la rupture définitive de toute relation entre juifs et chrétiens, ce qui ne peut être accompli qu'en expulsant tous les juifs ». Désormais ceux-ci devaient choisir entre le baptême et l'exil.* » (p 67). Les parents du personnage Hassan al-Wazzan, supportent difficilement les contraintes qui ont été générées par l'évolution de la suite des événements. Ils choisissent amèrement l'exil. La rupture avec un mode de vie idéale et idéalisé dans la ville des origines est sentie comme une rupture douloureuse : « *Ma mère me serra contre elle lorsque l'embarcation commença à s'éloigner de la côte* » (p 84). Cette rupture provoque le premier voyage du narrateur et de sa famille. Son père est accompagné de ses deux femmes, la musulmane et la chrétienne.

L'écriture de la ville est donc non pas seulement le rattachement à un espace identitaire, le questionnement de ce qui a été l'origine de l'éclatement et de l'abandon, mais aussi et surtout une exploration du détachement à l'égard de la culture qui a précédé la rupture avec l'harmonie dans la diversité. La ville froide et angoissante ne fonctionne plus comme un espace de chaleur et de convivialité. Le changement touche et l'espace éclatée de la mère-patrie et l'éclatement de la mère en sanglots, tous deux symboles de lieu de représentation de la rupture avec un bien commun. L'écriture de la ville résonne comme un écho de voix qui reproduit la douleur de la séparation avec les mêmes paroles sous forme de récits d'abord de la mère puis du père que le narrateur rapporte du fond de sa mémoire, et qui, en surface, glacent l'atmosphère et angoissent les esprits: « *Ma mère n'était plus la même quand elle parlait de la chute de notre ville ; elle avait pour ce drame une voix, un regard, des mots, des larmes que je ne lui reconnaissais en aucune autre circonstance. Moi-même, je n'avais pas trois ans en ces journées tumultueuses, et je ne sais si les cris qui se pressent en cet instant à mes oreilles sont le rappel de ce que j'ai vraiment entendu alors, ou bien seulement l'écho des mille récits qu'on m'en a fait depuis.* » (p 48). Et un peu plus loin, le récit du père raconte le temps de la chute par sa prise de position en tant que parlementaire dans l'enceinte du pouvoir du sultan Boabdil à l'égard de la situation de décrépitude de la ville: « *Je veux que tu saches ce qui s'est vraiment passé dans notre ville de Grenade en cette année de*

*malheur*» (p 50). Le sort de la diversité communautaire est devenu entre les mains d'un pouvoir politique nouveau, moderne mais absolu, qui s'est réapproprié l'espace de la ville, sans partage, imposant contrainte au culte de la vérité absolu et violence. Le concept de pouvoir a été sujet de plusieurs analyses et critiques. Des philosophes comme Hobbes, Spinoza, Locke ou Rousseau, se sont efforcés de construire une théorie rationnelle de l'Etat, de l'Etat de droit.

Pour Max Weber, le pouvoir de l'Etat repose sur la violence légitime. Dans *Le Savant et le politique*, Weber nous définit sa conception du pouvoir « *Comme tous les groupements politiques qui l'ont précédé historiquement, l'Etat consiste en un rapport de domination de l'homme sur l'homme fondé sur le moyen légitime de la violence (c'est-à-dire sur la violence qui est considérée comme légitime). L'Etat ne peut donc exister qu'à la condition que les hommes dominés se soumettent à l'autorité revendiquée chaque fois par les dominateurs.* »<sup>18</sup>. Le sort de la diversité communautaire est entre les mains d'un pouvoir chrétien qui prend possession de la ville et décide du coup du sort des minorités ethniques. Au niveau de la grande histoire, le référent à ce pouvoir qui n'est pas dit dans cette mise en garde du père à son fils est le pouvoir qui inaugure le partage territorial entre les communautés. Le sort de la culture de ces ethnies majoritaire de l'espace est entre les mains du nouveau pouvoir et la mise en garde du narrateur à son fils porte justement sur cette utopie du pouvoir de la majorité, c'est-à-dire la démocratie. L'abandon est incontournable dans le discours des membres de la délégation qui a pris la parole dans l'enceinte du pouvoir pour décider du sort de la ville : inutilité de la résistance et résignation au sort de la ville éclatée et de sa population divisée. La décision finale d'abandonner la lutte est prise par le sultan Boabdil : « *Quand il fut assuré du soutien de la multitude des présents, Boabdil se décida à reprendre la parole à son vizir. Il fit taire ses sujets d'un geste insistant des deux mains, pour dire sur un ton sentencieux : « Les croyants se sont prononcés dans l'ensemble et leur décision est faite. Nous suivons la voie de la paix, confiants que Dieu nous guide vers ce qui est le meilleur pour nous, Il est Celui qui écoute, Il est Celui qui répond ».* » (p 57). La résignation à l'abandon de toute résistance à la reconquête de la ville par des chrétiens forts et modernes est décidée par le pouvoir politique qui s'appuie sur le religieux et sur l'assemblée populaire. Le sort de la ville de la diversité est scellé et l'abandon devient comme une fatalité divine. Les communautés musulmanes et juives sont condamnées à l'avance à abandonner la ville à

---

18- Max WEBER, *Le Savant et le politique* (1919), in « *Le Métier et la vocation de l'homme politique* », traduction de FREUND, J, collection 10-18, éd. Plon, 1959, pp 100-101.

ses nouveaux maîtres. La perte de la ville est comme un destin fatal et l'altération de la configuration de l'espace de la ville conduit comme par fatalisme aussi à des violences internes. Mais le fatalisme n'est pas une sorte d'éternité prédéterminée dans une antériorité temporelle. Pour l'auteur, il s'agirait plutôt d'un présent, d'une situation contemporaine, qui remonte au temps antérieur pour le rapprocher d'un état de conscience. L'accord de paix conclu entre communauté dominante et communauté dominée semble être déjà saisi par les personnages de la communauté dominée comme une décision de cohabitation vouée à l'échec.

La perception d'une vie harmonieuse entre les communautés culturelles sur la notion d'assimilation n'est plus possible pour la famille du narrateur et pour d'autres personnages de la communauté juive car la ville reconquise va être transformée par un pouvoir moderne qui prône une démocratie utopique. Les aspects extérieurs et intérieurs de la ville commune vont être dénaturés et elle va vivre dans l'esprit culturel des nouveaux conquérants. Le nouveau pouvoir s'installe par la violence comme c'est le cas de tout état de reconquête à laquelle s'oppose une résistance. Les communautés juives et musulmanes vont être assujetties aux modes de représentation de la vie en ville selon la culture des dominants. La crainte d'être dépossédé de ses valeurs culturelles après la dépossession de la ville provoque à coup sûr des violences internes. L'altération de la vie dans la ville commune conduit comme par fatalisme historique à des violences. Et ce sont ces violences que les personnages ne tolèrent pas et qui vont décider de leur sort. La reconfiguration de l'espace de la ville crée des tensions au sein de la population. Le personnage féminin, Sarah-la-Bariolée, la sage-femme juive, la femme symbole du disparate, informe la mère de Hassan al- Wazzan de ce fatalisme de l'altération de la vie qu'elle a lu dans un livre qui prédit l'avenir « [...] - Sarah-la- Bariolée vint me voir avec un petit livre soigneusement enveloppé dans un foulard de soie mauve qu'elle tira avec précaution du fond de son cabas d'osier. « Ni toi ni moi ne savons lire », lui-dis-je en me forçant à sourire, mais elle semblait avoir perdu toute sa jovialité. « J'ai apporté ceci pour le montrer à ton cousin, me débita-t-elle sur le ton le plus froid. C'est un traité écrit par un homme très sage de notre communauté, rabbi Ishac Ben Yahouda. Il dit qu'un déluge va s'abattre sur nous, un déluge de sang et de feu, un châtement auquel vont succomber tous ceux qui ont abandonné la vie de nature pour la corruption de la ville. » p 57. La détérioration de la vie oblige à l'exil. Fès accueille les exilés qui cherchent à vivre en accord avec sa diversité. Mais les disparités se disséminent là aussi dans toute la ville.

### 1-2- Fès, la dissémination des déséquilibres.

Le changement d'espace a été dicté par la faculté du désir de connaître le fond des faits, le besoin de demeurer libre dans le choix d'une croyance à une conception, celle de la préservation du bien commun par la reconstitution de son héritage qui informe sur sa détérioration. L'éclatement de la ville et la dispersion des faits des divisions de ses communautés fait mouvoir l'écrivain de la fiction comme un anthropologue. Il change d'espace pour réunir ces faits en vue de les étudier et de comprendre le pourquoi des divisions. Il pénètre son milieu intérieur et extérieur, celui des chambres (L'année des hôtelleries), qui l'accueille en tant qu'exilé. L'entrée dans la ville étrangère débute par les hôtelleries : « *Certaines ont plus de cent vingt chambres, spacieuses et donnant toutes sur des couloirs. Les pièces sont louées complètement vides, sans même un lit, le tenancier ne procurant à ses clients, qu'une couverture et une natte pour dormir, leur laissant le soin d'acheter eux-mêmes leurs propres aliments pour les donner à cuisiner* » (p 94). Le narrateur commence par assimiler au départ de sa quête, la culture de la ville. Tout d'abord, dans (L'année des devins), ce sont les coutumes de sa population « [...], *si la fréquentation du myrte ou du narcisse n'a, en soi, rien de répréhensible, nul n'ignore la curieuse coutume qu'ont les fassis de s'entourer de fleurs, plantées ou cueillies, chaque fois qu'ils s'adonnent aux plaisirs défendus de l'alcool* » (pp 97-98) et leurs croyances « *Les djinns sont là, les uns arrivent par voie de terre, les autres par la mer* » (p 100). Ensuite, ce sont leurs rites qui expriment la douleur de la séparation dans (L'année des pleureuses) qu'il découvre dans les chants funèbres à la suite de la mort de sa grand-mère et qui sont observés dans la salle de présentation des condoléances d'où « [...] *s'élevaient des hurlements disgracieux des pleureuses au visage barbouillé de suie, aux cheveux ébouriffés, aux joues griffées jusqu'aux sang, tandis que dans un coin du patio les pleureuses habillées en femmes, rasés de près et fardés, agitaient fébrilement les tambourins carrés.* » (p 106). Le soulagement des peines de la vie et des souffrance de la rupture s'exprime aussi dans la corporation communautaire dans (L'année de Haroun le furet), où la communauté des portefaix est saluée par l'oncle de Hassan al-Wazzan par des termes élogieux qui reconnaissant la valeur de leur savoir-faire « *Si la belle Schéhérazade les avaient connus, elle aurait consacré une nuit paisible à conter leur histoire, elle y aurait mêlé des djinns, des tapis volants et des lanternes magiques et avant l'aube elle aurait miraculeusement changé leur chef en calife, leurs masures en palais et leurs habits de peine en robes d'appart.* » (p 111).

Il s'exprime aussi dans l'attachement à l'espoir de la délivrance dans (L'année des Inquisiteurs) où Hamad le délivreur, resté encore dans les faubourgs d'Albaicin, s'engage encore à délivrer les musulmans captifs des inquisiteurs restés à Grenade « *Nul n'était plus habile que lui à obtenir la libération d'un captif, mais, quand il s'est agi de se libérer lui-même, avaient perdu de leur force.* » (p 116). Puis, c'est la découverte dans l'intimité du corps des communautés (L'année du hammam), des travers de la population, hommes et femmes, leurs ridicules et leurs tares « *Pour tous les gens de la ville, le hammam est le plus agréable des lieux de rendez-vous. Ils quittent leurs vêtements dans des cabines, près de la porte d'entrée, puis se rassemblent tous nus, sans aucune honte.* » (p 122). Un corps qui exprime avec passion dans (Les lions en furie), les ruptures de communication avec la cousine chrétienne, Mariam l'occidentale. Ces ruptures réduisent le contact au silence. De cette absence de communication, jaillissent, sur le fond du sacré et du profane en matière des progrès en culture agraire de la soie et de l'exploration des richesses minières de la terre, des questions sur l'indifférence de son cousin le musulman Hassan à son égard « *Mais pourquoi ne me parles-tu jamais ? Pourquoi ne viens-tu jamais me demander si je pleure la nuit ?* » (p 129). Ce sont des questions qui, dans (L'année de la grande récitation), sont le fruit de la maturité de Hassan qui a appris le Coran par cœur, portent sur la modernisation de la culture que prône le Zerouali, le profane « *C'est, disait-il, l'alliance de l'intelligence et de la fortune.* » (p 134). L'épanouissement intellectuel de l'esprit de Hassan dans le sacré s'interpose entre le Zerouali, le profane qui projette de moderniser la culture de la soie et de son industrialisation, et le contrat de mariage avec Mariam la chrétienne sous prétexte qu'il ne pense qu'aux plaisirs du corps et de la fortune. Cet épanouissement intellectuel dans le sacré conjugué à l'intelligence du portefaix Haroun, le communautaire, dans (L'année du stratagème), porte sur la culture de la peur. En effet, le projet destructif des liens entre Mariam la chrétienne et le Zerouali, le modernisateur de la culture de soie, étendent la question aux domaines de la destruction du projet du contrat sociale et économique, de l'instruction et aux domaines de la construction d'une industrie moderne par la communauté minoritaire d'intérêts communs, l'oligarchie. Le sacré que représente Astaghfirullah est sollicité par Haroun le communautaire. Il porte toute la charge culturelle du passé, pour détruire cette alliance de l'intelligence et de la fortune en inventant le stratagème des vices, de la corruption, une critique de la déconstruction: « *Il ne s'attarda pas sur le sort des femmes du Zerouali, car il savait que cet argument toucherait peu Astaghfirullah. En revanche, il évoqua la débauche du fiancé, ses rapports avec ses anciennes*

*épouses, puis il s'arrêta longuement sur son passé, sur le massacre des voyageurs, surtout les premiers émigrés andalous, sur le pillage di Rif. » (p 142).*

L'oligarchie, qui fait ainsi intervenir le sacré, pour provoquer la rupture entre les deux communautés, les musulmans et les chrétiens, altère complètement son aspect épistémologique qui consiste à faire savoir que les nations sont créées pour qu'elles se rencontrent et se font valoir dans la productivité. Cette oligarchie manipule le sacré comme culture de la peur et de la destruction. Le sacré que véhicule Astaghfirullah devient une arme de rupture. Le stratagème du représentant de la corporation de la déconstruction dans (L'année de la Grande Récitation) devient réalité et s'empare du discours fanatique que lui offre son pouvoir usant de tous les qualifiants dégradants « [...] évoquant le banditisme, le pillage, la débauche, avec des allusions si précises que toute l'assistance finit par chuchoter le nom du Zerouali, bien qu'il n'ait pas été prononcé une seule fois » (p 143). L'objectif du stratagème prend forme dans la visée de ce discours dès lors que le religieux, Astaghfirullah, devient objet malléable « *Au Zerouali lui-même, on rapporta mot à mot les propos du cheikh. Sur le champ, il envoya chercher mon père, insulta tous les grenadins et tous les andalous, lui signifia, en bégayant de rage, qu'il n'était plus question d'accord, de mariage, de vers de soie, qu'il le sommait de restituer sans délai les dinars qu'il lui avait avancés, que le peseur et tous les siens regretteraient bientôt amèrement ce qui avait été fait.* » p 143. Cette répudiation déclarée avant même la consommation du mariage entre le modernisateur et les musulmans, aboutit au renouement, dans (L'année du brin noué), avec la culture de la vindicte. Pour se venger de son père, Mariam, la chrétienne, est accusée injustement de lépreuse par le Zerouali. Dans cet esprit de vengeance d'un modernisateur non intégré, la liberté de pensée est tolérée dans les medersas de Bou-Inania où Hassan continuait ses études où des transgressions aux normes en usage, font évoluer les connaissances « *Nos professeurs nous faisait étudier chaque jours des commentaires du Coran ou de la Tradition du Prophète, et une discussion s'engageait. Des Ecritures nous passions souvent à la médecine, à la géographie, aux mathématiques ou à la poésie, parfois même à la philosophie ou à l'astrologie, malgré l'interdiction formelle de ces matières par le souverain.* »( p 145). Dans ce contexte culturel qui valorise l'esprit, l'alliance du sacré et du profane dénouée est renouée, le contrat social qui a été noué est dénoué et la notion du mal est assimilée au chrétien.

En effet, Hassan al-Wazzan, découvre dans la maison de sa cousine l'effroyable réalité de la culture du complot qui fait de Mariam la chrétienne une victime du mal, la lèpre qui l'aliène « *Ils demandent si je suis atteinte par le mal* » p 146. Le secret de l'espace intérieur où s'est réfugiée Mariam est dévoilé et le brin noué qui interdisait toute

transgression de l'intérieur est dénoué « *Au nom du sultan, police ! Vous n'êtes plus seules maintenant ! Il y a un homme qui vient d'entrer. Il peut nous parler* » p 146. Enfin, l'aliénation de la cousine chrétienne au quartier des lépreux qui intervient à la suite de la culture de la vengeance et du complot, déclenche le mouvement dans (L'année de la caravane) vers la découverte de la culture de la dégradation.

C'est à partir de là que commence le premier voyage de Hassan al-Wazzan hors des limites de l'intérieur de la ville de la reconstitution des faits de la disparité. C'est le voyage initial qui explore dans les villages la culture de la dégradation de la vie. Il assimile les procédés de la culture de la dissolution des mœurs tout d'abord par le récit du luxe qui contextualise les contraintes d'un pouvoir qui impose aux villageois des contributions insupportables pour construire un édifice superflu : « [...] à cause d'un prince de la famille royale qui s'y fait construire une résidence et qui accable d'impôts toute personne qui semble avoir quelque prospérité » ( p 155). Ensuite, par le récit de la luxure qui raconte les échanges pervers entre les individus d'une communauté par goût orgiaque « [...] chacun profitait de la femme que le hasard avait placé auprès de lui » (p 155). Une culture qui fait référence aux représentations imaginaires du mythe grec de Dionysos, dieu des extases et des mystères, patronyme auquel correspond par un effet de translation le dieu romain Bacchus, le « *père du théâtre et de la tragédie* »<sup>19</sup>. Puis, par le récit « Les Cents Puits » qui dévoile en profondeur, la quête de la fortune pour en faire parade « [...] parce qu'on trouve dans son voisinage des puits d'une telle profondeur qu'on dirait des grottes » (p 156), un récit où « on raconte que l'un d'eux à plusieurs étages avec, à l'intérieur, des sales murées, certaines grandes, d'autres petites, mais également aménagées. C'est pourquoi les chercheurs de trésor viennent exprès de Fès pour y effectuer des descentes, à l'aide de cordes et munis de lanternes. Beaucoup n'en ressortent jamais » (p 156). Cette quête des biens matériels le fait aboutir à l'espace d'une parodie du grotesque dans « Oum Jounaiba » où « *Une semaine après avoir quitté Fès, nous traversâmes une localité appelée Oum Jounaiba, où subsiste une coutume étrange : il y a un cours d'eau, que longent les caravanes, et l'on dit que tout homme qui passe par là ne doit avancer qu'en dansant et sautillant, faute de quoi il est atteint par la fièvre de quarte. Toute notre troupe s'y mit allègrement, même moi, même les gardes, même les gros marchands, certains agissent par jeu, d'autres par superstition, d'autres encore pour éviter les piqûres des insectes, à l'exception de mon oncle, qui estima que sa dignité d'ambassadeur lui interdisait ce genre de gaminerie. Il devait le regretter cruellement.* » (p 156).

---

19 - <https://fr.wikipedia.org/wiki/Bacchus>, consulté le 20.01.2017.

Le mouvement du caravanier le fait aboutir dans (L'année de Tombouctou) à la rhétorique de l'inutile. Incapable de continuer aisément le voyage, l'oncle maternel de Hassan al-Wazzan, lui abandonne son statut de maître de la caravane et lui confie une mission auprès du seigneur de Ouarzazat. En tant que délégué, il doit flatter le seigneur avec un poème. Telle est la première mission du représentant des caravaniers qui cherche à attirer sur lui la satisfaction du pouvoir. Le narrateur imite son oncle, un grand rhéteur : « [...] *il était capable de tenir une assemblée en haleine en parlant de Roum, des lions et des serpents. Grâce à ses dons de poète et d'orateur, grâce ses vastes connaissances,...* » (p 159), dans la composition d'un poème à l'intention du seigneur de Ouarzazate « *Le voyage dura quatre jours, que je mis à profiter pour écrire, à mon tour, quelques vers en l'honneur de mon hôte* » (p 162). Le seigneur tout honoré de lire « *un poème d'éloge* » (p 162), lui fait don d'un cheval, de quelques pièces de dinars, et de Hiba, un personnage féminin dont le nom signifie un « don » pour le récompenser de son éloquence poétique : « *Cette jeune esclave est le cadeau du seigneur pour ton poème. Elle a quatorze ans, elle parle bien l'arabe. Nous l'appelons Hiba* » (p 163).

La rhétorique de l'inutile débusque ce genre de bassesses de représentant qui caressent les sensibilités, flattent les mérites par une quête exagérée et inutile de sonorités, de rythmes et de métaphores mais aussi de célébrité et de fortune. Le délégué devient cupide avec le temps et son engouement pour le somptueux n'est jamais rassasié que par la corruption, et encore. Le corps de ce don de poésie est beau, sensuel et sensitif mais il n'est jamais qu'un corps de parade. Le représentant des caravaniers se plaît dans le charme et la séduction de ses mouvements, et quand il le pénètre dans l'espoir d'en tirer une quelconque production qui assure son immortalité, il le trouve stérile. De là, c'est toute la dimension sémantique de l'héritage culturel dans (L'année du testament) qui se déploie au service de la mise en valeur de la question de la préservation ou non d'un corps stérile qui n'assure pas aux générations futures les valeurs du contact avec la culture occidentale, de l'inspiration de ses modèles esthétiques de modernisation.

La déception vient de ce retournement stérile des valeurs d'une rhétorique du bien, d'une poétique de dépassement du mal, de la désharmonie discursive avec les idéaux qui éveillent les liens rompus entre chrétiens et musulmans dans le cadre du bien d'intérêts communs.

De ce retour sans fortune et sans succès avec le corps stérile de Hiba qu'il aime et à qui il consacre des poèmes lyriques, Hassan retourne à Fès, à la suite de la mort de son oncle maternel Khâli, avec un héritage de quatre legs superposant des droits les uns sur les autres.

Le premier legs, de valeur politique, est celui de la persistance de la survie d'une caravane sans ressources avec des hommes démunis et désorientés qu'il doit continuer à conduire vers ce qui est juste « *Son premier legs fut la caravane. Ses ressources s'épuisent, sa route est encore longue, son chef se meurt et c'est vers toi que se tournent les hommes, et c'est de toi qu'ils attendent de toi l'ordre le plus juste.* » (p 170).

Le deuxième legs, d'une valeur éthique de surplus, est celui d'ajouter comme deuxième femme à Hiba, sa cousine Fatima, qu'il doit épouser « *Khâli ne m'avait jamais clairement invité à l'épouser, mais je savais qu'elle m'était destinée, puis qu'il est dans l'ordre des choses qu'un cousin prenne dans son giron l'une de ses cousines, la plus belle parfois, mais souvent aussi celle qu'on peut le moins facilement caser ailleurs.* » (p 171).

Le troisième legs, de valeur juridique, est d'œuvrer à la réconciliation du père avec la mère répudiée : « *Mon troisième legs te revient de droit, puisqu'il s'agit de ta mère, qui vit sous mon toit depuis dix ans déjà, refusant comme moi de se remarier* » (p 172).

Le dernier legs, de valeur politique, est de celui de la persistance de l'ambassade de la fidélité au sultan. Hassan doit servir à courtiser le monarque avec un langage courtois pour délivrer Mariam, la chrétienne, de son internement dans le drame culturel que vit la société des musulmans et des chrétiens « *Quand tu seras en sa présence, offre-lui les cadeaux qui lui reviennent, puis rapporte-lui, en langage soigné, le fruit de tes observations sur Tombouctou, dis-lui surtout qu'au pays des Noirs les royaumes se battent constamment entre-eux, mais que jamais ils ne cherchent à s'étendre au-delà. Quand tu auras retenu son attention et gagné son estime, parle-lui de Mariam, à moins qu'elle ne soit déjà libre au moment où j'écris ces lignes.* » (p 173). L'exploration des espaces externes de la culture de la dégradation aboutit à un intérieur aliénant.

La question de l'aliénation de la communauté des chrétiens débouche dans (L'année du maristan), sur une psychologie de l'assimilation de l'anormal avec l'étranger. Les fous de Fès se retrouvent au même lieu de traitement psychologique avec l'étranger « *Tous les habitants qui y vivent sont des étrangers, car les fassi préfèrent se soigner chez eux. Les*

*seuls gens de la ville qui soient à l'hospice sont les fous auxquels plusieurs chambres sont réservées.» (p 178). L'incapacité de discerner entre l'anormal et l'étranger, plonge l'esprit dans la confusion. Les musulmans sont incapables de départager le mal du bien. Cet amalgame génère une violence à l'égard de tout ce qui relève de la faculté de la raison. Grâce au fou qui l'a attaqué alors qu'il était en service au maristan, Hassan al-Wazzan saisit la subtilité de tout le drame culturel des musulmans qui provient d'un héritage féodal « J'ai compris pourquoi toutes nos démarches tournent court, pourquoi le chancelier a, en me recevant, un ton si doux, un sourire si affecté, pourquoi il me fait sans cesse des promesses qu'il ne tient jamais » (p 179). Le népotisme, la corruption, le favoritisme par esprit de tribalisme sont autant de facteurs de cette aliénation des facultés créatrices de la communauté musulmane et de cette régression dans la phobie de la communauté chrétienne. Cette conscience du drame lui fait savoir que « Dans cette ville, il y a des milliers de gens qui intercèdent sans arrêt en faveur d'un parent qu'ils prétendent innocent, et qui est parfois le plus sauvage des meurtriers, qu'ils prétendent sain d'esprit, et qui ressemble souvent au fou qui m'a grugé, un parent qu'ils prétendent guéri de la lèpre, et qui est peut-être rongé jusqu'au cœur. Comment faire la différence ? » (p 179).*

Dans ce contexte de la régression, l'éthique du légitime du bien dans ( L'année de la mariée), engage Hassan dans l'exécution du premier legs du testament qui le lie à sa cousine Fatima « Cette année- là fut célébré le premier de mes mariages, souhaité par mon oncle mourant ainsi que par ma mère, soucieuse de me détacher de Hiba, qui avait toujours le meilleur de mes caresses bien qu'elle ne m'ait donné ni garçon ni fille en trois ans d'amour » (p 183). Dans cette union consanguine, les liens de famille pérennisent, dans une prose poétique, le retour en mémoire des images qui se superposent et importent avec elles celles du corps stérile où, Hiba ,revient en songe alors que Hassan tente vainement de trouver la sensation du plaisir du corps de Fatima.

*« Hiba était devant moi, dans le clair de lune, sa danse s'achevait, ses bras s'ouvraient, sa peau était lisse et glissante. Et parfumée à l'ambre gris de la mer. Mes lèvres frémissaient au b de son nom, mes bras répétaient les mêmes étreintes, mon corps retrouvait les mêmes égarements, les mêmes repères, les mêmes refuges. » (p 185).*

Dans ce mouvement du songe qui exporte, dans (L'année de fortune), l'imaginaire vers le corps artistique de Hiba, la stérile, mais fertile en sensations de plaisirs et vers la mémoire qui importe avec elle les images du sensuel éphémère, c'est l'inclination vers la

bourgeoisie. Hassan al-Wazzan qui entre en négoce, s'attire vers lui une fortune de l'éphémère « *Fatima me donna une fille aux derniers jours de l'été ; je l'appelai Sarwat, Fortune, car cette année-là vit le début de ma prospérité. Si celle-ci fut éphémère, je ne saurais me plaindre, puisqu'elle m'a été reprise comme elle m'avait été donnée, par la volonté souveraine du Très-haut.* » ( pp 187-188). Dans cette activité du commerce d'import- d'export des produits de l'artisanat du textile, les connaissances, les ressources financières et les relations sociales que possède Hassan al-Wazzan, lui ouvrent la porte à la fortune. De ces trois éléments essentiels dans la commercialisation, Hassan en acquiert une autre. La sagesse qui lui prodigue messire Thomasso de Marino, le vieux génois avec qui il conclut des affaires « *La fortune t'a souri, mon jeune ami, et je suis aussi heureux pour toi comme si tu étais mon fils. Mais prends garde, car la richesse et la puissance sont ennemies du bon jugement* » (p 192). La fortune éphémère de Hassan vient du commerce des burnous mais aussi des sabres dont a besoin la communauté de Tefza qui vit en système politique républicain mais qui connaît une guerre intestinale entre clans rivaux qui ne pensent qu'à leurs intérêts.

Dans cet esprit de la culture du profit au détriment des intérêts communs de la nation qui auraient pu être durables et bénéfiques, l'histoire fait surgir, parallèlement au rapport de l'artisanat à l'industrie, un monde moderne qui renaît, celui de l'Europe chrétienne, et un monde archaïque qui meurt, celui du sud de la Méditerranée « *Cette année-là connut la plus puissante offensive jamais lancée par les castillans contre le Maghreb.* » (p 193). De cette fortune de la commercialisation des produits de l'artisanat et de l'armurerie, entre deux phases de l'histoire du déclin du sud et de la renaissance du nord, Hassan al-Wazzan, devenu très riche, entreprend de construire un palais moderne en plus de son ancien palais « *J'attendais avec impatience le jour où je pourrais habiter dans mon palais, mon superbe, mon incomparable palais dont je rêvais et parlé sans arrêt, et pour lequel j'ai engagé les meilleurs artisans, chargés d'exécuter à la perfection chacun de mes coûteux désirs* » (194).

Cette construction d'un édifice moderne se fait au même moment où le pouvoir musulman poursuit sa politique de combat contre un pouvoir chrétien moderne. Dynamique de construction moderne et de déconstruction féodale se rejoignent dans (L'année du chérif boiteux) « *Cette année-là, comme prévu, le sultan de Fès et le chérif boiteux lancèrent, chacun de son côté, des attaques contre les Portugais, le premier voulant reprendre Tanger, le second cherchant à délivrer Agadir ; ils furent tous les deux repoussés avec de lourdes pertes, ce dont on ne trouve pas trace dans les poèmes composés en leur honneur.* » (p 200).

Dans cet affrontement entre chrétiens et musulmans, les morts n'ont aucune valeur pour le sultan musulman « *Il n'y a, parmi les morts qu'un petit nombre de cavaliers. Les autres ne sont que des fantassins, des va-nu-pieds, des rustres, des bons-à-rien, comme il en existe par centaines de mille dans mon royaume, bien plus que je n'en pourrais armer !* » p 201. Cette conception moderne de la construction ne tolère pas la préservation des régimes politique qui continue d'entretenir l'idéologie du rejet.

Le déclin d'une nation et des métiers qui conservent sa mémoire et la représente précipitent, dans (L'année de la tempête), une série de ruptures. D'abord, une rupture avec le corps aristocratique, symbolisé par la mort de Fatima « *Cette année-là, Fatima ma femme est morte en couches* » (p 206). Ensuite, avec le corps monarchique, symbolisé par la décision de sentence de bannissement prise par le sultan à son encontre « *Comme le Zerouali, tu es condamné au bannissement* » (p 208). Puis, avec le corps de la bourgeoisie dont la fortune, acquise à la suite de la vente des armes et de l'artisanat du textile, n'est plus à cause des voleurs dans la tempête « *Deux dinars et cinq dirhams d'argent ! Je les ai compté et recompté, pesés et secoués. Voilà tout ce qui reste de mon immense fortune* » (p 211). Enfin, avec le corps stérile de Hiba, « *En quittant Hiba, je n'avais qu'une hâte, celle de retrouver à Tombouctou son souvenir, peut-être même quelque trace d'elle dans cette chambre qui avait vu notre premier baiser.* » (p 214). Ce sont ces ruptures qui mettent Hassan al-Wazzan sur la route du Caire « *[...] je n'ai fait que suivre la route habituelle des caravanes qui partent de Djenné, du Mali, d'Oualata et de Tombouctou vers le Caire* » p 215. Cette nouvelle destination vers la ville du Caire déplace le narrateur dans l'espace de la représentation artistique des conflits identitaires.

### 1-2- Le Caire, le renversement des équilibres.

Ville de découverte d'une œuvre d'art qui représente pour l'écrivain fictif le mouvement d'une meute de loups vers un sommet glacial, le Caire est l'espace de l'expression esthétique des renversements des positions des régimes politiques à l'égard des communautés dominés, du changement de la contestation politique en résignation aux valeurs de la bourgeoisie moderne. Dans cet espace, l'écrivain fictif est mis en contact avec Nour, « *C'est Son Altesse royale Nour, veuve de l'émir Aladin, neveu du Grand Turc.* » (p 235), la circassienne dont le nom signifie « lumière » et qui l'éclaire sur l'histoire des révoltes réprimées de son peuple dominé, de ses insoumissions, de ses résignations et de ses aspirations à retrouver la dignité qu'il a perdue. Beyazzide, le fils de Nour, est élevé comme projet d'une rébellion contre la domination de l'empire ottoman « *Un jour, Bayazid, fils d'Aladin, fera trembler le trône Ottomans* » (p 243). Le projet de révolution n'aboutit pas. Le narrateur, attaché par amour à Nour, prend conscience que l'enfant de Nour, qu'il doit porter et protéger malgré lui, est le produit destiné à mettre un terme à son rêve de reconquérir sa ville natale, celle du partage convivial entre communauté musulmane et chrétienne : « *Cet empire dont elle prédisait ainsi la destruction, mes prières l'invoquaient avant même que je ne sache prier, puisque c'est de lui que j'attendrais toujours la délivrance de Grenade.* » (p 243). A son retour à Fès, accompagné de Nour et de Bayazid, après l'achèvement du délai de son bannissement, le narrateur découvre la mort de son père et les exactions que fait subir le sultan à toute sa famille. Il fuit cette situation avec toute sa famille vers Cherchell où il rencontre son beau-frère Haroun, devenu lieutenant de Barberousse. Haroun, lui aussi, est un personnage insoumis à la perte de l'espace référentiel du partage. Un dialogue s'engage entre les deux personnages sur les raisons du combat de Haroun aux côtés de Barberousse : « *Ici, je me bats contre les infidèles, que nos princes courtisent, je défends les villes qu'ils abandonnent. Mes compagnons sont des bannis, des proscrits, des malfaiteurs de toutes les contrées.* » (p 251). Le représentant des intérêts de la communauté de la minorité, s'interroge sur l'intérêt des anarchistes. L'anarchisme est un projet qui reste dans le domaine des illusions. L'écrivain imaginaire n'est pas intéressé par la révolution de Nour contre la domination d'une monarchie. Le projet de Nour tombe à l'eau. Hassan, lui, tombe dans les mains des pirates siciliens qui l'emmènent sur une embarcation vers un autre espace, celui de la ville de Rome où le mécène de l'art et de la culture est lui aussi confronté à des divisions.

### 1-4- Rome, l'éclatement des ruptures.

Espace de la représentation des divergences entre des courants politique et religieux, Rome est le lieu du détournement du destin de la ville connue pour sa diversité culturelle. Le narrateur Hassan al-Wazzan décrit ses sentiments dans ce lieu des connaissances sur l'art et la politique : « *Mon année de captivité fut donc sans peine pour le corps et fort profitable pour l'esprit. D'un jour à l'autre, je sentais mes connaissances s'élargir, non seulement dans les matières étudiées, mais également par le contact avec mes professeurs, ainsi qu'avec mes élèves, deux prêtres aragonais, deux Français, deux Vénitiens, un Allemand de saxe. C'est celui-ci qui, le premier, évoqua devant moi la querelle, de plus en plus virulente, qui opposait Léon X au moine Luther, un évènement qui menaçait déjà de mettre l'Europe entière à feu et à sang et qui allait attirer sur Rome la plus odieuse des calamités.* » (p 287). Dans le roman, le narrateur raconte les conditions dans lesquelles il s'est retrouvé après son rapt. Le pape Léon X le prend en affection pour ses qualités d'intellectuel : « *Un homme d'art et de connaissance est toujours le bienvenu parmi Nous, non comme serviteur, mais comme protégé.* » (p285). L'écrivain imaginaire se retrouve dans cet espace du mécène de la culture, de l'art et des artistes, des formes de l'expression esthétique de la représentation de la culture de l'Europe chrétienne moderne, de son histoire, de ses imaginaires et de leur évolution historique, au cœur d'un Etat démocratique où toutes les tendances et tous les mouvements ont une voix qui les représente « *Partout, les meilleurs peintres, les meilleurs sculpteurs, des écrivains, des musiciens, des artisans, produisent les plus beaux chefs-d'œuvre sous Notre protection.* » (p 286).

Rome est aussi l'espace du baptême de Hassan al-Wazzan. Une nouvelle identité de l'écrivain qui est aussi celle de son roman qui raconte sa vie de voyageur en quête de réponses : *Léon l'Africain*. Hassan al-Wazzan, devenue Léon l'Africain, raconte sa liberté d'intellectuel consciencieux qui œuvre dans le sens d'une sortie de la captivité de son corps « *Le soir du baptême, le pape me convoqua. Il commença par m'annoncer que j'étais désormais libre.* » (p 290). Cette liberté retrouvée au sein d'un espace de liberté de l'expression artistique mais captif des querelles culturelles, survient après le temps de l'épanouissement de l'esprit, et le met devant le constat d'une liberté dans le langage « *Remarques-tu à quel point nous avons changé depuis notre arrivé dans ce pays ! A Fès, je n'aurais pas parlé ainsi de mes femmes, même à l'ami le plus proche. Si je l'avais fait, il aurait rougi jusqu'au sommet de son turban.* » (p 309). Le langage se libère des tabous alors que la ville de Rome éclate à son tour et s'écroule sous la pression des divergences religieuses. Cette corruption de la ville touche aussi les villages. Dans *Le Rocher de Tanios*, la dissolution dans le village représente une crise de fond culturel.

### 2- Le village de la dissolution.

Le village, espace dichotomique avec la ville, est le lieu de la corruption des mœurs. Espace de la référence identitaire du personnage Tanios, le village se caractérise par la coexistence de deux classes sociales différentes, celle des paysans et celle des féodaux. Le narrateur du roman contextualise cette différence au niveau de la lignée des protagonistes: « *Il faut dire qu'à Kfaryabda, et depuis des générations, il y avait des coutumes précises en matière de prénoms. Les villageois, « ceux d'en bas » comme on les appelait, donnaient à leurs garçons des prénoms de saints, Boutros, Boulos, Gérios, Roukoz, Hanna, Frem ou Wakim pour honorer saint Pierre, Paul, Georges, Roch, Jean, Jean, Ephrem ou Joachim ; parfois aussi des prénoms bibliques, tel Ayyoub, Moussé et Toubiyya, pour Job, Moïse et Tobie. Dans la famille du cheikh—« ceux d'en haut »—, on avait d'autres habitudes. Les garçons devaient porter des prénoms évoquant la puissance, ou les gloires passées. Comme Sakhr, Raad, Hosn, qui signifient « rocher », « tonnerre », « forteresse » » (pp 47, 48). L'opposition « bas » et « haut » situe la différence des classes sociales sur un plan vertical. Elle marque aussi la différence sur le plan des choix de prénoms. Les prénoms de saints témoignent de la dévotion de la paysannerie au culte. Ceux des féodaux symbolisent la puissance. Cette dichotomie entre bas et haut, entre dévotion et puissance joue un rôle important dans les rapports entre les protagonistes. Les paysans sont soumis au rituel de la soumission alors que les maîtres affirment la suprématie de leur supériorité. La désignation du personnage Tanios par le prénom Abbas par le maître de « ceux d'en haut », est un prénom qui prolonge la lignée des maîtres dans l'histoire de la noblesse. Ce choix est vite corrigé par « ceux d'en bas ». Espace de contextualisation des défauts, le village et ses habitants sont soumis à l'autorité du maître du village. De mœurs perverses, le cheikh dispose comme bon lui semble des plus belles femmes de son domaine. Il les transforme en adultères et leur fait des enfants bâtards. En dépit de ce vice, le maître est adulé par un bon nombre des paysannes. Le village devient l'espace de la dissolution des mœurs et de la perversion des corps de la féodalité et de la paysannerie.*

Pervertie par sa tentation de faire partie de la société de « ceux d'en haut », Lamia, la mère de Tanios, donne naissance à un bâtard. Espace de la dissolution et de la bâtardise, le village est aussi le cadre d'un questionnement sur l'histoire d'un édifice qui préserve la mémoire d'une rupture avec un mélange qui plonge les communautés dans une crise. La quête des réponses à l'énigme de la disparition du bâtard de son village est sous-tendue par une enquête à partir des fragments écrits sur l'évolution du personnage dans l'espace de la

dissolution. La fragmentation de la surface scripturale du roman menée par le narrateur permet de découvrir graduellement le pourquoi de la crise de l'hybride. Le passage réservé à la découverte de cette identité bâtarde met en scène le fou et le bâtard. Tanios qui a piqué une crise de colère, jette par terre Challita, le fou. Celui-ci, fou de range se venge sur lui en lui révélant son origine corrompue en l'appelant : « *Tanios-kichk ! Tanios-kichk ! Tanios-kichk !* » (p73). L'association du prénom Tanios avec le qualificatif kichk renvoie à l'acte de perversion du corps de la mère paysanne. Cette découverte d'une identité qui a dérogé aux règles du fonctionnement sociale du village est perturbatrice. La rupture avec les limites morales est génératrice d'un malaise. Le personnage hybride va vivre ses débuts de crise. Le narrateur est troublé devant ce qualifiant « *On m'avait évoqué devant moi ce personnage, héros de tant d'historiettes locales, et toujours son nom m'avait intrigué. Tanios, j'entendais bien, c'était l'une des nombreuses variantes locales d'Antoine, à l'instar d'Antoun, Antnios, Mtanios, Tanos ou Tanous... Mais pourquoi ce nom risible de de « kichk » ?* » (p 10). Selon Michel Foucault, le fou ne tire sa signification que dans un entre-deux stérile. Il nous explique la position du fou en ces termes : « *Il (le fou) n'a sa vérité et sa patrie que dans cette étendue inféconde entre deux terres qui ne peuvent lui appartenir.* »<sup>20</sup> Le fou n'a pas de limites qui bornent sa façon de voir et de percevoir. Il est libre de porter un regard sur ce qui l'entoure ou de dire ce que les autres n'osent pas dire. Il est un être anormal du point de vue des êtres qui se considèrent normaux. Le dictionnaire Larousse médicale nous en donne une définition qui a évolué à travers le temps : « *Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, le mot folie recouvre surtout les manifestations extérieures de la démence : fureur, mélancolie, déraison, délire. Avec l'apparition des classifications médicales, il a été remplacé par les expressions d'aliénation mentales puis de psychose* »<sup>21</sup>

Le fou, dans cette définition, est un individu qui n'arrive plus à s'adapter à son environnement. Il se trouve comme étranger à son espace. Et si cet espace ne lui appartient plus, c'est justement parce que les changements au niveau social, économique et politique qu'il a connus sont pour lui étrangères. Sa perception du changement le dérange et ébranle stabilité. Comme il n'est soumis à aucun tabou, le fou dit ce que les langues taisent. Il révèle l'origine bâtarde d'une génération libanaise. Entre féodalisme et paysannerie, la limite est effacée. La génération issue de cet amalgame oscille entre ses deux aspects identitaires.

---

20- Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p 22, ins BEKKAT Amina Azza, *Regards sur les littératures d'Afrique*, Alger, OPU, 2006, p169.

21- Larousse Médicale -Bordas/ HER, Boulogne, 2000, p 407.

Le personnage bâtard de *Le Rocher de Tanios* est, quant à lui, une figure de la rupture de cette limite qui opposait deux classes sociales. Il est comme tous les autres enfants du village dont les mères ont été perverties par le cheikh. Il est comme le fou entre deux origines et les deux à la fois. Il est le fruit de l'immoral, de la rupture avec une éthique. Mais il est aussi l'expression des changements sociaux qui provoquent une crise. Il découvre par la bouche du fou la déchéance des mœurs qui l'a fait naître, et il devient furieux puis mélancolique. Mis au courant de sa double origine, il exprime un désordre communautaire, une altération au niveau sociale. La déchirure du double fait surgir de la bouche du fou une révélation qui fait du mal : l'hybride n'arrive plus à assumer son identité double qui a supprimé les limites sociales. Cette vérité du changement des rapports entre dominants et dominés n'est plus encore assimilée comme une vérité sur une dynamique de l'évolution sociale. Le village devient le cadre de l'expression de la crise de l'hybride qui n'assume pas facilement son identité. La rupture de l'équilibre historique entre féodalité et paysannerie a donné naissance à une génération nouvelle faite de l'amalgame de ces régimes. Toutefois, la dissolution d'un régime politico-social féodal dont les fragments demeurent encore déterminants dans le fonctionnement de la société villageoise de Kfaryabda n'a pas été salvatrice. Les libanais vivent une crise sociale, économique et politique. La perversion du corps d'une paysannerie soumise au culte de la personne a certes provoqué la rupture du contraste entre deux croyances en donnant naissance à une génération hybride, mais cette rupture de l'équilibre entre dominant et dominé n'a guère arrangé les choses. Chacune des composantes sociales du village marque son appartenance identitaire à une classe sociale.

Le village de la dissolution est aussi l'espace de la quête d'un sens à cette altération qui survient à la suite de ce changement social qui a généré le composite. L'absence d'harmonie entre les caractéristiques hétérogènes de l'identité de l'hybride mise en parallèle dans la suite des événements avec les conflits meurtriers qui ont opposé les villageois de Kfaryabda et ceux de Sahlaïn de la fiction ont poussé le personnage Tanios à abandonner son village. La rupture de l'harmonie entre les deux villages traduit la tension qui a été nourrie, en grande partie, par les préjugés de la désharmonie sociale entretenus par les puissances étrangères qui ont occupé le Liban. Elle est l'une des causes du déséquilibre que vit le Liban contemporain. Nous montrerons dans le point suivant comment la maison devient l'espace de l'expression de ce déséquilibre.

### 3- La maison du déséquilibre.

La maison est un espace de l'intérieur et de l'intimité. La particularisation qui va des villes de la dispersion à la maison du déséquilibre en passant par le village de la dissolution, rend compte de la spécificité culturelle de la société libanaise au lendemain des changements géopolitiques survenus dans le siècle précédent.

La discussion qui a lieu entre le narrateur et le personnage Ossyane au début de l'histoire des *Echelles du Levant* porte sur la question de son intérêt aux rues parisiennes dont les noms rappellent la mémoire de la Résistance française à l'occupation allemande. Cet intérêt aux voies de communication s'ouvre, dans l'échange entre les protagonistes, sur les origines du personnage Ossyane dont le nom signifie « Désobéissance ».

La contextualisation de l'avènement de ce personnage sur la scène de l'histoire remonte à ses arrière-grands parents « *Ma vie a commencé, dit-il, un demi-siècle avant ma naissance, dans une chambre que je n'ai jamais visité, sur les rives du Bosphore* » (p23). C'est dans cet espace intime et particulier qu'une génération va connaître un déséquilibre qui va la faire vivre dans une crise. Le monarque ottoman déchu par les puissances étrangères « *Le sultan déchu avait été assigné à résidence aux abords de la capitale* » (p 24), se suicide « *Le souverain déchu avait les veines ouvertes et la gorge noircie. Ses vêtements avaient bu son sang* » (p 25) . Iffett, la fille du souverain, n'a pas pu admettre cette disparition. Elle devient une aliénée « [...] *Iffett, la fille préférée, l'enfant choyée, si joviale et coquette, venait de perdre la raison. Peut-être pour toujours.* » (p26). Le médecin Katebdar prend en charge la désaxée. Il l'emmène dans sa maison d'Adana pour la soigner.

La maison d'Adana est un espace de la marge « *Elle s'élevait au centre de la ville, et cependant à l'écart.* » (p 32). Un foyer différent qui abrite deux personnages d'origines identitaires et sociales différentes : le docteur Ketabdar, un médecin arménien, un aristocrate au service de la monarchie ottomane, et Iffett, une princesse ottomane désaxée à la suite de la perte de son père, un sultan déchu. Le médecin Ketabdar tente de rétablir la raison d'Iffett par la théorie du choc de la naissance avec celui de la mort. Sa théorie n'aboutit pas et ses pairs le déconsidèrent et l'excluent de leur entourage pour avoir été en marge de la déontologie médicale.

Espace de l'écart et de l'écartement d'une convenance, la maison est un espace frappé d'ostracisme. La marginalisation de la maison comme espace de l'excentricité de ses occupants, exclut par ricochet ceux qui l'habitent. Le roman interroge le fond de cette réalité du déséquilibre dans l'espace de l'écart. L'écartement du personnage Ketabdar du cercle de ses pairs est ressentie comme une déconsidération qui le plonge dans un enferment. Une exclusion de sa citoyenneté et de sa fonction parce qu'il a tenté de retrouver l'équilibre perdu par la théorie de l'accouchement. Le médecin a épousé Iffett dans l'espoir qu'un enfant issu de l'accouplement de deux origines culturelles différentes peut résoudre la crise démentielle.

La folie qui s'empare du personnage féminin dans le roman survient à la suite de la découverte de la mort du père, le souverain d'un empire. La séparation avec le corps du souverain et la séparation avec le corps médical est doublement punitive. En effet, d'un côté, la rupture avec une autorité qui imposait une cohésion illusoire entre territoires conquis plonge la grand-mère d'Ossyane dans un déséquilibre permanent. D'un autre côté, la rupture avec une éthique déontologique relative à la communauté des médecins provoque l'exclusion et la marginalisation. Le docteur Ketabdar est consigné à demeurer avec sa femme, Iffett la déséquilibrée, repliée sur soi dans l'espace restreint de la maison. Une réclusion imposée par les circonstances de l'échec de la théorie de l'accouchement d'une génération réparatrice. Ils sont tous les deux considérés comme une maladie qu'il faut éviter : « *Mon père me disait « On nous traitait comme des pestiférés »* » (p31).

La théorie de l'accouchement réparateur du déséquilibre s'est révélée inopérante aux yeux des pairs de Katebdar, mais elle a donné naissance à un père anarchique « - *Contre tout !* » (p17). Le père anarchique va attirer dans la maison en marge de la société des personnages marginaux. En effet, les personnages qui se sont retrouvés par la suite des événements dans l'espace du déséquilibre et de la marginalisation s'enferment dans un regroupement par affinités doctrinale et culturelle. Ce sont les enseignants que procure Ketabdar à son fils, des enseignants dont la plupart sont excentriques parce que venant de divers horizons culturelles. Les rencontres de cette communauté d'intellectuel de culture disparate créent « *Le Cercle de la Photographie* » (p34). L'alliance de ces différences intellectuelles qui se sont regroupés dans la maison du déséquilibre par affinité à

l'excentrisme traduit l'avènement d'une génération qui refuse ce lien au commun qui unit les personnages entre- eux dans une sorte de communautarisme.

Dans « *Un mythe contemporain : le dialogue des civilisations.* », Régis DEBRAY nous parle de ce repli sur soi comme une forme d'auto-défense contre ce qui est ressenti comme une menace des traits culturels de la minorité « *Et chez les populations minoritaires, ghettoïsées et discriminée, un renforcement préventif des traits identitaires ancestraux, réflexe de fierté et d'auto-défense.* »<sup>22</sup>. L'espace de la maison du déséquilibre, de la marginalisation et de la marge à travers l'imaginaire maaloufien, est l'expression du malaise du Liban contemporain qui vit en crise la diversité culturelle de ses composantes sociales. La maison devient un espace du fond duquel se manifeste le refus de toute forme de système communautaire, contre toute forme de communautarisme. Elle est l'espace de la rupture avec une vision conformiste qui ne veut pas se détacher de la culture de la discrimination héritée de l'empire ottoman. L'exclusion de Katebdar de son entourage professionnel est due au fait qu'il projetait réparer le déséquilibre hérité de la chute de l'empire ottoman d'une manière rationnelle. Car le déséquilibre de la grand-mère est aussi le déséquilibre des communautés au Liban. Si le personnage Ossyane remonte le temps pour inscrire dans l'histoire de sa vie ce manque d'harmonie dans la diversité, cette disparité sociale dans le partage de l'espace et de ses richesses, il le fait pour contextualiser ce défaut qui persiste et qui perturbe la société libanaise qui cultive le minoritaire.

Dans son entretien avec Eggi Volterranni, Maalouf, interrogé sur l'origine de son sentiment d'être irrémédiablement étranger, nous dévoile son sentiment de détresse et crie sa haine de l'exclusion de part et d'autres :

*« Pour moi, l'une des premières frustrations est venue dans le domaine politique. Etant né dans une maison de journaliste, où l'on suivait de très près, et où la préoccupation politique était omniprésente, j'avais eu dans ma jeunesse le désir de m'engager dans cette voie. Très vite, j'ai compris que dans la répartition des places entre les communautés, une personne appartenant à un groupe très minoritaire tel que le mien était condamné à ne jouer sur cette scène qu'un rôle très mineur, tout celui de figurant. Aussi bien au Liban que dans l'ensemble du monde arabe, où les miens étaient cent fois plus minoritaires encore. Ma réaction,*

---

22- Op, cit, p 46.

*à quinze ans, fut une révolte contre le système communautaire, contre toute forme de communautarisme, contre toute forme de discrimination.»<sup>23</sup>*

Cette aversion d'être dominé parce que minoritaire se traduit dans l'espace de la maison. L'alliance des personnages du roman qui se sont retrouvés par affinité à l'excentrisme intellectuel dans la maison de l'écart n'est pas tolérée et les appareils de la photographie « *leur chaste amour* » (p39), symbole d'un goût commun pour représenter le réel de la folie des hommes qui rejettent le minoritaire « *Il y avait une émeute à Adana. La foule avait saccagé le quartier arménien* » (p 37). Les appareils de photographie sont prohibés dans la suite des événements du roman par le pouvoir militaire ottoman. Les deux personnages, le père du narrateur Ossyane et Noubar l'arménien, son maître et ami, sont contraints de se séparer du lien qui les unit : leur passion pour la photographie. La maison subit une nouvelle fois une double restriction. D'un côté, une privation du contact avec le monde extérieur qui confine à l'intérieur et d'un autre côté une prohibition des appareils photographiques qui les avaient unis dans leur différence communautaire et passionnelle. Confinement et privation des libertés de choisir et de dire différemment les choses sont inversés dans la caractérisation de la maison d'Adana. L'enseignement que prodigue le médecin Ketabdar à son fils est différent par rapport au convenu. Les enseignants, dans leur majorité des marginaux, sont conviés à l'intérieur pour assurer l'enseignement de l'enfant « *Les personnes qui acceptaient de venir dans la maison « pestiférée » vivaient eux-mêmes, pour la plupart, en marge des convenances de leur temps* » (p 33). Dans « *Figure du marginal dans la littérature française et francophone* », Arlette Bouloumié<sup>24</sup> définit le mot marge comme suit : « *le mot marge indique une limite* ». Tous les personnages sollicités par le père du personnage narrateur qui se sont retrouvés dans cet espace limite sont donc des marginaux. Bouloumié ajoute à cet effet que l' : « *[...] ; on est marginal par rapport à un groupe institutionnalisé, à une époque et dans un lieu donné.* »<sup>25</sup>.

La maison comme espace restreint et restrictif marque les limites qui cloisonne un espace. D'abord restreint parce que n'abritant que les différents avec le commun qui rejette le rééquilibrage et le conforme aux héritages des déséquilibres. Les habitants de la maison

---

23- op, cit.

24- Arlette Bouloumié, « *Avant-propos de : Figure du marginal dans la littérature française et francophone,* »in *Recherche sur l'imaginaire*, Cahier XXIX, 2003.

25- Op, cit.

et ceux qui la fréquentent comme personnages cultivés sollicités pour enseigner le père du narrateur Ossyane forment une communauté minoritaire. Ensuite restrictif parce qu'il exclue toute forme de liberté de penser qui ne soit pas conforme aux usages et à la politique « *On demeurait à l'écart de la politique. Il y avait dans le groupe trop d'étrangers, trop de minoritaires surtout- des Arméniens, des Grecs...-, toute mise en cause des autorités ottomanes les aurait embarrassés.* » (p 34). Espace des marginalisés et à la marge de la société, la maison est l'espace de la discrimination. L'espace de la maison décrit comme espace pestiférée marque cette limite de l'infranchissable qui creuse l'abîme entre les communautés assujetties mais insoumises.

Le qualificatif pestiférée nous renvoie au roman *La peste*, d'Albert Camus, qui raconte la propagation de la maladie qui modifie les comportements humains et provoque l'enferment, l'isolement sur soi et la souffrance. Cependant, le médecin Rieux comme le docteur Ketabdar, ont un facteur commun dans l'engagement dont ils sont convaincus : le premier se consacre à venir en aide à la population d'Oran et le second consacre son savoir pour tenter de réparer le déséquilibre héritée de l'histoire d'une domination et sa fortune à prodiguer un enseignement de qualité à son fils, un enseignement différent insoumis à l'enseignement de la monarchie.

Si la peste dans le roman de Camus est la dénomination consubstantielle de la maladie qui ronge la population et contre laquelle il faut lutter, la peste dans *Les Echelles du Levant* de Maalouf, devenue un qualificatif des occupants de la maison est le mal qui qualifie toute une génération qui rejette le déséquilibre d'une communauté retranchée dans ses vieilles habitudes hérités d'une culture discriminatoire. La communauté des médecins maudit le médecin arménien qui n'admet pas le déséquilibre provoqué par la chute de l'empire ottoman. La malédiction n'est que le qualificatif qui légitime l'exclusion. Elle est aussi un attribut spatial qui ronge de l'extérieur la conscience des pairs du médecin et une attitude jugée absurde et ridicule par le père anarchique « *Et il [le père d'Ossyane] riait fort !* » (p 30).

La prise de conscience d'une telle réalité qui fonde l'espace de l'écart est déterminante dans la compréhension du processus de la signification dans ce type d'espace. Le facteur commun entre Camus et Maalouf, n'est pas que dans l'absurdité d'une

telle réalité mais dans la condition qui la génère. Pour Camus, le repliement sur soi est dû au refus d'être atteint d'une maladie contagieuse, une maladie provoquée par une bête animale.

Pour Maalouf, le repliement sur soi est dû à l'exclusion d'une composante humaine de la société pour la simple raison qu'elle est différente dans sa conception des choses, pour la confiner dans la limite infranchissable d'un autre espace hors du contact avec la réalité, hors de la participation au pouvoir détenu par la communauté majoritaire. Le repliement sur soi dans la maison de l'écart dans *Les Echelles du Levant* est dû à un dysfonctionnement sociétaire provoqué non pas par la bête animal mais par la bête humaine.

Dans *La Bête humaine* de Zola, la métamorphose concerne cette transformation de l'être humain en être sanguinaire mue par ses pulsions meurtrières. Jacques Lantier qui se définit par rapport au groupe et son obsession animale, prend le dessus sur la raison lorsqu'il tente de comprendre les oppositions humain/animal qui minent son intérieur. La raison échoue et c'est la bête qui l'emporte. La corruption de la raison dans *La Bête humaine* pousse à la violence comme la corruption de la ville dans *Léon l'Africain* pousse au châtement. Dans « Zola, L'Histoire et la fiction », Henri Mitterrand, explique la configuration de l'espace et de son rapport aux personnages « *Les romans de Zola résultent ainsi d'une triple attention de l'écrivain aux structures spatiales : d'abord celle qu'il porte à l'être, à l'habitus du sujet et en particulier aux situations de déracinement, de dépaysement, de déstabilisation, d'inadaptation, bref aux accidents et aux malaises d'espace qui peuvent frapper un sujet et le rendre étrange, ou étranger, à son milieu ou à lui-même : ainsi de Lantier, Florent, Renée, Marthe ou Mouret.* »<sup>26</sup>

L'espace détermine donc les attitudes et les comportements des personnages. L'espace de l'écart et de l'écartement provoque d'abord cette prise de conscience de l'être et de sa condition puis des réactions à adopter à son égard. Le refus d'être étranger dans l'espace de ses origines est une réaction de la raison. Le refus dans *La Peste* de Camus engage à la révolte alors que le refus dans *Les Echelles du Levant* engage à immortaliser par

---

26- Henri MITTERAND, *Zola, L'Histoire et la fiction*, PUF, 1990, pp. 206-212, in Nadine TOURSEL et VASSEVIÈRE : « *Littérature : textes théoriques et critiques.* », collection créée par Henri MITTERAND, Armand Colin, 2004, p122.

l'expression imagée, l'insoumission à un état de soumission. Dans le roman, les deux personnages unis par affinités sortent dans la rue pour prendre des photos qui immortalisent les émeutes d'Adana, des émeutes qui proclamaient le rejet d'une communauté minoritaire, jugée comme étrangère dans son propre espace: « *Il y avait eu des émeutes à Adana. La foule avait saccagé le quartier arménien. Un avant-goût de ce qui allait se produire, six ans plus tard, à bien plus vaste échelle. Mais c'était déjà l'horreur. Des centaines de morts. Des milliers, peut-être. D'innombrables maisons incendiées, dont celle de Noubar. Mais il avait le temps de fuir, avec sa femme, qui portait ce prénom devenu rare d'Arsinoé, ainsi que leur fille de dix ans, et leur fils de quatre ans.* » p 37. L'éclatement des émeutes survient aussi à la suite du repli de la communauté sur soi dans un espace périphérique.

La clôture ethnocentrique ne pouvait être supportée trop longtemps. Les personnages des *Echelles du Levant* de Maalouf, ceux qui se sont réunis par affinités, franchissent les limites de la maison de l'écart pour prendre des photos de ce « en-dehors de soi », histoire d'immortaliser par l'image un trouble qui perturbe l'ordre de l'espace des origines. La conscience du narrateur, en se décentrant par rapport à ce qui divise les hommes, découvre une réalité qui émeut. Le dictionnaire étymologique de la langue française nous renvoie au verbe « émouvoir », lorsque nous cherchons la filiation du mot « émotion ». Il nous retrace l'origine du mot ainsi en disant que « *Jusqu'au XVII<sup>e</sup> s, signifie aussi « mettre en mouvement ». Lat. pop exmovère, Lat class « « émovère » qui signifie surtout « mettre en mouvement », d'où le sens d' « émouvoir » a dû se développer à basse épique[...], « mouvoir, émouvoir »--- dérivé : émeute* »<sup>27</sup> L'éclatement des émeutes dans le roman est un refus de maison de l'écart. L'espace périphérique est abandonné et l'exil comme rupture s'impose de soi : « *Restait à choisir le lieu de l'exil* » (p 40). L'altération de l'espace provoque donc le mouvement qui déplace.

---

27- Oscar Bloch et Walther Von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française, éd, QUADRIGE PUF, 5<sup>ème</sup> édition, France, 2008, p219.*

### Conclusion

Nous pouvons conclure en fin de compte que l'étude de l'espace a abouti à une typologie qui rend compte de la dimension sociale des personnages des trois récits par rapport à leur cadre de vie. Les trois types d'espace que nous avons étudiés sont des cadres de la représentation de l'altération de la vie sociale, politique et économique au Liban.

Nous avons entamé notre analyse par l'espace des villes de la dispersion où les communautés musulmane et chrétienne ont vu s'accumuler au fil de leur histoire, depuis la rupture entre l'Occident modernisé et l'Orient décadent, une rupture de l'équilibre qui a été décisive dans le type de rapports entre les deux communautés.

De la ville des origines des équilibres à la ville des déséquilibres en passant par celles de la dissémination des disparités et des renversements des positions politique, sociale, économique et culturelle, le Liban a connu une déroute qui a provoqué une crise identitaire et culturelle que vivent les libanais jusqu'à l'ère post-moderne. Les régimes féodaux et aristocratiques dans ces espaces entretiennent les divisions entre les communautés libanaises, et morcellent à l'excès leur espace. Celui-ci devient pour les communautés des protagonistes un enjeu capital dans l'affirmation de l'identité culturelle et de la revendication du droit de leur liberté au sein de la majorité et inversement.

Grenade est une ville éclatée. Elle nous informe sur l'origine des ruptures des équilibres. La quête du sens à ces divisions commence par l'histoire du voyage. Fès est une ville de l'exil. Elle est l'espace de l'accueil et cadre pour recueillir des informations sur les origines disséminées de la crise en vue de les étudier et les représenter ultérieurement dans l'espace du Caire. En effet, c'est dans cet espace que se font les représentations artistiques de ce que ressent l'écrivain lorsqu'il est témoin des drames que vit l'humanité au nom des identités meurtrières. La revendication de l'espace comme marqueur de l'identité génère discrimination, oppression, haine et angoisse. Cet état de psychose ne profite pas aux populations qui partagent le même espace. Les ruptures sont intériorisées au fond d'une mémoire collective et le chaos semble être une dominante dans la configuration de l'espace de la représentation des divisions. Ce sont ces divisions qui rongent la ville de Rome même si celle-ci est l'espace de la liberté de l'expression et du choix culturel. Rome représente le paradoxe d'un régime politique et social.

Liberté et captivité, émancipation et servitude, soumission et rupture sont le lot quotidien de la vie. Cet état absurde de l'être politique au corps social devient situation de crise qui frappe aussi le village.

Le deuxième type d'espace est celui du village de la dissolution où la disparition d'une culture hybride crée des tensions qui aboutissent à des violences entre les communautés chrétiennes. Dans cet espace, même si le régime féodal qui gouverne les villageois est dissous par une paysannerie ambitieuse et une bourgeoisie sournoise, nous sommes en présence d'un effet pervers. En effet, la mutation sociale du Liban a donné naissance à une génération hybride qui a du mal à vivre pleinement l'hybridité de son identité. Au lieu de s'adapter à son milieu et d'adapter sa diversité culturelle qui fait sa richesse, cette génération est incapable de maintenir l'équilibre entre les composantes de son identité sociale. Les conflits intérieurs qui ne sont pas exclusivement inhérents à la mentalité des libanais se manifestent à l'extérieur et deviennent prétexte pour une domination d'une autre dimension. Ils sont aussi nourris et préservés en grande partie par des jugements de valeurs étrangers à l'espace du village. Ils viennent de l'histoire des occupations successives de la Montagne par les puissances étrangères.

Le village de la dissolution est l'expression de cette rupture avec une harmonie dans la diversité des cultures. Le changement de la société n'a pas eu les résultats escomptés. Il a abouti à un renversement de la tendance qui a altéré la situation du Liban rural. Ce bouleversement du sens du changement perturbe la conception de la modernisation des techniques de la réparation du déséquilibre dans le troisième espace. La maison de la réparation du déséquilibre devient un cadre frappé d'ostracisme. La résistance à une conception différente du traitement de la crise provoque l'échec et donne naissance à l'anarchie.

Le troisième type est celui du déséquilibre qui persiste au sein d'une société encline à préserver la culture de l'échec. La maison, foyer de la marge et de marginalisation, des déséquilibres et des théories modernes de réparation qui échouent, est représentée comme étant un lieu de la marginalisation du minoritaire en décalage avec les normes de la déontologie de ses pairs : maintenir l'état des déséquilibres. Marginalisé, il vit avec sa

femme aliénée exclu de la sphère du savoir et de la politique. Le minoritaire pense autrement la vie avec sa femme en crise. Tous les deux sont, depuis leur marginalisation par la communauté des scientifiques, des générations déterritorialisées. Ils passent d'un espace à un autre et voient leur géographie se réduire jusqu'à ne plus être qu'un espace étranger.

L'étude de la typologie de l'espace de la ville, du village et de la maison nous a fait aboutir à une caractéristique commune : ils sont des cadres de représentation de la crise que vivent les personnages. Les villes de la dispersion sont devenues des livres, espaces de signes qui traduisent la question de la crise que vit l'espace libanais. Le village de la dissolution est l'expression de la perversion de toute une destinée d'un pays : riche de sa diversité culturelle, la Montagne vit dénuée de toutes ses ressources. La maison du déséquilibre persiste dans sa crise et enfante l'anarchie. C'est en se déplaçant dans ces espaces que le narrateur découvre les faits et les interroge. Quels sont donc les modalités des déplacements des personnages ?

**Chapitre III :**

**Typologie des personnages et modalités du déplacement.**

### A/- Typologie des personnages.

Un roman peut-il s'écrire sans que dans son monde raconté il ne peut y exister de personnage ou des personnages ? Cette question nous ramène à nous interroger sur la valeur du personnage dans l'écriture du roman depuis ses origines jusqu'au roman contemporain. Le personnage héros, le héros épique, dans la littérature antique, a une origine divine. Il est un demi-dieu en lutte constante contre le destin. Doués de qualités extraordinaires, ces personnages fabuleux et mythiques accomplissent des actions extraordinaires. Ils habitent des récits épiques qui tentent de trouver une réponse à la création pour rendre la vie sur terre habitable. A partir du Moyen-Age, le personnage n'est plus un demi-dieu même quoiqu'il ait gardé les caractéristiques de la perfection et de l'idéal. Du XVe siècle jusqu'au XVIIIe siècle, le personnage devient le sujet d'une expérience et d'un désir. Mais c'est au courant du XVIIe siècle que la conception du personnage évolue. Il se métamorphose au gré des influences et des réactions aux événements du cadre social. Au XIXe siècle, dans le roman réaliste et naturaliste, le personnage devient un représentant d'une catégorie sociale. Il a un statut social et une identité et il déploie toute son énergie pour survivre à une réalité impitoyable.

Avec l'avènement du Nouveau Roman, le personnage n'est plus une conscience individualisée. Il n'est plus ce personnage, hérité d'une tradition littéraire, qui a toutes les caractéristiques de la personne réelle. Il est parfois absent des écritures ou présenté comme incertain. Ce type de personnage au caractère bien défini est absent dans plusieurs œuvres contemporaines (« La Nausée » de Sartre, « L'étranger » de Camus, « Voyage au bout de la nuit » de Céline). On y trouve des personnages incertains voire peu sûrs d'eux-mêmes. Barthes, Hamon et Greimas affirment que « *le personnage est un être de papier strictement réductible au signe textuel. Autrement dit, il ne faut pas confondre l'être de papier avec l'individu réel* »<sup>28</sup>. En tant que signe textuel, le personnage véhicule une signification. Combiné à d'autres signes, il produit du sens. Selon Y. Reuter : « *Le nom ( du personnage) fonctionne en interaction avec l'être et le faire des personnages, ce qui signifie concrètement que le nom programme en quelque sorte ce qu'est et ce que fait le personnage.* »<sup>29</sup>.

---

28 - Vincent JOUVE, *L'effet personnage dans le roman*. Puf, 1998. p. 8.

29 - Yves REUTER, *L'analyse du récit*. © Dunod, Paris, 1997. p. 24.

## **1- Le mélange composite.**

### 1-1- Selma la Hora et Warda, la captive.

Dans « *Léon l'Africain* », le père du narrateur, Mohamed al-Wazzan, vit une crise générationnelle. Il n'arrive pas à avoir un enfant de sa femme. Selma, la mère du narrateur, est une femme de la génération des nobles de Grenade. C'est un personnage issu de la lignée des conquérants musulmans et de ce fait, il est le symbole d'un régime aristocratique. Le nom Selma suivi du qualifiant « libre », translittéré en français [hora], exprime son rang social « *J'étais libre et elle était esclave, me dit ma mère, et entre nous le combat était inégal.* » (p 16). Cette comparaison fait d'elle un personnage qui ne subit aucune contrainte extérieure qui le prive de sa mobilité et de ses choix dans la vie. Cependant, elle ne conçoit pas dans sa matrice la génération qui garantit la préservation de l'identité du père. Elle est inféconde depuis quatre années de mariage avec Mohamed. Pour mettre un terme aux rumeurs qui circulent sur sa stérilité, le notable Mohamed al-Wazzan, prend pour concubine, une chrétienne : « *Mon père et elle, cousins promis l'un à l'autre depuis l'enfance, mariés pendant quatre ans sans qu'elle tombe enceinte, avaient senti monter autour d'eux, dès la seconde année, le bourdonnement d'une rumeur infamante. Si bien que Mohamed était revenu un jour avec une belle chrétienne aux cheveux noirs tressés, achetée à un soldat qui l'avait capturée lors d'une razzia aux environs de Murcie. Il l'avait appelée Warda, l'avait installée dans une petite pièce donnant sur le patio, lui enseigne le luth, la danse et l'écriture comme aux favorites du sultan* » (pp 13,14). La rumeur d'incapacité à produire est vite rattrapée par un accouplement avec un personnage d'origine chrétienne.

Pour le narrateur, le choix de son père d'une femme étrangère à l'arabe est l'alternative idoine pour concrétiser un aussi ardent désir de produire. Warda, la belle-mère du narrateur est une chrétienne capturée dans une razzia. Elle est choisie comme alternative à un défaut de production qui le fait connaître dans son entourage comme fécond. Les deux femmes, Selma de la communauté musulmane, la libre et légitime, et Warda, la chrétienne, la captive et concubine, vivent conjointement dans une concurrence complice et conviviale dans le même foyer de la procréation. Elles se partagent le mari et leur maison devient le foyer d'un mélange composite. Mais l'arabe exprime son affliction quand elle découvre la séduction que la chrétienne exerce sur Mohamed « *Elle pouvait user à sa guise de toutes les armes de la séduction, sortir sans voile, chanter, danser, verser du vin, cligner des yeux et se dévêtir, alors que j'étais tenue, de par ma position, de ne jamais me départir de ma réserve, encore moins de montrer un intérêt quelconque pour les plaisirs de ton père. Il*

### IE Partie. Chapitre III : Typologie des personnages et modalités du déplacement.

---

m'appelait « ma cousine ». En parlant de moi il disait respectueusement la « Horra », la libre, ou la « Arabiya », l'Arabe ; et Warda elle-même me montrait toute la différence qu'une servante doit à sa maitresse. Mais, la nuit, c'était elle la maitresse. » (p 14). Ce déplacement du maître du foyer de la création vers la captive et illégitime est une solution de remplacement. Cet ajout du personnage de la communauté chrétienne à celui de la communauté musulmane, est une alternative jugée de bon sens pour l'exaltation des sens de la reproduction. Même si la conjointe légitime cohabite au niveau pragmatique avec sa rivale, la chrétienne, et même si elle accepte dans la transparence d'être remplacée dans sa couche par une étrangère « « Si ma mère était inquiète, elle gardait son tempérament, car elle était persuadée que le temps viendrait à bout de la douleur de son cousin. Ce qui l'affectait, c'était de voir Mohamed si attaché à sa concubine, et surtout que cet attachement ait été étalé aussi devant toutes les commères d'Albaicin. »<sup>74</sup>, elle admet la réalité du concubinage et tolère le choix libre et déterminé de l'inséminateur : « Une épouse sage cherche à être la première des femmes de son mari, car il est illusoire de vouloir être la seule. » (pp74, 75). Les deux conjointes des deux communautés majoritaire et minoritaire cohabitent ensemble dans une complicité de bonne enfant : « « Dès qu'elles entendirent la porte se refermer à clef, les deux femmes partirent d'un long rire commun qu'elles mirent longtemps à maîtriser » (p 16). Cette complicité dans la concurrence de qui tombera la première enceinte engendre une double production : les deux épouses tombent enceintes et portent les héritiers du père géniteur. La première épouse, l'arabe, porte un garçon, notre narrateur Hassan al-Wazzan, un enfant d'une lignée purement musulmane, celle des nobles. La seconde porte une fille, une enfant de la lignée des dominés, un mélange de lignées. Une telle coprésence de deux femmes où le maître cultive sa production ne peut que l'enchanter et l'enorgueillir. En effet, dans le récit, le père géniteur, pour faire montre de sa virilité à féconder ses deux femmes, l'arabe, noble, libre et légitime, et la chrétienne, la concubine captive et captivante, exhibe, en plein jour dans les ruelles de Grenade, aux yeux de ses contemporains, ses deux femmes porteuses de sa capacité à produire. Cette coprésence qui accumule dans le même espace conjugal deux communautés culturellement différentes mais complémentaires est source de richesse et de fierté. C'est le premier foyer d'un mélange fructueux. La noble, mais stérile, devient par jalousie ou par angoisse, au contact de la femme serve, une femme enceinte. Dans ce foyer de la diversité complice naissent Mohamed et Mariam, le double produit, celui de la noblesse et du servage, des dominants et des dominés. Dans *Le Rocher de Tanios*, ce produit double est un. Il est le fruit de deux classes sociales différentes.

### 1- 2- Cheikh Francis et la belle Lamia.

En effet, aux personnages typiquement ordinaires dans la fiction s'opposent, dans *Le Rocher de Tanios*, deux types de personnages qui sont à l'origine de la naissance d'un enfant bâtard. Ces parents sont :

#### b/- Cheikh Francis.

Le cheikh est un personnage dominant et libertaire. Affranchi de la moral du pêché, il est le maître du village « *Ce n'était pas, loin s'en faut, l'un des personnages les plus puissants du pays. Entre la plaine orientale et la mer, il y avait une dizaine de domaine plus étendus que le sien. Il possédait seulement Kfaryabda et quelques fermes autour, il devait avoir sous son autorité trois cents foyers, guère plus.* » p 17. C'est un vassal dont l'identité est un amalgame de noms référant à des origines culturelles opposées. Le nom « cheikh » renvoie au fait que « *La famille du cheikh était chrétienne depuis des siècles, ce qui ne l'empêchait nullement de revendiquer, au nombre de ses ancêtres, Abbas, l'oncle du Prophète, ainsi qu'une bonne douzaine de califes* » (p 48), alors que Francis renvoie au fait que ce composite a été institué par un pouvoir français « *Des « cheikh Francis », il en avait eu à chaque génération depuis le quinzième siècle, depuis le jour où le roi de France, ayant obtenu de Soliman le Magnifique un droit de regard sur le sort des minorités chrétiennes du Levant ainsi que sur les Lieux saints, avait écrit aux chefs des grandes familles de la Montagne pour les assurer de sa protection. Parmi les récipiendaires se trouvait l'un des ancêtres de notre cheikh ; il reçut le message, dit-on, le jour de la naissance de son enfant. Lequel fut aussitôt prénommé Francis* » (pp 48-49). Ainsi est faite l'identité composite du cheikh. Il est musulman et chrétien, pieux et pervers. Cette accumulation des origines culturelles qui compose l'identité du cheikh ressemble au vieil édifice de l'Ancien Régime de la France.

En effet, Cheikh Francis, le pervers, le personnage hors du commun non pas parce qu'il accomplit dans le récit des actions extraordinaires, mais parce qu'il dispose des corps de ses administrés, les paysans, est épris de Lamia, la femme de son intendant Gérios, dont la beauté du corps est singulière dans tout le village. La domination du féodal s'exerce de façon ostentatoire sur ses sujets. Tous ses administrés à son domaine, femmes et hommes, savent qu'il adore le beau. Les femmes belles sont une conquête pour lui digne des romans de chevalerie « *- Les femmes ! me dit le vieux Gébrayel, et dans son visage de buse s'allumèrent des yeux de carnassiers. Les femmes ! Le cheikh les convoitaient toutes, et il en séduisait une chaque soir !* » ( p 22). Sujets et objets, les

## IE Partie. Chapitre III : Typologie des personnages et modalités du déplacement.

---

paysannes comme leurs maris sont la propriété du maître. Il dispose d'eux comme il le veut et quand il le veut.

Ce droit ne déroge nullement à l'esprit féodal libanais qui caractérise son histoire sous l'occupation égyptienne comme celui de l'Ancien Régime que la France a connu dans son histoire « *S'agissant du dernier bout de phrase, c'est une affabulation. Mais pour le reste, qui est tout de même l'essentiel, il semble que le cheikh, à l'instar de ses ancêtres, à l'instar de tant d'autres seigneurs sous toutes les latitudes, vivait dans la ferme conviction que toutes les femmes de son domaine lui appartenaient. Comme les maisons, comme les terres, les mûriers et les vignes. Comme les hommes, d'ailleurs. Et qu'un jour ou l'autre, à sa convenance, il pouvait faire valoir son droit.* » (p 22). C'est cet esprit féodal et aristocratique qui donne le droit au maître du château de disposer des corps des belles femmes du village. Une de ces femmes est belle et sa beauté est un supplice car elle ne peut pas ne pas se faire remarquer par ce maître inféodé, exigeant et insatiable. Mais, la conquête de ce corps ne lui est pas facile, il prépare tous les stratagèmes pour exercer son droit sur ce sujet si différent « *Si, avec les autres, toutes les autres, le cheikh laissait parler sa vanité et son sang, avec Lamia ce fut, dès le premier instant différent. Sa grâce l'intimidait, un sentiment qu'il avait rarement éprouvé. Il en avait d'autant plus de désir, mais moins d'impatience. Pour des conquêtes plus ordinaires, ce guerrier-né avait ses stratagèmes rodés—un mot de tendresse, une insinuation coquine, une brève démonstration de puissance, et il emportait la place. Avec Lamia, il résigné à entreprendre un siège.* » p 26. Cette difficulté n'est pas de l'ordre de l'impossible, mais de l'ordre de la légitimité que les chevaliers errants ont revendiqué à la noblesse eu égard à leurs bravoures. Cet esprit des droits qui fondent un régime féodal et aristocratique fait que non seulement le cheikh Francis ne désespère pas de conquérir ce qui lui revient de droit, mais il persiste dans la logique de la jouissance inconditionnelle de la part des redevances que Gérios, son comptable, lui assure.

b/- La belle Lami.

Lamia, la femme de Gérios, l'intendant du château, est un personnage qui appartient certes à la classe du bas de l'échelle sociale « *Les villageois, « ceux d'en bas » comme on les appelle* » (pp 47-48), alors que le cheikh appartient à la caste du haut « *Dans la famille du cheikh, —« ceux d'en haut »—, on avait d'autres habitudes* » (p 48). Elle est l'épouse de celui qui collecte les impôts, gère les finances du maître du château et assure par-là la garantie des subsides qui lui reviennent de ses terres que cultivent ses paysans. Elle est différente des autres paysannes qui accueillent chaque jour leurs époux satisfaits du cérémonial du

### **IE Partie. Chapitre III : Typologie des personnages et modalités du déplacement.**

---

château de Kfaryabda lorsqu'ils montent signifier au cheikh, par une curieuse symbolique du baisemain et de la gifle, leur soumission et leur fidélité « *Il est vrai, disaient-ils, qu'il donnait volontiers sa main à baiser et que, de temps à autre, il assénait à l'un de ses sujets une gifle sonore, mais ce n'était jamais une vexation gratuite* » p 19. Cette psychologie de la domination des esprits et des corps des paysans n'est pas exercée seulement sur les hommes. Elle est aussi une manie portée sur le corps des paysannes. Le personnage composite est un aventurier comme ses ancêtres chevaliers. Il parcourt les espaces à la quête du sensationnel, les espaces des corps de ses paysannes désirés « - *Les femmes ! me dit le vieux Gébrayel, et dans son visage de buse s'allumèrent des yeux de carnassiers. Les femmes ! Le cheikh les convoitait toutes, séduisait une chaque soir !* »(p 22). Dans cette quête des corps sensitifs qui procurent le sensationnel, le composite est exigeant avec lui-même « *Le cheikh avait de la prestance ; de plus elles [les paysannes] que loin de se précipiter sur la première chevelure aperçue, il prisait le charme. On rapporte encore au village cette phrase qu'il répétait : « Il faut être un âne pour coucher au côté d'une ânesse !* » (p 23). Dans sa quête, il cherche le beau parce qu'il le domine. Pour le conquérir, il déploie toute une stratégie guerrière digne de ses ancêtres conquérants dont il hérite le rituel assiégeant. Cet ardent désir sexuel, s'il est choquant pour quelques paysans et paysannes, s'il provoque le scandale dans une minorité du corps des paysans, est, au contraire, source du plaisir de l'émotion qui provient de l'intérêt au corps que le conquérant découvre et corrompt « *Aussi, bien des femmes avaient-elles envie d'être au moins remarquées, cela les rassuraient sur leur charme. Quitte à se faire suborner. Un jeu dangereux, j'en conviens ; mais au moment où leur beauté bourgeonnait, puis s'épanouissait, pouvaient-elles, avant de se faner, renoncer à toute envie de séduire ?* » (p 23). Cette esthétique du sensationnel attire l'attention sur ce qui est différent ou sur ce qui transgresse le commun. Le corps des paysannes qui abonde dans cette perspective du sensationnel et de sa psychologie est donc aussi un partenaire dans le jeu de la séduction avec le composite, dans le jeu de la corruption du corps de la minorité.

Désirés, désirant et désirables, le corps des paysans et celui du féodal composite se mêlent créant par là tout un réseau de rapports complexifié dans la lignée des personnages. Mais Lamia, la paysanne, ne se livre pas à ce jeu estimant qu'il est vital de garder la pureté de son lignage « *La plupart, toutefois, quoiqu'en dise le vieux Gébrayel, ne voulait pas de ces amours compromettantes et sans lendemain. Elles ne se prêtaient à aucun autre jeu galant que la dérobade, et il semble que le maître savait s'y résignait lorsque son « adversaire » se montrait futée.* » (p 23).

### 1-3-Lamia, la belle Lamia, le supplice de la beauté.

Figure emblématique de la paysannerie qui assure la survie du féodalisme, Lamia est, dans le passage (La tentation de Lamia), attirée par cette haute sphère des grands. Gérios, son mari, est l'intendant du château. Il est le symbole de la petite bourgeoisie qui gère les biens du propriétaire du village de Kfaryabda, le cheikh Francis. Débauchée de ses occupations quotidiennes de paysanne et de femme du petit bourgeois Gérios, Lamia, symbole du corps des paysans, a toujours été attirée par cette haute sphère des grands. Par son tempérament et son caractère aimable, elle a su conquérir une place dans le château. Admise dans la famille du cheikh, elle devient un membre de cette classe sociale des féodaux « [...] *Lamia vivait son château, puisqu'elle était l'épouse de son intendant Gérios* » (p 26). En plus de ses caractéristiques morales particulières, Lamia est la plus belle de toutes les femmes du village de Kfaryabda. Son corps est sensuel et sa beauté singulière est convoitée par le maître du château, le cheikh Francis. Dans la narration des faits, la beauté de la mère est décrite comme un supplice « *Lamia portait sa beauté comme une croix. Une autre qu'elle n'aurait eu qu'à se voiler, ou à se laisser enrober dans quelque étoffe disgracieuse pour cesser d'attirer les regards. Pas Lamia. On l'aurait dite trempée dans la lumière. Elle avait beau se couvrir, s'effacer, se fondre dans les attroupements, elle était immanquablement trahie, révélée, il suffisait d'un geste, d'un rien- une main portée à ses cheveux, quelque rengaine fredonnée par inadvertance-, et l'on ne voyait plus qu'elle, et l'on n'entendait plus que sa voix d'eau claire.* » (p 26). Déportée sur le rang du composite, ce personnage pervertit son corps en succombant au charme du langage séducteur du cheikh, un langage enfantin, qui invoque le mal pour s'attirer sa compassion, et feint de le supporter « *Elle se surprit d'avoir sourire attendri* « *Il n'est pas né celui qui m'entendra gémir !* » *avait-il dit. Il croyait parler en homme, mais aux oreilles d'une femme, cette réflexion sonnait comme une crânerie de petit garçon.* » (p 32). De cette compassion de la paysanne est né le sentiment de la perversion lorsque tous les deux se rencontrent seuls dans le château « *C'était le commencement de l'après-midi et la nuit sembla déjà mûre. Le cheikh se leva, choisit dans la plus belle grappe le grain le plus charnu et l'approcha du visage de Lamia. Au moment où le raisin glissa dans sa bouche, l'homme lui murmura : – Je voudrais te voir sourire ! Elle sourit. Et il partagea avec elle tous les fruits de septembre.* » (pp 41-42). De cette interpénétration des corps du féodal composite et de la mère paysanne, naît l'enfant bâtard. Ce produit contraire à la morale, à la norme permise, est Tanios, une variante locale d'un mélange perturbé et perturbateur. Il vit difficilement son déséquilibre et ne peut le dissoudre.

**1-4- Grand-mère pureté et grand - père excentrique.**

Ce mélange perturbateur s'impose dans *Les Echelles du Levant*, à la suite du trouble du personnage Iffet, la grand-mère d'Ossyane. Iffet a perdu la raison à la suite de la découverte du corps de son père noyé dans son sang. L'effondrement de l'empire ottoman au 19<sup>e</sup> siècle et la chute du sultan d'Istanbul entraîne l'aliénation du corps de la grand-mère Iffet dont le nom arabe réfère aux sens de pureté, de chasteté et d'absence d'altération. La fille du monarque déchu, choquée par le suicide de son ascendant à cause de sa déchéance, refoule ses émotions au fond d'elle-même, perd son équilibre, s'altère et devient aliénée. Cette situation de déséquilibre est intolérable dans l'entourage de la grand-mère. Un personnage cultivé et instruit, l'élite intellectuelle, intervient pour tenter de réparer ce dysfonctionnement. Katebdar, dont le nom composé de « Kateb » qui signifie écrivain, et « dar » qui signifie maison ou foyer, est le médecin arménien de la famille royale. Un aristocrate en somme. Il s'occupe de la désaxée et, présomptueux qu'il est, conçoit l'idée de l'épouser et de lui faire un enfant comme un remède contre le choc de la mort « [...] ; *il pensait qu'une femme comme la sienne, qui avait perdu la raison à la suite d'un choc, pouvait le recouvrer à la faveur d'un autre choc. La grossesse, la maternité. Mais surtout la maternité* » (p 29). L'interpénétration des deux corps, celui de la communauté arménienne et celui du corps désaxée de la communauté ottomane ne plaît pas aux pairs contemporains du médecin. Cette déconsidération lui vaut l'exclusion de son entourage professionnel. Ils jugent le médecin de contrevenir à la morale de la déontologie et conçoivent la coexistence des deux communautés dans le même foyer comme une perversion.

Si le couple corps dominant dominé par le déséquilibre /corps minoritaire dominé par la théorie de la réparation de ce déséquilibre correspond à la notion de couple déraison/raison, et si l'interpénétration des corps peut se donner à lire comme un choix assumé entre les deux, il est évident que c'est surtout le corps minoritaire dominé qui déroge à l'éthique déontologique du maintien du déséquilibre dans son état. La rupture avec la pureté de la lignée d'une communauté dominante déstabilisé dans son pouvoir de domination est jugée une conduite impure et perverse « *Comment aurait-il pu parcourir de ses mains, de ses yeux la surface de son corps lisse sans que monte en lui le désir ?* ». De ce fait, l'élite arménienne qui choisit d'appliquer ses théories du choc de la naissance réparant le choc de la mort échoue dans l'expérimentation de ses théories « *Lesquelles théories se sont révélées inopérantes, pourrait-on objecter, puisque dans sa vieillesse, ma grand-mère n'était toujours pas guérie* » (p 30). De ce couple dominant dominé par le déséquilibre/élite

dominé par la réparation du déséquilibre dérive un autre couple qui donne naissance à trois personnages symboliques. En effet, si l'inégalité de la lignée dans la configuration socio-politique de l'espace du foyer du médecin excentrique et prétentieux n'a pas été discriminée et si l'aliénation de la fille du monarque n'a pas été complètement enrayée, les pans qui demeurent du déséquilibre de la raison de la monarchie empêchent un raisonnement original de porter ses fruits théoriques. Si le médecin réussit à féconder le corps de la chasteté et lui fait concevoir un produit choquant « *Dans une telle maison, dans les bras d'un tel couple, l'enfant était un objet incongru, qui ajoutait encore à l'irréel de la situation. Il était là, contre nature, en quelque sorte, on voyait en lui non pas un don du Ciel, mais le produit d'un commerce avec les ténèbres* » (p 32), la déraison résiduelle de la monarchie des déséquilibres demeure intacte. De ce mélange perturbateur, les contemporains du médecin n'en veulent pas. L'élite intellectuelle, anticonformiste dans son mode de vie, déconsidéré par ses pairs notables est écartée. Avec sa famille composite, un mélange d'une génération aliénée à l'issue du déclin d'une monarchie des discriminations et de son émiettement et d'une aristocratie dissidente mais discréditée, vivent isolées du monde « *Plus aucun de ses collègues, plus aucun membre de « l'auguste famille », plus aucun notable d'Adana ne voulait franchir le seuil de la maison.* » (p 31). La transgression des valeurs de l'élite pour réparer le déséquilibre de l'émiettement d'une génération révolte les notables et les irritent au point qu'ils qualifient la maison du débauché et de la déraison comme le foyer du mal de la peste humaine « *Mon père me disait : « On nous traitait comme des pestiférés.»* » (p 31). Comme le produit de ce mélange est révoltant, l'enfant, né de l'accouplement de la déraison et de la raison, est un personnage révolté, voire anarchique. Il symbolise le rejet des changements « *- Contre tout ! Les lois, la religion, les traditions, l'argent, la politique, l'école...Ce serait trop à énumérer. Contre tout ce qui changeait, et tout ce qui ne changeait pas. Contre « la bêtise et le mauvais goût et les cerveaux encrassés » disait-il. Il rêvait de gigantesques chambardements.* » (pp 17-18). Le père reçoit une éducation aristocratique « *Tant que le docteur Katebdar était en vie, les maîtres se contentaient d'enseigner. A heures fixes. Aucun retard n'était toléré. Aucun débordement n'était apprécié. Ils écoutaient ses directives, lui rendaient compte des progrès de l'élève, et venaient chaque vendredi, en visite de courtoisie, pour toucher leur appointements.* » (p 33).

A la suite de la mort de son père Katebdar, c'est le relâchement de la discipline, la liberté de l'expression, la coexistence au sein du foyer d'un groupe d'excentriques qui participent tous au débat. Avec son enseignant et ami Noubar, un personnage d'origine arménienne, épris comme lui de la photographie, ils créent le Cercle de la photographie,

## IE Partie. Chapitre III : Typologie des personnages et modalités du déplacement.

---

un cercle qui va être détruit par la suite des événements du récit par le pouvoir politique qui bride les émeutes d'Adana. L'association qui paraissait anachronique est vite défaite et les deux passionnés pour la reproduction de la réalité par l'image choisissent de s'exiler au Liban après que leurs appareils photographiques ont été détruits par le pouvoir absolu.

De ce lien entre les oppositions d'origines culturelles différentes engagé vers l'espace de l'exil s'engage un autre lien : le mariage du père anarchique issu d'un régime de lignage composé de monarchie et d'aristocratie avec la fille de son ami arménien Noubar. Une fille soumise, qui n'a pas de parole dans une utopie de démocratie « *La fille de Noubar avait dix ans. Grande pour son âge, paraît-il, mais maigrichonne et noire, avec des habits tristes ; une fille étirée en longueur plutôt qu'une ébauche de femme. Elle s'appelait Cécile. Elle épousera l'ami de son père cinq ans plus tard. En 1914. Un peu avant l'été. Un peu avant la guerre. Il y aura une somptueuse réception, peut-être la dernière fête dans l'histoire où Turcs et arméniens chanteront et danseront ensemble. Y assistera entre mille autres, le gouverneur de la Montagne, en ce temps-là un Arménien justement, Ohannès Pacha. Vieux fonctionnaire ottoman, il improvisera pour l'occasion un discours sur la fraternité retrouvée entre les communautés de l'Empire- « Turcs, Arméniens, Arabes, grecs et juifs, les cinq doigts de l'auguste main sultanienne » - qui sera copieusement applaudi.* » (pp 42-43). De cette union du père anarchique et de la mère soumise à la dictature du père sur fond de discours d'une démocratie agonisante naissent trois types de personnages dont l'onomastique est signifiante de la naissance d'un régime mixte : Iffet, « la chasteté » est une reprise onomastique de la mémoire de la monarchie. Ossyane « désobéissance » est une symbolique de la résistance à la discrimination entre le despotisme de l'anarchie symbolisée par le père et le despotisme de la dictature symbolisée par son ami Noubar, et de l'insoumission à la discrimination entre le nord et le sud du Liban. Salem « l'indemne », le troisième régime, est une projection onomastique du père anarchique de la symbolique de l'accouchement tragique d'un Liban sous mandat français à la suite de la mort de la mère.

Nous pouvons dire, en guise de conclusion, que dans les trois romans, la typologie du mélange composite est une typologie des régimes politiques que le Liban a vécu tout au long de son histoire, au XV siècle dans le premier roman, au XIX siècle dans le deuxième roman et au XX<sup>e</sup> siècle dans le troisième roman. La génération des successeurs se trouve au centre de ce mélange à la recherche d'un équilibre impossible.

**2- La génération de l'entre-deux.**

**2-1-Hassan al-Wazzan, le peseur.**

Le personnage narrateur du récit Léon l'africain est intradiégétique. Il raconte sa venue au monde tout en la situant dans le temps et dans l'espace. L'identité du personnage est composée de deux termes : Hassan et al-Wazzan. Le premier mot renvoie au qualifiant « bon » et le deuxième, par une affiliation sémantique à une fonction, renvoie à celui qui pèse ou qui fait des pesées, qui évalue. La naissance de ce personnage narrateur est située dans la Renaissance. Sa mère la Horra qui signifie la libre était stérile jusqu'au moment où son mari, Mohamed al-Wazzan, exerce sur elle la pression de la gestation par l'intégration d'un personnage concurrentiel. En effet, c'est seulement grâce à l'intégration dans le foyer du père de Warda la chrétienne, le personnage captivé lors d'une razzia et acheté au prix fort par Mohamed al-Wazzan, que la mère - libre a pu porter dans sa matrice le narrateur du récit. Le déséquilibre fonctionnel au niveau de la gestation de la mère- libre n'a pu retrouver sa normalité que grâce à la belle-mère captive, le personnage d'origine et de culture chrétienne, captif et captivant.

Hassan al-Wazzan est donc le produit né dans la concurrence conviviale de deux origines culturelles différentes que nous avons nommées régimes mais complémentaires dans leur complicité à l'intérieur de l'espace de la fécondation. Un personnage succédant au régime de la monarchie musulmane ayant uni Mohamed al-Wazzan à Selma la Hora, son épouse, qui lui revient de droit dans la lignée consanguine. Un enfant survenu aussi dans un contexte de tension entre les divisions d'une communauté musulmane majoritaire en face d'un pouvoir chrétien unifié qui s'impose comme force de reconquête de l'espace de la ville cosmopolite éclatée. Comme le père du narrateur ne peut s'adapter à une situation de pression qu'exerce sur lui les insinuations de son entourage, le choix d'un foyer de production culturellement différent rééquilibre la situation et provoque la création. Hassan al-Wazzan, le bon peseur, le bon équilibreur, ce personnage né dans la concurrence de deux différences communautaires, corrige une situation de stérilité et compense le manque de la musulmane, neutralise les discours de l'impuissance du musulman à procréer et reconforte dans les bouleversements qui menacent l'espace des origines de la cohabitation. Cela va de même pour les composantes de la communauté des chrétiens de la Montagne qui donne naissance à une génération bâtarde.

### 2-2- Tanios, le bâtard.

Né d'un rapport illégitime entre le maître du fief, le cheikh Francis et Lamia, la femme de Gérios, l'intendant au service du seigneur du château, Tanios est un enfant bâtard. Personnage clé du récit, il symbolise le produit de la perversion du personnage issu du rang social de ceux « *d'en bas* » (p 47), par le personnage appartenant à ceux « *d'en haut* » (p 48). Serge Moukagni Moussodj nous fait savoir que : « *L'origine du mot bâtard est assez obscure, puisqu'il fait l'objet de plusieurs hypothèses. L'une d'elles, fait découler le mot du latin médiéval *bastardus* qui signifie «né hors mariage» et du germanique *banstu*-pour désigner «un mariage avec une femme de rang plus bas».*<sup>30</sup> Né donc d'un rapport illégitime qui ne consacre pas le mariage aux cultes religieux, le bâtard est la conséquence d'une non observance de son rang social comme c'est le cas de Lamia dont le mari Gérios lui fait des reproches à propos de sa tendance à vouloir sortir de son rang social : « *Il ne cessait de lui répéter qu'elle devait « tenir son rang au lieu de travailler comme une servante* » (p 29). Le permis et l'interdit sont ensemble dans la consécration de la perversion et dans la subversion. Grâce à Challita, le personnage fou du village, l'identité patronymique du bâtard Tanios, affilié au qualifiant « *kichk* » (p 73), est dévoilée dans un jeu enfantin. Le qualifiant « *kichk* » désigne une nourriture originaire d'Orient « *Le mot *kichk* n'était nullement destiné à servir de sobriquet ; il désigne une sorte de soupe épaisse et aigre à base de de lait caillé et de blé. C'est l'un des plus vieux monuments culinaire que l'on puisse visiter aujourd'hui, on le prépare encore à Kfaryabda de la même façon qu'il y a cent ans, qu'il y a mille ans, qu'il y a sept mille ans.* » (p 74). Ce qualifiant fait référence à son identité hybride issue de l'acte immoral de l'adultère. La quête des origines est une sorte de ressassement des mêmes thématiques de l'Œdipe qui semble surgir de la signification de cette culture de l'immoral. Le bâtard dans *Le Rocher de Tanios* se veut être une variante du mythe d'Œdipe. En effet, la quête de vérité que mène le narrateur à travers la lecture du document de son grand-père Gébrayel a pour finalité de l'éclairer sur le parcours de l'hybride depuis ses origines jusqu'à son énigmatique disparition de l'espace rural de la Montagne. L'énigme du dit et de l'interdit se dévoile au même rythme du mythe de la vérité sans le reproduire exactement. Le personnage bâtard refuse d'obéir à ce déséquilibre qui le perturbe.

---

30 - Serge Moukagni Moussodj « *La figure du bâtard dans la littérature africaine des indépendances : enjeux et significations autour des textes d'Ahmadou Kourouma et de Sony Labou Tansi* ». Littératures. Université Paris-Est, 2011, p.9.

### 2-3- Ossyane, le désobéissant.

Ce personnage désobéissant est le troisième type de personnages de l'entre-deux que nous avons choisi dans l'analyse de la typologie des personnages. Né de l'association de deux différences culturelles, Ossyane est le personnage narrateur de *Les Echelles du Levant* qui prend en charge la narration du récit de sa vie. Cette identité est une onomastique de l'insoumission. Ossyane, prénom arabe translittéré en français est traduit par l'auteur dans son texte par « désobéissance »: « *Vous ne devinerez jamais le prénom dont mon père m'a chargé: Ossyane! Oui, Ossyane « Insoumission », « Rébellion », « Désobéissance ». A-t-on jamais vu un père appeler son fils « Désobéissance » ?* » (p 56). Le narrateur fait découvrir la charge sémantique de son prénom à son interlocuteur. Son prénom lui a été choisi par son père révolté contre tout ce qui change et tout ce qui ne change pas. Il montre à son compagnon combien il lui est difficile de concéder à son père cette charge qu'il lui fait porter. Le syntagme « *vous ne devinerez jamais* » exprime la négation de toute tentative de découverte intuitive alors que, dans l'immédiateté de la parole, cette négation est vite déniée par le fait. L'identification du mal de la fantaisie du père n'atteint sa signification que grâce à la transposition du prénom Ossyane dans une langue étrangère à l'arabe, le français.

Ce processus du passage d'une langue à une autre pour exprimer une charge sémantique due à une fantaisie du père révolté et dont la pesanteur est choquante est la dynamique qui permet à l'auteur d'échapper à sa réalité et de ne pas se soumettre à ses exigences éthiques. Dans le récit, Ossyane est l'expression d'un personnage romanesque qui refuse de se soumettre aux fantaisies d'un père révolutionnaire qui, dans le prolongement des changements survenus entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle, rêve de grands chamboulements. Il est le personnage principal de l'intrigue mais dans sa caractéristique d'anti-héros chargé sur le plan de son onomastique et sur le plan des actions qu'il accomplit, il joue rôle du désobéissant à toute forme d'excès. Il ne tolère pas l'intolérance. La charge sémantique de l'onomastique de son prénom lui confère cette particularité d'être insoumis à tout extrémisme et tout excès de zèle. Il est entre les deux oppositions culturelles qui lui ont donné naissance : un père révolté et une mère résignée. Il ne refuse pas le changement mais il ne veut pas se fier aux théories de la révolution.

### **3- Les personnages intégrationnistes.**

L'idée de la malléabilité est celle du roman qui par définition est ouvert à toutes les intégrations qui l'épanouissent. Ce sont les personnages malléables qui assurent cette ouverture du fictionnel au factuel, du roman aux autres genres. Parmi ces personnages que l'auteur Amin Maalouf a choisis pour transposer dans son récit *Léon l'Africain* cette idée d'intégration du mélange des corps des communautés nous retrouvons :

#### **3-1- Abou-Khamr le rationnel.**

Abou-khamr, le médecin, critique la servitude axiologique et lui oppose l'ouverture aux arts et la liberté de s'exprimer dans la différenciation des matières de la pensée. Tout critique revendique une différence qu'il veut intégrer dans le processus de la réflexion. Cette liberté que prône le personnage Abou-khamr exclut le communautarisme culturel et devient par-là perméable à toutes les cultures qui viennent l'enrichir. Il est le personnage convaincu que le discours du conformisme qui refuse d'admettre la réalité de la décadence du monde musulman à cause des herses qu'il a dressées aux libertés de l'expression artistique, philosophique et même politique, a conduit inévitablement à la dispersion de la civilisation musulmane en Andalousie. L'avènement d'un pouvoir reconquérant qui s'introduit dans l'espace des oppositions et oblige à la conversion ou à l'exil pousse à des choix difficiles. Le critique éclaire les raisons de la décadence par le rejet des modes de représentations libres dans le paysage culturel pour qu'il y ait une évolution. Cette liberté qui intègre le nouveau, l'excentrique, le non identitaire fait éclater les barrières du confinement. Bergson nous dit que « *nous sommes libres quand nos actes émanent de notre personnalité entière, quand ils l'expriment, quand ils ont avec elle cette indéfinissable ressemblance qu'on trouve parfois entre l'œuvre et l'artiste.* »<sup>31</sup>. Le personnage Abou-khamr est favorable aux cultures et aux arts qui s'expriment librement et qui sont pour lui des éléments d'épanouissement et d'ouverture. Cette liberté qui s'exprime dans les arts ne se conforme pas aux règles de l'exclusion de toutes les idées de renouvellement. La dispersion pour Abou-khamr est due à l'absence d'encouragement matériel des arts qui s'expriment librement, des arts qui ne sont pas bâillonnés par le pouvoir et par le non pouvoir.

---

31- Henri Bergson, « *Essai sur les données immédiates de la conscience. Matière et mémoire. Le rire. L'évolution créatrice. L'énergie spirituelle. Les deux sources de la morale et de la religion. La pensée et la mouvance* (édition 1970) », [http://dicocitations.lemonde.fr/citation\\_auteur\\_ajout/77025.php](http://dicocitations.lemonde.fr/citation_auteur_ajout/77025.php)

### 3-2--Gérios le complaisant.

La servitude et la liberté sont deux notions que vit l'homme depuis qu'il est sur terre. Les rapports entre les hommes ont été dans l'histoire et demeure jusqu'à notre époque contemporaine déterminés par ce couple signifiant. Même si les mentalités ont évolué, la servitude sous ses divers aspects s'impose de diverses manières et la liberté, même si elle est relative, est toujours en lutte permanente contre cette servitude. Notre propos n'est pas ici une réflexion sur le rapport entre ces deux notions, mais une étude sur le lien de la servitude, aussi paradoxale que cela puisse paraître, avec la liberté dans l'affranchissement des frontières de l'intolérance. Il s'agit d'une servitude au personnage corrompu représentée par le personnage servile dans le deuxième récit de notre corpus.

Un des personnages qui signifie métaphoriquement la perméabilité à la perversion de sa femme et à l'intégration des gènes de la corruption dans son corps, est Gérios, le père légitime en apparence, de Tanios dans *Le Rocher de Tanios*. Engagé auprès de son maître, le cheikh Francis, pour lui gérer la comptabilité du village, Gérios est le type de personnage qui s'habille à l'image de son maître, imite le modèle de sa barbe, ne manifeste aucune résistance aux débordements de son maître, à la corruption de ses mœurs et ne renie pas l'enfant bâtard qu'il a fait à sa femme. Homme de partage du bien corporel, il ne défend pas sa femme de partager le lit de son maître. Il laisse faire tant qu'il reste détenteur du pouvoir de l'argent collecté des recettes, des impôts et des pots- de -vin. Gérios est aussi le personnage servile qui se laisse dominer par le maître. Il a remplacé Roukoz, son prédécesseur, le résistant à la dissolution, qui a été banni parce qu'il a refusé de laisser corrompre sa femme. Dans sa servitude, il admet au fond de lui-même la perversion du corps de sa femme comme par désir de plaire au maître modèle. Il n'oppose aucune résistance à l'adultère. Il sait où il feint de ne pas savoir et il laisse faire. C'est un type de personnage qui incorpore la diversité par l'effacement des frontières qui opposent les classes sociales. La question de l'altération axiologique et de la permissivité de la corruption du corps de la minorité paysanne par une communauté dominante et dominé par un pouvoir étranger ne pose pas d'obstacle pour lui. C'est un personnage excessivement complaisant envers une interpénétration des corps qui brouille les repères identitaires. Il est le petit bourgeois des finances et du commerce. Il suit un modèle qui lui-même est calqué sur un pouvoir étranger. Il assimile sans opposer aucune résistance à cette forme de changement dans les rapports entre classes sociales qui fait naître une génération déséquilibrée. Il est indifférent.

### 3-3 - Salem l'indifférent.

Personnage indifférent, insensible, il est le type de personnage qui a survécu à la mort de la mère docile qui rappelle l'Histoire et les événements douloureux des massacres de 1915 qu'elle a consignés dans sa mémoire. Il est du point de vue de son patronyme métaphorique « Salem », le personnage qui n'a pas subi de dommages à la suite d'une gestation difficile. Il est ce personnage qui a survécu à l'héritage de la mémoire collective qui rappelle les rapports entre colon et colonisé, l'empire ottoman et l'Arménie. Dans *Les Echelles du Levant*, l'auteur traduit le nom arabe « Salem » par son équivalent en français : « indemne ». Le qualifiant « Salem » en arabe est passé de son état de qualifiant à un prénom, un passage qui neutralise au niveau nominale les effets d'une mémoire en accouchement qui peut porter atteinte à ce qui est généré. La neutralisation des effets des dommages causés au niveau de la grande histoire aux populations colonisées et qui se répercutent sur l'espace des origines de l'écrivain est opérée au niveau d'une écriture qui se constitue comme une sorte de réparation du mal au détriment d'un peuple : « *Seulement, comme vous le savez, il signifie « indemne » ou quelque chose de semblable, ce qui, pour un garçon dont la mère est morte en lui donnant naissance, évoquait une circonstance douloureuse.* » p 57. Le personnage « indemne » ne s'est pas soumis aux exigences de son père révolté qui voulait le hisser vers le haut « *Et mon frère cadet allait, tout autant qu'elle [sa sœur], se dégager de l'emprise. Mais d'une manière sournoise. Il allait tout mettre en œuvre pour décourager mon père, pour le dissuader de le pousser vers le haut* » (p 55). Il échappe à l'éthique révolutionnaire du père. Il refuse de se laisser manier par ses tempéraments capricieux et anarchique « *Cela dit, c'est une fort détestable habitude que d'affubler les enfants de prénoms qui expriment les opinions des parents, leurs engouements ou leurs préoccupations du moment* » (p 58). Le personnage indifférent ne se soucie nullement des conséquences des événements et ne leur donne pas grande importance. Il les intègre et les assimile. Il n'en fait pas une histoire traumatisante qui le bloque dans son ascension sociale. Il transgresse les lois en devenant trafiquant, agresse les douaniers français aux frontières sud du pays, et devient par la suite des événements homme politique. Il est le personnage qui a su réparer ses erreurs. Il est le personnage indemne, sauvé des erreurs de l'histoire de tout un peuple délocalisé. Mais il est aussi le type de personnage qui intègre le changement sans ressentir un quelconque malaise. Il s'adapte, évolue vers les échelles sociales les plus élevées sans être réfractaire au mouvement de l'évolution de la crise de son pays.

### **4- Les personnages ségrégationnistes.**

Les personnages accomplissent des rôles ou des actants. Chacun d'eux contribue, dans le jeu des rapports entre les personnages, à la construction du sens. Ces actants qui ne diffèrent pas sur le plan de la fiction de ceux de la réalité, déterminent l'évolution des événements de la diégèse. Un autre type de personnages intervient dans le processus de la signification de l'altération de l'espace. Les personnages réfractaires à la dispersion, à la dissolution, et qui prônent la révolte contre la dispersion. Ce sont les personnages dissidents, les séparatistes, ceux qui n'admettent pas d'intégrer des éléments étrangers et de s'intégrer dans de nouveaux modèles de vie, de conduites ou de pensées. Ils prônent le rejet, la scission et la séparation avec ces modèles en se refusant à toute idée d'intégration. Parmi ces personnages nous retrouvons :

#### **4-1- Astaghfirullah, le réprobateur.**

Dans *Léon l'Africain*, le personnage Astaghfirullah, un fervent prédicateur contre l'abandon de la ville de Grenade aux castillans sans pouvoir la défendre représente la divinité sur terre. Il est servile au pouvoir absolu du divin. Il loue la vertu et condamne le vice. Pour lui, la déviance aux normes du pouvoir absolu de la vérité conduit inévitablement au franchissement des frontières axiologiques de la vertu. Il flatte la vertu de la transparence, condamne le vice comme moteur de corruption dissimulée, et appelle à la résistance aux infidèles qui tentent de reconquérir la ville, les chrétiens. Générateur de tensions et de discordes par le biais du discours de la guerre sainte, le non-respect des traditions est, pour lui, une ouverture aux intrus qui viennent affaiblir la cohésion des communautés en y injectant dans son corps l'anémie qui provient du sud. Il n'admet pas d'intégrer l'étranger et de se soumettre à ses exigences. Une nouvelle situation de vie sous les nouveaux occupants de l'espace identitaire n'est pour lui qu'une punition divine, un châtement divin. Personnage du culte, il perpétue la tradition et oppose aux idées expatriées, aux idées qu'il juge excentriques et rebelles, une fervente opposition de sa rhétorique de la déviance qui mérite l'exclusion. Selon lui, tout acte immoral, toute extravagance, sont des écarts par rapport à une norme à laquelle il faut opposer une résistance. Astaghfirullah est réfractaire au nouveau mode des chrétiens qui exigent la conversion des mentalités. Il prône la guerre sainte.

### 4-2- Roukoz, l'insoumis.

Un autre type de personnage entre dans la construction du sens de rejet du régime de la corruption des mœurs. L'auteur de *Le Rocher de Tanios* emploie pour cela, en plus des actions qu'accomplit ce type de personnage dans la fiction, l'onomastique de l'inertie et de l'immobilisme. Roukoz est l'intendant du château. Il est ce bourgeois de la finance qui ne se plie pas aux exigences d'un régime corruptible. Il est banni par le cheikh Francis, le chef du village, parce qu'il ne s'est pas soumis à la perversion du corps de sa femme. Il ne se laisse pas prendre dans les filets de ce cheikh pervers et lui oppose une résistance farouche. Il est en crise avec lui. Pour préserver son humilité aux yeux des autres vassaux et pour ne pas laisser se reproduire une telle rébellion, le mensonge est la carte que joue le chef. Il invente le mensonge du détournement des fonds des récoltes et des impôts collectés. Le personnage Roukoz rentre dans la typologie de la ségrégation qui hiérarchise les personnages selon leur rang social. Imperméable à l'idée de la perversion du corps de sa femme par un corps étranger, le personnage stagnant vit en dehors du château, dans son refuge, complotant avec les colons étrangers, ceux de l'Égypte.

Dans *Le Rocher de Tanios*, le nom de ce personnage est une transcription du substantif arabe [rokoth], dont la voyelle dentale finale prononcée en Orient en consonne [z], détermine le sens du substantif arabe « roukoz » qui signifie « stagnation » ou, dans un sens beaucoup plus représentatif : le marasme. Cet état du personnage réfractaire qui ne se plie au vœu du chef, est le marasme politique et culturel duquel naissent l'indifférence et l'éloignement de tout ce qui régénère. Tanios rencontre, sur le chemin de sa promenade solitaire, ce personnage qui l'invite chez lui. Le narrateur explique à la place du personnage Roukoz les raisons de sa fuite du château : « *Il l'installa donc à la place d'honneur, lui proposa du café et des confiseries, lui parla du passé, de son conflit avec le cheikh, évoquant le harcèlement que ce dernier avait fait subir à son épouse* » (p 81). Le contact avec le banni est aussi l'occasion pour le narrateur d'intervenir auparavant pour démêler la vérité du mensonge : « [...] ; *la véritable cause de leur brouille était que le maître avait tenté de séduire la femme de Roukoz, et que ce dernier avait décidé de quitter le château pour préserver son honneur.* » p 79. Le banni prodigue à Tanios des conseils pour se libérer de la soumission au cheikh : « *Tu ne peux pas avoir pour toute ambition de baiser chaque matin la main du fils du cheikh, tu dois t'instruire et t'enrichir si tu veux vivre pour toi-même.* » (p 81).

### 4-3- Nader, l'intellectuel révolutionnaire.

Dans *Le Rocher de Tanios*, la question de la perméabilité des frontières génériques pour une transposition romanesque est représentée au niveau de la typologie des personnages par inversement du sens du personnage réfractaire. Le dictionnaire Le Petit Robert définit le réfractaire comme celui « qui résiste à, refuse d'obéir, de se soumettre à » et par extension « qui est insensible à, inaccessible ». Le personnage Nader, dont l'onomastique signifie « rare », se déplace sur son mulet chargé de livres. Il se déplace entre les deux villages et apparaît peu souvent dans la fiction. Il n'est pas fréquentable pour ses idées peu communes avec celles de l'ensemble des villageois. Personnage solitaire, épris de la Révolution française, il prône le changement par l'abolition des privilèges des cheikhs. Lorsqu'il se retrouve dans l'espace de la diégèse avec Tanios, il lui distille les idées du changement par la violence.

Nader, le muletier, est un personnage instruit, toujours en quête de nouvelles et de livres. Le différend qui l'oppose au cheikh, le personnage pervers, est que Nader, inconditionnel admirateur de la Révolution française, avait informé un jour, le cheikh Francis du changement de régime en France en 1831. Comme Nader proclamait toujours dans le village l'abolition des privilèges, le cheikh, se sentant visé par une information allusive à son encontre, le chasse de chez lui : « *Chez moi, on ne prononce pas des paroles comme celles-là. Sors d'ici et ne remets plus jamais les pieds dans cette maison.* » p 87. Si l'adhésion à l'idée du changement qui destitue les personnages de rang social dominant est vénéralisée par Nader, l'intellectuel épris des théories révolutionnaires, elle est aussi proscrite par le cheikh qui ne désire nullement changer son rang social qui lui assure cette capacité de vivre de la corruption de la couche sociale du bas de l'échelle. Nader est un personnage différent par rapport aux autres personnages par sa culture qui fait de lui un homme libre dans ses choix idéologiques et dans ses déplacements entre les deux villages. La distinction, d'ordre idéologique, adhère à une politique de la violence agressive, de la suppression des corps indésirables, de la destruction des biens matériels, des attentats. Personnage peu fréquent dans l'espace narratif et peu fréquentable par les autres personnages, Nader est hostile aux privilèges des détenteurs féodaux du pouvoir. Il prône le bouleversement des tendances féodales en s'inspirant de la révolution française grâce à la littérature. Mais ces convictions sont-elles une option qui résout la crise que vit Tanios ?

### Conclusion.

Nous pouvons dire en fin de compte que la typologie des personnages est primordiale dans la construction du sens du déplacement dans les trois récits. Les personnages sont généralement constitués en couple significatif. Nous avons retrouvés dans les trois récits tout d'abord une typologie des personnages des origines qui ont pour fonction de représenter, sur le plan de la signification de l'idée de l'origine de l'altération, la notion de présence concurrentielle dans le même espace de la reproduction de deux régimes contradictoires et complémentaires donnant un produit double qui divise et fait éclater la ville cosmopolite, et la notion de corruption du corps du rang social bas par le corrupteur du rang social haut et qui ont produit le personnage bâtard. Ensuite, nous avons étudiés la typologie des personnages intégrationnistes qui cautionnent l'insertion des personnages expatriés et/ou extradés, dans l'espace de l'insémination des gènes de la corruption du corps des communautés des protagonistes, de la destruction de leur tissu social. Et enfin, la typologie des personnages ségrégationnistes qui prônent la séparation entre les pouvoirs en place.

L'insertion des couples de personnages de cultures différentes dans l'espace diégétique facilite la construction du sens de la création d'un monde voué au chaos. En effet, la naissance de l'équilibre, dans le premier roman, réévalue la question des forces en présence dans l'investissement des héritages culturels des régimes politiques. La naissance du bâtard, dans le deuxième roman, réexamine les mobiles et les motivations de ces forces au pouvoir. La naissance de l'insoumis, dans le troisième roman, explore le fond de la question des résistances des régimes en place et qui déchire le corps social.

Cette étude qui nous a renseigné sur la typologie des personnages qui prennent en charge à leur niveau les questions représentées dans le romanesque ,nous a permis, nous l'espérons bien, de comprendre les rapports des personnages avec l'espace où ils vivent et les enjeux qui en découlent. Les modalités de ce déplacement qui intéresse l'étude du point suivant de notre chapitre nous permettent de comprendre la signification du changement de l'espace au niveau de la représentation. La dynamique des personnages dans leur déplacement montre vers quel finalité aboutissent les protagonistes et par là, dans le jeu de la construction du sens, vers quel finalité aboutit l'auteur. Les modalités du déplacement varient d'une situation à une autre. Mais dans la dynamique de ce mouvement, ce ne sont plus les causes qui sont les plus importantes mais le devenir de l'écriture et de l'écrivain.

**B)- Modalités du déplacement des personnages.**

Introduction.

En effet, le déplacement est une dynamique de la connaissance. Une telle démarche a été constituée au point de départ par le récit ethnographique *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss. Le préfixe « dé » ajouté à la radical du verbe « placer » qui veut dire « mettre quelqu'un ou quelque chose à sa place, conduire à sa place ou encore situer quelqu'un ou quelque chose dans une place » marque l'éloignement. Le dictionnaire étymologique de la langue française nous dit que « dès » vient du : « latin, de basse épique, *dě et ex* « hors du temps ». »<sup>32</sup>Ce « hors du temps », que l'on nomme aussi l'atemporel, s'explique pour des raisons narratives. Ce « hors du temps » contient le mot « hors » qui lui-même est significatif puisqu'il renvoie à une dimension qui est à l'extérieur de l'espace d'où l'on parle ou d'où l'on est. Un au-delà de l'ici.

Déplacer signifie donc une action qui met quelqu'un ou quelque chose hors du temps ou hors des limites spatiales où elle se situe et où il prend la parole pour s'exprimer sur un fait social de l'espace. Comme il peut signifier aussi que le mouvement du déplacement fait venir à soi une personne ou un événement situé dans un temps et dans un espace au-delà de l'ici.

Les écrivains ont de tout temps interrogé cet ailleurs soit en le faisant venir à eux ou en y allant vers lui. Les techniques narratives qu'ils choisissent à leur récit leur permettent de fabuler un vécu et de s'intéresser beaucoup plus à la question de l'origine de ce vécu. D'où cela vient-il ? Et implicitement ou comme si cela allait de soi, le lecteur dans la fiction du récit *Léon l'Africain* qui écoute l'histoire de son père qui le transporte dans un voyage de l'écriture, ou celui du roman *Le Rocher de Tanios* qui est transporté dans un voyage dans sa lecture du manuscrit de son grand Gélybrayel qui raconte l'histoire de son village où le personnage Tanios disparaît d'une manière énigmatique, ou celui du troisième roman *Les Echelles du Levant* qui, comme un lecteur fidèle et honnête, explore la vie de son personnage et rapporte son histoire.

---

32- Op.cit., p 189.

## **IE Partie. Chapitre III : Typologie des personnages et modalités du déplacement.**

---

Toute la fiction est centrée sur ce : « d'où cela vient-il ? ». Le mouvement qui fait parvenir jusqu'à soi ce « d'où cela vient-il ? » et dont l'objectif est d'éclairer le lecteur sur les raisons de la rupture avec un espace identitaire devenu exclusif est ce même mouvement qui fait joindre l'ailleurs et l'ici. L'histoire du libanais arrivée à Paris dans *Les Echelles du Levant* racontée dans l'ici est replacée dans l'ailleurs des origines. Les mobiles et les motivations de ce mouvement vers l'ailleurs des origines sont déployés en vue d'expliquer les raisons du déplacement. Mais la réponse à quoi cela sert-il de parler de ce déplacement se trouverait vraisemblablement dans l'intention de chacun des discours que produisent les récits.

Le caractère ethnocentrique de l'homme fait que l'espace qu'il occupe et les richesses qu'il y trouve et qu'il ne veut pas partager avec ses semblables mais qui lui sont différents sur le plan confessionnel, devient lieu des tensions qui entraînent des rejets. Cet espace de l'ailleurs, dans la dynamique du déplacement, est un référent qui, dans le cas des trois récits, s'il se donne à lire comme le Liban de Maalouf, il est en fait cet espace qui a été à l'origine de la création artistique des trois romans de notre corpus. L'ailleurs des origines, énoncé à partir de l'ici de l'accueil, c'est-à-dire le lieu de l'expression, recentre la question du déplacement sur l'existence d'une conscience humaine de l'écrivain au sein d'une société exclusive. Cependant, si cet ailleurs se donne à lire comme l'espace d'où s'est déplacé un étranger à l'espace du Liban et qui est venu l'occuper comme réfugié, il pourrait s'agir des Palestiniens. Dans les deux cas de figure, le déplacement des personnages est un mobile de l'écriture et d'un discours. Cette question nous renvoie aux discours traitant de cette situation. Ce qui nous intéresse dans ce chapitre, ce sont les modalités de ce déplacement. Les intentions discursives seront étudiées dans la troisième partie de notre travail.

La fiction est donc ce monde imaginaire où se raconte et se déroulent des événements. Ceux-ci sont accomplis par des personnages dans un temps et dans un espace. La fiction fait vivre le lecteur dans un monde imaginaire qui lui paraît le plus souvent vraisemblable. C'est dans ce monde imaginaire que l'auteur fabule son expérience du déplacement et produit un discours sur lui. Les situations vécues dans le monde fictionnel donnent la possibilité de les reconnaître dans la réalité et de rompre court avec elles car leurs conséquences ont été déjà imaginées. Une sorte de vertu cognitive de la fiction qui, implicitement, fait que ce qui est advenu a son origine dans ses motivations.

## IE Partie. Chapitre III : Typologie des personnages et modalités du déplacement.

---

Dans son article : « *Vraisemblance et motivations* », Gérard Genette nous dit à propos de la vertu implicite du récit qu'elle est à découvrir. Il nous dit à cet effet que « *Le récit vraisemblable est donc un récit dont les actions répondent, comme autant d'applications ou de cas particuliers, à un corps de maximes reçues comme vraies par le public auquel il s'y adresse ; mais ces maximes, du fait même qu'elles sont admises, restent le plus souvent implicites. Le rapport entre le récit vraisemblable et le système de vraisemblance auquel il s'astreint est donc essentiellement mut : les conventions de genre fonctionnent comme un système de forces et de contraintes naturelles, auxquelles le récit obéit comme sans les percevoir, et a fortiori sans les nommer.* »<sup>33</sup>

Les déplacements sont en fait des choix existentiels imposés ou volontaires qui concernent les personnages principaux des trois récits. Les choix narratifs qui tracent des parcours à la narration des faits racontés et situent la fiction dans ses cadres spatio-temporels sont aussi des techniques du déplacement de la fiction et par ricochet celui des personnages.

Que le déplacement soit représenté sous la modalité de la quête des connaissances à travers la notion du périple, ou de la quête du savoir à travers la notion de voyage dans l'écrit ou de la quête de l'identité à travers l'exploration de la vie de l'étranger, il est relié à la subjectivité de l'auteur, à son Histoire et à sa mémoire et à la typologie des espaces. En effet, les affects de l'auteur sont révélateurs de son attachement à la question de l'existence au sein du multiple de l'espace libanais. Ce multiple dans l'Histoire est altéré par plusieurs facteurs.

L'espace de la ville, du village ou de la maison dans les trois récits de notre corpus abonde de signes qui changent leur configuration sociale et crée des lignes de démarcation entre les individus de différentes confessions. La question de l'autre dans l'écriture littéraire contemporaine ne se pose pas seulement en termes de rapport entre étranger et autochtone dans un espace d'accueil, mais aussi entre un autochtone qui devient étranger dans l'espace de ses origines et ses contemporains. Beaucoup d'écrivains se sont sentis étrangers au sein de leur société, exilés sans être en exil.

Entre l'écrivain et le lecteur s'intercalent un univers de signes, ce qui conduit à mettre en scène un imaginaire du déplacement de l'auteur depuis un espace de l'exil, vers l'extérieur, espace de l'exilé mais aussi espace de l'expression. Dans ce cas, la mobilité

---

33- Gérard GENETTE, *Vraisemblance et motivation*. In : Communications, 11, 1968, p 8.

## **IE Partie. Chapitre III : Typologie des personnages et modalités du déplacement.**

---

au niveau du temps et de l'espace acquiert l'aspect d'une circularité qui dynamise la recherche des mobiles du déplacement et la mise en valeur de la conscience qui intègre ce mouvement vers l'ailleurs des origines de la mobilité. La quête, dont l'objectif est de dévoiler les circonstances de cette mobilité dans les trois récits procède par la notion de périple dans *Léon l'Africain*, de voyage à travers les signes dans *Le Rocher de Tanios* et de l'exploration d'une vie dans *Les Echelles du Levant*.

L'étude de la mobilité dans les trois récits nous convie à nous s'intéresser à celui qui se déplace, vers qui ou vers quoi, selon quelles modalités et pour légitimer quels mobiles. Nous nous interrogeons en premier lieu dans ce chapitre sur la typologie des personnages car ce sont eux qui se déplacent et dans un deuxième temps sur les modalités de leur mobilité et sur ses motivations pour établir le lien entre type de personnage et mobile du déplacement.

Nous étudierons dans un premier temps la notion de voyage qui se présente dans le premier récit sous la forme d'un périple qui explore les espaces de l'exilé, puis dans le deuxième récit sous la forme d'une enquête à partir de la lecture d'un manuscrit du grand-père du narrateur dont les informations, complétées par trois autres documents pour être au final recoupés, y sont recueillies pour éclairer le lecteur sur un personnage qui a choisi d'abandonner son village sans avertir ses parents et enfin dans le troisième récit sous forme d'exploration qui fait connaître la vie de l'étranger qui a dû quitter son pays, le Liban, pour des raisons sécuritaires et s'exiler en France pour retrouver son altérité avec laquelle il a été séparé pendant plus de vingt ans.

Nous étudierons dans un deuxième temps la notion d'exil comme modalité de changement d'espace dans le premier récit à la suite de l'altération de l'espace cosmopolite et de tolérance des origines, puis dans le deuxième récit, l'exil à la suite du changement d'une situation de médiation en situation de crime par préméditation et enfin dans le troisième récit à la suite de l'altération des rapports entre les communautés libanaises qui s'entredéchirent pour le pouvoir de mainmise sur le même espace de cohabitation.

### 1- Le périple de Léon l'Africain, le parcours de la quête.

Le voyage a de tout temps été adulé et raconté par les conteurs, les explorateurs et les écrivains. Source de satisfaction et d'enrichissement, il a mémorisé dans l'Histoire de grands explorateurs tels que l'italien Christophe Colomb à la fin du XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle, le portugais Ferdinand de Magellan, l'écossais David Livingstone et l'explorateur et voyageur Ibn Batouta pour ne citer que ceux-là. Quelques soient les modalités du voyage, le voyageur se déplace pour une raison. Dans son aspect factuel, le récit de certains voyageurs raconte le déplacement comme un changement de lieu pour la découverte de contrées lointaines, pour le dépaysement, pour des intérêts économiques ou de conquêtes géostratégiques. Dans le fictionnel, la notion de voyage concerne les déplacements de personnages à travers les espaces qu'ils cherchent à découvrir, à conquérir ou à reconquérir. Dans le cas des trois récits de notre corpus, la notion voyage ne recouvre pas la découverte d'espaces étrangers ou exotiques mais la reconquête des espaces des origines dont l'objectif est de contextualiser la naissance des personnages et de légitimer la séparation avec eux. Le déplacement dans chacun des trois romans replace la question de l'exil dans le contexte de son émergence. La fiction y est décalée par rapport à l'espace d'où elle est énoncée pour ancrer son monde autarcique dans l'espace qu'elle choisit comme cadre aux événements. Ce décalage permet à l'auteur de romancer le parcours du voyage.

Le voyage dans le cas du premier roman *Léon l'Africain*, est une exploration de la vie du narrateur Hassan el-Wazzan, dit Léon l'Africain, à travers la lecture de quatre livres qui retracent son périple. De son lieu ultime de l'exil, le narrateur convie son fils à revivre l'histoire du déplacement de son père à travers la lecture de quatre livres où il a consigné les étapes de son périple « *Et tu resteras après moi, mon fils. Et tu porteras mon souvenir. Et tu liras mes livres. Et tu reverras alors cette scène : ton père, habillé en Napolitain sur cette galée qui le ramène vers la côte africaine, en train de griffonner, comme un marchand qui dresse son bilan au bout d'un long périple* » (p 9). Cette démarche qui déplace le personnage - lecteur dans la fiction du monde raconté de son père selon l'ordre successif des quatre livres est un procédé qui trace le parcours narratif du déplacement non seulement des personnages à l'intérieur de la fiction mais de la fiction elle-même. En effet, celle-ci est déplacée de son point de départ, celui de l'espace de l'énonciation de l'exilé à l'espace des origines de son exil pour regagner de nouveau l'espace d'où elle s'énonce. Cette mobilité circulaire des personnages de la fiction propre au mythe fondateur, est ce mouvement qui fait passer le

## IE Partie. Chapitre III : Typologie des personnages et modalités du déplacement.

---

narrateur d'un espace à un autre pour le ramener à l'espace du départ. Cette mobilité fait passer Hassan El Wazzan dans quatre grandes villes. Le premier livre qu'il a intitulé « Grenade » est l'ouvrage du premier déplacement. Il situe le narrateur dans l'espace de ses origines d'où il a été déplacé. Grenade, espace des origines du déplacé, est le territoire de l'appartenance identitaire où les différentes origines culturelles cohabitent jusqu'à l'avènement de la Reconquista. Le rapport à la mère patrie est un rapport de circulation de l'Histoire et de la mémoire. Le second et le troisième livre sont des espaces scripturaires médians. Le narrateur les a intitulé « Fès » et « Le Caire ». Le premier espace à franchir est celui de l'exil. La notion d'exil, prise dans son acception générale, est un déplacement forcé ou volontaire d'une personne ou d'une communauté d'un lieu à un autre. Mais l'exil a de tout temps fait l'objet d'une revendication identitaire. Dans son article intitulé : « *Etudier l'exil* », Alexis Nuselovici nous parle de l'exil comme modalité de déplacement qui se retrouve dans les écrits religieux. Il nous dit à cet effet que : « *L'exil occupe une place dans les textes matriciels propres aux trois traditions monothéistes (exode du peuple hébreux ; la Sainte Famille en Egypte ; l'hégire de La Mecque à Médine)*<sup>34</sup>. Le troisième espace à franchir « Le Caire », est celui de la prise de conscience de la fatalité des ruptures qui provoquent l'émiettement : « *Quand je suis arrivé au Caire, mon fils, elle était depuis des siècles déjà la prestigieuse capitale d'un empire, et le siège d'un califat. Quand je l'ai quitté, elle n'était plus qu'un chef-lieu de province. Jamais, sans doute, elle ne retrouvera sa gloire passée.* » (p 221). Cette conscience de cette forme des ruptures incontournables est l'aboutissement de l'expérience d'un vécu qui place dans un intérieur conflictuel où s'annoncent la désolation et la mort. Nous retrouvons là les mêmes circonstances qui ont fait déplacer l'auteur Amin Maalouf de son Liban. La désagrégation de la capitale après le temps d'un vécu dans la diversité est la circonstance qui rompt l'attachement de l'être à l'espace et le met hors d'un lieu. Dès l'approche de l'espace du Caire, le personnage est en contact d'un paysage de désolation et de victimes d'une épidémie. La peste fait beaucoup de ravage au sein de la population cairote : « *L'épidémie s'était déclarée dès le début de cette année-là au lendemain d'une violente tempête et de pluie torrentielles, signes évidents pour les Cairotes de la colère du Ciel et de l'imminence d'un châtement.* » (p 222). Cette mise « en dehors du » est ressentie non pas comme une privation mais comme une conscience d'une condition humaine qui, dans son universalité, n'est pas indifférente aux motivations du déplacement. Au contraire, l'expérience de l'exil figure les changements sociaux qui provoquent la rupture et attire l'attention non seulement sur ses changements mais aussi et surtout sur le droit au

---

34- Alexis Nuselovici (NOUSS), *Etudier l'exil*, FMSH-PP-2013-09, septembre 2013, p 4.

## IE Partie. Chapitre III : Typologie des personnages et modalités du déplacement.

---

déplacement lorsque la privation de la vie devient comme une menace. Le franchissement de l'espace de l'exil et de la conscience de la nécessité d'en parler sous sa forme romanesque qui le représente est un affranchissement du poids de l'exil. Celui-ci devient une modalité du déplacement vers l'étranger où la culture de l'espace d'accueil est à assimiler de fond en comble. L'exil devient ainsi une modalité de déplacement de l'écrivain imaginaire dans l'espace d'une écriture nouvelle, étrange, une écriture qui quête une dissémination des faits historiques qui sont à l'origine des disparités communautaires.

Dans le troisième espace à franchir, le déplacement comme mise d'un dehors dans un dedans conscient et consciencieux est figuré sur « [...] une tapisserie murale travaillée à l'aiguille avec une rare précision et entourée d'un cadre en bois sculpté. » (p 235), que le personnage Nour voulait vendre à l'antiquaire et qui représentait : « des loups qui couraient en meute vers le sommet d'une montagne enneigée » (p 235). Cette mobilité instinctive de l'être animal qui fait progresser la meute des loups vers le sommet est la même mobilité naturelle de l'être humain exilé du dehors et occupant le dedans, le out et le in, qui se déplace dans son parcours vers un idéal sublimé. Cette prise de conscience qui a tendance à atteindre un point culminant de la connaissance de la représentation par l'itinérance de la meute vers le sommet de la montagne enneigée est une conscience du parcours de l'exilé comme modalité de déplacement vers une sommité. La tapisserie comme objet de la représentation de l'itinérance devient objet de représentation du mouvement vers le pouvoir des êtres animaliers venus du dehors. La projection du mouvement de déplacement sur la tapisserie est une conscience du déplacement ressentie comme un destin imposé par un instinct animalier. Le narrateur Hassan el Wazzan se rappelle son exil dans cette mobilité instinctive des bêtes. Il répond à Nour lorsque celle-ci s'étonne de son attachement à la tapisserie que : « Parfois il suffit d'un aperçu pour qu'un objet devienne irremplaçable » (p 236). La représentation artistique du déplacement devient une œuvre d'art de l'espèce en communauté animée par le désir de survie et mue vers le sommet d'un édifice. Le quatrième espace à parcourir est sous la mobilité de la connaissance des causes de la désagrégation de l'espace du mécène. Espace regroupant toutes les tendances politiques et tous les mouvements artistiques, Rome est sujet d'émerveillement au départ et objet de discordes à la fin. Occupé par l'étranger qui vient de l'espace de l'épanchement du cœur et de l'accumulation des infiltrations pathologiques des résistances, l'espace de Rome représente les motifs artistiques du détournement, des ruptures idéologiques et politiques qui mettent à sac la capitale.

**2- Le voyage dans l'histoire, l'itinéraire d'une enquête.**

Dans *Le Rocher de Tanios*, la quête du savoir que mène le narrateur à partir d'un manuscrit et la collecte des connaissances à partir de sources documentaires supplémentaires, lui fait parcourir la voie d'une enquête qui se fait sur l'espace scripturaire de *La Chronique montagnarde de Kfaryabda du moine Elias de Kfaryabda*, un document qui renseigne le narrateur sur l'espace des origines de son personnage disparu et sur ses occupants. Comme un ethnologue, l'auteur Amin Maalouf se déplace à travers l'imaginaire, dans cet espace de l'appartenance, pour y représenter les changements sociaux qui imposent le déplacement. Le narrateur de son roman, dans son voyage de découverte, passe de l'espace des origines où la notion du composite corrompu est représentée comme une déviance dans l'espace de la dissolution qui ne consomme pas la séparation mais la mémorise dans le temps et dans l'espace en franchissant les espaces médians de la maturation intellectuelle et de l'exil. Le départ en voyage de lecture s'annonce dès le début des investigations du narrateur sur son personnage et sur les motivations qui l'ont amené à quitter son village : « *Mon voyage pouvait commencer* » (p 13).

Le narrateur explore donc, à travers la relecture d'un document qui relate des faits historiques survenus dans l'ordre de leur avènement dans l'espace de ses origines, un village de la Montagne libanaise, l'histoire d'un personnage dont la disparition de son village, le même que celui du narrateur, lui paraît énigmatique. Il s'agit d'une seconde lecture de ce document « [...] *je feuilletais le monstre du bout des doigts* » (p 13), en vue d'une quête qui est appuyée par la collecte d'informations à partir de trois autres documents qui déplacent le lecteur narrateur dans l'ordre progressif des connaissances qu'il organise en neuf passages. La mobilité dans la quête est soumise à cette organisation : départ- découverte- dépassement. L'exploration de l'écrit met le narrateur dans une situation de voyageur qui se déplace à travers ces neuf passages du savoir. Dans chaque passage de la fiction, le narrateur restitue les événements qui font connaître son personnage sur le plan identitaire et culturel. De l'espace de ses origines bâtardes, à l'espace de son instruction dans la maison du culte et de sa prise de conscience du monde qui l'entoure et dans lequel il vit, à l'espace de son refuge où il rencontre sa différence sur le plan historique et culturel, à l'espace du retour où il découvre son impuissance à redresser une situation conflictuelle entre les communautés, une situation nourrie par les intérêts des puissances internes et externes à son village, à l'espace de la rupture, l'édifice qui porte nom et pérennise dans le temps sa mémoire.

**3-L'exploration d'une vie, le détour de la reconquête.**

Dans *Les Echelles du Levant*, la quête du narrateur sur l'identité du personnage étranger qu'il a rencontré à Paris et qu'il a réussi à interviewer et lui donner la parole pour s'exprimer, le déplace à travers le récit de la vie de l'étranger tout d'abord à l'espace de ses origines où marge et marginalisation se déploient comme signes représentatifs d'une société exclusive pour le remettre au final à l'espace de la rupture en passant par les espaces médians de l'exil, de l'engagement dans la résistance à l'exclusion qui l'éclaire sur les horreurs de la discrimination au nom des races, de l'échec de la tentative de réhabiliter la coexistence communautaire au Liban et enfin à un repli sur soi subséquent à un désenchantement qui plonge dans l'indifférence à tout ce qui se passe à l'extérieur de son moi. Le narrateur invite son personnage à l'emmener dans l'ailleurs de ses origines. Un déplacement qui lui permet d'explorer l'histoire de sa vie. Le personnage choisit un itinéraire pour la narration de son histoire et c'est dans ce parcours fixé au préalable que le récit est déplacé de l'espace de l'ici de la rencontre et de l'énonciation, espace de l'exil comme rupture, c'est-à-dire la France, à l'espace de la contextualisation de cette rupture, c'est-à-dire Le Liban. La mobilité des personnages dans la fiction racontée par le personnage rencontré les fait passer tout d'abord de l'espace de l'exclusion et de l'aliénation, à l'espace de l'exil, puis à l'espace de la prise de conscience et de l'engagement contre la division et la discrimination, ensuite à l'espace du retour pour réhabiliter le mal causé par l'indifférence, à l'espace de l'exclusion et de l'aliénation et enfin à l'espace de l'exil, espace de l'ici d'où s'énonce l'histoire de l'étranger qui se retrouve une nouvelle fois sur l'espace de son engagement antérieur. La reconquête de son altérité dans l'espace de la réunification n'est en fait que ce mouvement circulaire qui a permis à la quête de faire le tour de la question des circonstances de la rupture par un détour. Le retour au point de départ du récit combine quête et reconquête avec le personnage attendu qui symbolise la lumière qui éclaire le point de vue du personnage sur la question des circonstances de son exil et de son intérêt aux mouvements de résistance.

Retour et détour, arrivée et départ, quête et reconquête sont les étapes de cette circularité du mouvement de déplacement. Le retour dans le premier roman place la question de l'exil au centre des circonstances de son émergence. Le pouvoir de la communauté majoritaire qui s'est approprié l'espace de la capitale n'était point perçu comme un pouvoir qui allait effacer l'identité du minoritaire ou qui allait le reléguer dans un espace périphérique. Le départ dans le deuxième roman se met sur les traces des

### **IE Partie. Chapitre III : Typologie des personnages et modalités du déplacement.**

---

motivations qui ont conduit à l'abandon de l'espace natal. La haine du différent et son exclusion sont mues par une culture confessionnelle. La société libanaise encore sous la domination patriarcale ne se détache pas des chaînes du culte du moi qui cultive l'unique vérité et ne dépasse pas les limites qui confinent les communautés dans un espace conflictuel. Le départ comme quête de connaissances est aussi au final dépassement de ces limites imposées à la perception des rapports entre les communautés et de la conscience qui aspire à transcender leur caractéristique principale : la haine du différent. Les retrouvailles dans le roman *Les Echelles du Levant* sont un déclencheur de la conversation autour du sujet des origines de l'étranger et un aboutissement qui éclaire sur les motivations du déplacement du personnage en terre étrangère. Les retrouvailles supposent départ, séparation et rencontre. La caractéristique commune aux trois récits est que le déplacement suit un mouvement circulaire qui fait que la narration des faits est ramenée à son point de départ. Ce retour qui fait le tour d'une question est un attachement à la notion du départ comme signification de rupture. De la quête comme modalité de déplacement pour une connaissance sur le périple de Hassan el-Wazzan dans *Léon L'Africain*, à l'exploration de la vie d'Ossyane dans *Les Echelles du Levant* qui fait connaître son identité à partir de l'espace de l'étranger, en passant par la quête du savoir qui explique l'énigmatique disparition de Tanios de son village dans *Le Rocher de Tanios*, la mobilité dans les trois récits est révélatrice de cette dynamique qui porte un regard sur l'évolution des rapports entre les faits et leurs causes. Dans chacun de ces déplacements, l'écriture des trois textes inclut l'exil comme mode de déplacement et nous met en face des enjeux pour lesquels les individus se positionnent vis-à-vis d'eux-mêmes et vis-à-vis des autres, des communautés majoritaires vis-à-vis des communautés minoritaires, des individus au sein même de la communauté minoritaire vis-à-vis de leurs rapports avec le dominant et de leurs rapports à leur culture et à leur identité. La fuite de l'intolérance de la différence communautaire, une intolérance qui entraîne soumission au culte du moi et rejet de l'autre sous prétexte qu'il est différent sur le plan du culte et sur le plan de la conception des rapports entre les communautés et du partage de l'espace et du pouvoir politique, est chargée d'une signification d'éloignement, de prise de distance pour mieux saisir la réalité de l'espace abandonné. La fuite n'est pas ce mouvement qui éloigne définitivement des questions posées mais un positionnement choisi volontairement pour mieux apprécier les rapports entre le moi et l'autre dans un espace sujet à d'éternels conflits nourris par le culte confessionnel. L'exil provoqué par la fuite devient une modalité du déplacement et du dépassement.

### 1-4- L'exil, partir pour écrire.

En effet, l'écriture de l'exil, qui a été le sujet de beaucoup de recherches académiques, représente ce mouvement scripturaire des écrivains qui tentent de franchir les frontières qui les confinent dans un unique modèle de représentation. L'étude du rapport de l'exilé à son espace d'origine et à son espace d'accueil n'a fait qu'amplifier le questionnement de la finalité de cette écriture. Ce questionnement permet-il au « je » racontant son moi, son histoire, son présent et son futur idéalisé, de faire prendre conscience à l'autre, au sens de lecteur, qu'un exilé ne se trouve pas forcément à la périphérie de son espace d'origine ou que son déplacement ne lui assigne pas qu'un lieu d'expression qui ne prend en charge que l'exilé et les motivations de son exil ? La quête du moi ne se fait-elle que pour l'autre ? Ces questions et tant d'autres se sont posées et continuent d'être posées tant que le repli sur soi, le rejet de l'autre sous toutes les latitudes de la morale, de la culture, des modes de représentations, de l'idéologie et de la politique continuent de nourrir l'exil. Dans son article : « *La maghrébinité dans l'écriture de l'exil* », Belkacem Mebarki soulève la problématique de l'être écrivain maghrébin dans l'ailleurs et du dépassement de la vision de la maghrébinité par deux centres opposés dans leur vision de la maghrébinité. Il nous dit à ce propos :

« [...] *au-delà de la refection d'une identité dans un espace d'exil, cette manière d'être au monde offre au « je », maghrébin d'origine, un espace de quête du moi, dans lequel il a la possibilité de se mêler à un « tu » culturellement différent dans un jeu interculturel, qui ouvre sur un espace transculturel (j'étais tenté de dire transcendantal).* »<sup>35</sup>

Dans *Léon l'Africain*, la fuite qui survient à la suite d'une situation de haine contre les communautés musulmane et juive de Grenade provoque le premier exil. Tout une communauté est sommée de se convertir au culte du dominant qui reconquiert son espace ou de quitter l'espace dominé. Une dérive qui oblige au changement des modes de coexistence des différences communautaires et au déplacement dans un espace étranger pour ceux qui n'arrivent pas à s'adapter à la nouvelle tendance politique. L'exil devient ce mouvement de rupture qui éloigne le « je » d'un « tu » de domination. Si la fuite de

---

35- Mebarki BELKACEM, « La maghrébinité dans l'écriture de l'exil », *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 9 | 1999, mis en ligne le 30 novembre 2012, consulté le 01 décembre 2013. URL : <http://insaniyat.revues.org/8256>.

l'indifférence aux particularités identitaires et culturelles des communautés dans *Léon l'africain* se donne à lire comme une forme d'éloignement d'une situation de déséquilibre qui résulte d'une perte d'un référent spatial, elle est en fait, dans l'interprétation des signes, une exigence pour ceux qui n'ont pas assimilé la conversion dans un espace référentiel. Les exactions commises à l'encontre des communautés musulmane et juive dans l'espace des origines du personnage Hassan el-Wazzan, ne concernent pas que l'obligation au changement du culte en contrepartie d'une existence au sein du nouveau pouvoir. Les personnages qui ont été obligés de se déplacer de Grenade à Fès, sont ceux qui ont choisi de se déplacer dans un espace étranger au lieu de se convertir. Ils s'accrochent à leur identité culturelle et préfèrent l'étranger comme espace de refuge. Arrivés à Melilla, les exilés sont interrogés par les populations autochtone sur les éventuelles attaques des castillans : « *En voyant que c'était à nous, réfugiés, de dispenser les mots d'apaisement, nous n'étions que plus pressés de mettre une montagne ou un désert entre nous et ce rivage qui s'offrait béant aux envahisseurs* » p91. Cet accueil dans l'espace de l'exil ne se détache pas du questionnement sur le dehors et sur les menaces qu'il fait peser à l'intérieur.

La fuite comme combat contre l'exclusion ressentie comme une injustice ne déplace pas dans un refuge intérieur mais dans un espace riverain mais séparé par un écart liquide instable et difficile à franchir. La fuite de l'obligation de changer de conviction ressentie comme une injustice par les exilés est choisie comme une solution salvatrice. Les personnages sont contraints à la soumission ou à l'exil : « *C'est en cette année d'épreuves et de déchirements que se terminait le délai de trois ans laissé aux Grenadins pour choisir la soumission ou l'exil.* » p 78. Dans *L'homme révolté*, Albert Camus parle de la révolte métaphysique qui fait que l'homme compare les valeurs qu'il intériorise avec celle de la société. IL nous dit à cet effet qu' « *Il oppose le principe de justice qui est en lui au principe d'injustice qu'il voit à l'œuvre dans le monde* »<sup>36</sup>. Exilé à Fès, le père de Hassan el-Wazzan, accompagné de sa famille et d'autres personnages de la communauté juive, porte en lui les valeurs auxquelles il y croit et auxquelles il s'y attache dont Warda, la chrétienne, sa deuxième femme. La perte de l'espace référentiel est associée à la perte du deuxième corps, celui de la chrétienne avec lequel cohabitait, Selma, l'arabe. La mère de Hassan el –Wazzan, Selma la Horra, lui raconte le sentiment d'injustice lié au corps et à l'espace: « *Pour ton père, c'est à ce moment-là que Grenade est tombée aux mains de l'ennemi* ».p 74.

---

36- Albert Camus, *L'homme révolté*, © éd Gallimard, France, 1951, p 40.

## IE Partie. Chapitre III : Typologie des personnages et modalités du déplacement.

---

L'exilé porte en lui cette valeur de justice qu'il oppose à cette injustice commise à son encontre : « *D'ailleurs assurait-il, son vœu le plus cher était de s'éloigner de cette ville où son honneur d'homme a été bafoué ; mais il ne fuirait pas comme un chacal. Il partirait le front haut et le regard dédaigneux.* » p 82. L'exil devient de ce fait l'expression d'un tort que l'exilé a subi. La fuite n'est plus conçue comme une résignation mais comme un combat qui exige non pas une violence qui doit être exercée sur celui ou ceux qui sont à l'origine de l'exil ni même une transgression des particularités culturelles des communautés mais un combat contre l'oubli et l'effacement à l'intérieur de l'espace de l'accueil.

Dans *Léon l'Africain*, le père du narrateur ne désespère pas de retrouver sa concubine Warda : « *Des hésitants, il ne manquait pas parmi ceux qui étaient présents, à commencer par mon père, qui n'avait pas désespéré de retrouver Warda et sa fille, qui s'était juré de ne pas partir sans les emmener avec lui, au nez et à la barbe de tous les soldats de Castille et d'Aragon.* » p 78. La révolte de l'exilé n'est pas violence mais recherche de ce qui fonde les valeurs de justice et d'injustice. Les démarches de Mohamed, le père d'Hassan el-Wazzan auprès de Hamad, le délivreur, donnent leur résultat : Warda, en tant que personnage valeur, symbole d'une culture chrétienne qu'il s'est appropriée, le rejoint dans l'embarcation au départ vers l'exil. L'émotion était grande : « *Les seuls cris de joie furent les miens et ceux de ma sœur. Mohamed et Warda étaient pétrifiés par l'émotion, ainsi que par les cents regards qui les assiégeaient.* » p 87. La récupération de ce double symbole culturel, conquis et conquérant, dans la voie de l'exil procure satisfaction. Partir sans cette valeur considérée comme justice aurait laissé l'exilé sans cause dans sa fuite, une cause qu'il n'aurait pas consignée dans ses écrits. Et c'est cette récupération de ce qui est dû dans et à l'exil que la fuite trouve son sens. La réappropriation de la valeur à laquelle croit l'exilé lui redonne espoir et le reconforte dans sa dérive. Le narrateur nous décrit l'état de son père au départ de l'exil : « *Seul mon père demeura serein en cette journée d'exil et sur ses lèvres Salma put même lire, tout au long de la traversée, un étrange sourire. Car il avait su ménager, au cœur même de la déroute, un minuscule champ de victoire.* » p 84.

Dans *Le Rocher de Tanios*, la fuite d'un danger survient à la suite de la crainte que le pouvoir de l'émir qui domine la Montagne ne porte atteinte à l'intégrité physique du père de Tanios. La fuite qui déplace vers le lieu de l'exil est une manière de signifier le refus de l'indifférence patriarcale qui neutralise les affinités, évince les particularismes et exclue par indifférence. Le meurtre commis par Gérios sur la personne du patriarche ne pouvait passer sans punition. Le refus de se soumettre au personnage de l'exclusion et à son

## IE Partie. Chapitre III : Typologie des personnages et modalités du déplacement.

---

arbitraire et qui l'a conduit à sa suppression entraîne la fuite vers un espace d'exil. Le père commet un crime pour son fils. Un meurtre qui éloigne et qui rapproche en même temps.

Le meurtre dans la religion est interdit. La maxime « tu ne tueras pas », dans la religion chrétienne est une règle de conduite de l'individu par rapport à l'autre, son semblable dans son altérité. La voix qui utilise le « tu » appelle un « moi » et le somme de respecter une éthique. Toute tentative ou toute action visant à annihiler cette éthique est conçue comme une entrave à la liberté d'autrui. Dans *Le Rocher de Tanios*, Gérios, le père de Tanios, tue le patriarche pour n'avoir pas respecté le désir de son fils de se marier avec Asma, la fille du banni : « *Le coup est parti. Un grondement dont les montagnes et les vallées renvoyaient l'écho.* » p 173. Le patriarche n'a pas seulement respecté la préférence de Tanios mais il a aussi écarté la préférence de Raad. Deux prétendants pour la main d'Asma, la fille du banni. Sa médiation considérée comme étrange dans le sixième passage, est la mesure qui régule les conduites, les désirs et les libertés. Dans son article intitulé « *Fondements de l'éthique* », Paul Ricœur parle du rôle médiateur des valeurs. Il nous dit à cet effet que « *La règle est cette médiation entre deux libertés qui tient dans l'ordre éthique la même position que l'objet entre deux personnes* »<sup>37</sup>

Le meurtre du personnage neutre par indifférence annihile cette morale représentée en la personne du patriarche. Les préférences de Tanios et de Raad, le personnage qui lui est différent sur le plan de la légitimité de sa naissance et de ses penchants culturels, ne pouvaient aller ensemble sans un conflit. Le patriarche qui a été sollicité par le Cheikh Francis s'est interposé comme personnage régulateur et a choisi une solution intermédiaire, celle de demander la main de la fille du banni à son neveu : « *Oh, il avait bien une explication, le saint homme : le cheikh ne voulait pas de cette fille pour Raad, et Roukoz ne voulait plus entendre parler de Tanios ; alors comme il avait lui-même un neveu à marier...* » (p 170). La fuite survient alors dans le roman après le meurtre du patriarche. Le non conformisme à cette morale provoque une scission. Redoutant les représailles, les deux personnages se déplacent à Famagouste, un espace d'exil où ils y trouvent refuge. C'est dans cet espace de l'exil que le personnage Tanios rencontre un personnage féminin nommée Thamar. La narration du récit de l'exil se développe autour des questions de la communication, de la langue et de la communion corporelle avec ce personnage qui rappelle l'Histoire. Dans son article intitulé : « *Trébizonde en Colchide* », Emile Janssens

---

37- Paul Ricœur, *Fondements de l'éthique*, in *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*. N°3, 1984, p 65.

évoque le nom de Thamar comme une femme qui accueille ses neveux en fuite. Il nous dit à ce propos :

« *Sous l'Empire byzantin, Trébizonde joue le rôle d'une marche commerciale et militaire. A l'instar d'autres villes d'Asie Mineure, elle connaît une campagne de constructions sous Justinien, et la réorganisation administrative des thèmes. A la suite de l'invasion seldjoukide du XI e siècle, les gouverneurs byzantins de la ville tendent à l'indépendance, même sous les énergiques empereurs Comnènes (eux-mêmes originaires du site proche de Kastamouni). Les troubles de la capitale amenèrent Alexis et Davis Comnène, petits fils d'Andronic, à se réfugier en Colchide, où ils trouvèrent l'aide et la protection de leur tante Thamar.* »<sup>38</sup>

Dans *Les Echelles du Levant*, l'exil, premier déplacement du père du narrateur et de son ami Noubar, survient à la suite de la fuite d'une situation de haine contre un personnage qui se positionne en marge d'un mode de rapports centrée sur la majorité communautaire. Le père d'Ossyane et son ami Noubar, n'ayant pas respecté une éthique de socialisation, celle de ne pas se soumettre à l'interdiction de tisser des liens d'amitié entre un turc et un arménien : « *De tels liens entre un Turc et un Arménien paraissaient déjà à l'époque, très inhabituels. J'ai failli dire « anachroniques ». Et suspects aussi* » (p 34), sont contraint à l'exil. Le qualifiant axiologique « inhabituel » marque cette non-conformité à des conduites sociales réglées par des normes imposées par une sorte de convenance. L'« inhabituel » est ici l'équivalent de l'« anormal ». Cette anormalité est une déviation d'une sorte de contrat social basé sur une conduite du moi par rapport à l'autre, du moi de la majorité turque par rapport à la minorité arménienne. Le qualifiant axiologique « anachroniques » marque l'écart à une conduite morale et sociale qui n'a pas manqué de faire défaut. Les valeurs sociales transgressées sont considérées comme une faute qu'il faut sanctionner. Le récit met en branle les événements de la grande histoire dont les émeutes d'Adana : « *Il y avait les émeutes d'Adana. La foule avait saccagé le quartier arménien. Un avant-goût de ce qui allait se produire six ans plus tard, à bien plus vaste échelle.* » (p 37). Les deux personnages, poursuivis par une foule emportée par ce sentiment de haine contre ceux qui ont fauté, réussissent à se réfugier dans la maison du père d'Ossyane non sans grande frayeur : « *Un millier d'énergumènes enragés qui tapent dans la poussière, qui secouent maintenant la grille. Dans quelques instant, ils seront à l'intérieur, pour tuer, piller et incendier* » (p 38). La fuite survient donc à la suite du non conformisme à une morale, celle d'interdire

---

38- Emile Janssens, *Trébizonde en Colchide.*, in : *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1971, vol. 49, n° 1, p. 123.

## IE Partie. Chapitre III : Typologie des personnages et modalités du déplacement.

---

la coexistence de deux personnages d'origines communautaires et culturelles différentes au sein d'un espace soumis à l'autorité de la politique de la majorité. Les libertés sont bafouées par une morale qui se veut régulation des conduites. La justice intervient non pas pour mettre en valeur la liberté de coexistence entre un père turc et son ami arménien, mais pour réguler une conduite jugée inacceptable par les termes axiomatiques « inhabituel », « anachronique » et « suspect ». Dans le roman, le détachement militaire qui intervient pour démêler la foule impose la destruction des appareils photographiques affectionnés par les deux personnages assaillis par la foule. L'officier militaire pénètre dans l'enceinte du refuge et exige la destruction de la cause du désordre : « *Mon père l'accueille en sauveur, mais le militaire n'a pas de temps pour les amabilités. Il exige qu'on lui livre le matériel photographique, cause de ce désordre.* » pp 38,37. Dans son article : « *Fondements de l'éthique* ». Paul Ricœur nous fait savoir que la justice est un médiateur des libertés. Il nous dit à cet égard : « *La justice, disais-je, n'est pas une essence que je lis dans quelque ciel intemporel, mais un instituant- institué, grâce auquel plusieurs libertés peuvent coexister. Cette médiation en vue de la coexistence est peut-être la clef du problème : si je veux que ta liberté soit, la justice est le schème des actions à faire pour que soit institutionnellement possible la communication, mieux la communauté, voire la communion des libertés.* »<sup>39</sup>

L'écriture de l'exil est par excellence empreinte par la notion de quête. Quête de l'identité, quête de l'espace identitaire ou quête des conditions qui ont été à l'origine du déplacement sont déployées en vue d'éclairer le lecteur sur les origines de l'écrivain et sur les circonstances du déplacement. Dans *Léon l'Africain*, l'exil est un mouvement de quête mais aussi le mouvement de l'écriture sur la dissémination du mal des déséquilibres entre les communautés musulmane et chrétienne. L'écrivain Hassan al-Wazzan écrit sur tout ce qu'il observe et décrit la situation des déséquilibres qui conduisent à la rupture entre les deux communautés.

Dans *Le Rocher de Tanios*, l'exil est un mouvement vers l'Histoire, la langue et le corps. A Famagouste, le bâtard qui se trouve emporté dans la tourmente de son père, le complaisant, découvre le fruit du corps exilé. Dans *Les Echelles du Levant*, l'exil est le mouvement vers un ailleurs de clarté et de confiance à un type d'écriture. Ossyane rencontre sur le chemin de son exil le narrateur qui le convie à lui raconter son histoire. Celui-ci la consigne comme un journaliste puis la raconte sous la forme de l'histoire d'un autre.

---

39- op, cit, p 68.

### Conclusion.

Les modalités de la mobilité des personnages se rejoignent dans la construction de signification de l'altération. Même si dans les trois romans l'expression esthétique de cette altération des conditions de vie des personnages dans les espaces qu'ils habitent change d'un roman à l'autre, les mobiles sont les mêmes.

Le périple de Léon l'Africain est un voyage qui le fait déplacer dans quatre espaces. Cette mobilité donne au personnage la possibilité de découvrir les deux rives de la Méditerranée. Mais ce parcours est celui de l'écrivain imaginaire qui se meut en anthropologue pour la quête d'un sens ou des sens possibles à la culture des divisions entre les communautés musulmane et chrétienne. Le voyage n'est plus divertissement ou rupture avec le quotidien. Il est une démarche qui étudie les rapports sociaux entre des hommes appartenant à des communautés et la variabilité des modes de vie qui les caractérisent au fil de leur histoire. Il est aussi un mouvement de déconstruction et de reconstruction qui permet au voyageur écrivain, après analyse des faits sociaux, exploration du fond culturel, fouille de l'intérieur et de l'extérieur des vestiges d'une mémoire, de produire des connaissances sur l'objet de sa quête. L'écrivain imaginaire, dans ce mouvement de quête de connaissances, analyse, interroge et compare. Son corpus est quaternaire : il interroge une civilisation disparue, un refuge qui témoigne d'une déstabilisation, des formes d'expression et de représentation *Le Rocher de Tanios* ns des renversements sociaux, et enfin le lieu des ruptures.

Cette même notion de voyage est reprise dans *Le Rocher de Tanios*. Le narrateur s'engage dans un mouvement de lecture d'un manuscrit. Comme un chercheur qui interroge dans une bibliothèque les archives d'une civilisation, le voyageur dans le manuscrit décrypte l'écriture, reconstitue les fragments, met en lumière les évidences et les implicites. Il reconstitue comme un archéologue les objets et les images et enquête comme un journaliste sur les fondements de la dissolution. Ces fondements ne peuvent tout dévoiler si une exploration de l'histoire des déséquilibres se limite à un regard éloigné de son objet d'étude. Dans *Les Echelles du Levant*, le mouvement de déplacement retourne au fond profond des origines de la crise. Le narrateur et son personnage partent tous les deux dans ce mouvement de reconquête vers l'éclairage sur cette crise. Si l'exil est un choix en dernier lieu, il est un mouvement vers un autre lieu. Partir pour écrire sur l'altération.

### Conclusion partielle.

Nous pouvons finalement dire que les trois romans de notre corpus représentent à l'intérieur de l'histoire narrée par trois voix narratives, celle de l'écrivain imaginaire, du lecteur curieux, et du reporter sensible, la question des déséquilibres des pouvoirs au sein de la communauté des protagonistes à travers tout d'abord une analyse du contenu. Pour cela nous avons fait appel à l'analyse narratologique. Nous avons étudié en premier lieu, les structures compositionnelles des trois récits qui nous a montré que la structure éclatée, fragmentée, et segmentée, propre à chacun des trois récits, hiérarchise les classes dans la division, fractionne le partage dans le morcellement, décline les catégories dans le sectionnement. En second lieu, nous avons analysé la configuration spatiale, à partir d'une typologie des espaces qui s'offrent comme cadres à l'expression des modalités de déplacement des personnages qui les habitent et des mobiles de leur mobilité. Nous avons démontré que l'éclatement touche la ville, la dissolution touche le village, et l'éloignement touche la maison. En troisième lieu, nous avons étudié la typologie des personnages qui nous a montré les régimes mixtes des personnages des origines de l'enfantement : sous le système monarchique, notable entre libre et servile, naît le personnage équilibré qui évalue et juge les rapports entre les communautés, leur rapport à leur histoire et à leur régime politique et idéologique à l'intérieur des espaces reconquis, intégrant, déstabilisé et désintégré. Dans le second roman, sous le système féodal, entre vassal corrompu et bourgeois complaisant, naît de la paysanne adultère, tentée par le pouvoir du chef, le bâtard qui vit le culte de la corruption, l'autorité despotique du chef et l'anarchie due à l'absence d'une autorité participative. Dans le troisième récit, l'origine de l'insoumis remonte plus dans le temps et dans l'espace. Sous le système composite, entre monarchie déséquilibrée et aristocratie excentrique, la naissance de l'insoumis à la révolution survient à la suite du contrat social entre le père anarchique et la mère impuissante et soumise.

Les personnages ségrégationnistes rejettent l'intégration des éléments étrangers. Dans *Léon l'Africain*, le religieux refuse d'admettre la reconquête de l'espace de Grenade par les castillans ; reprochant aux communautés cosmopolites la déviance aux vertus de la préservation de l'unité de la ville, il développe un discours de résistance et de révolte. Dans *Le Rocher de Tanios*, le stagnant refuse de se soumettre aux déviances de son maître pervers. Il se sépare de lui et vit le bannissement en complotant avec l'occupant étranger. Dans *Les Echelles du Levant*, le carabin prône le partage du pays en zones en précédant le

colon étranger dans la discrimination. Les personnages intégrationnistes tolèrent les différences et les intègrent. Dans *Léon l'Africain*, le médecin critique l'intolérance et prône l'intégration des différences comme un moyen de promouvoir les libertés. Dans *Les Echelles du Levant*, le frère indifférent ne s'enferme pas dans la logique du rejet, fait montre de déviances aux lois et intègre la classe du pouvoir.

La typologie des personnages a un lien étroit avec leurs déplacements. Les origines des personnages autour desquels gravitent les événements sont le point de départ de l'histoire dans les trois récits. Dans le premier, la naissance de l'équilibre survient dans un monde culturellement mixte où l'espace de la procréation est reconquis par un pouvoir subversif. La conversion obligatoire pousse à l'exil. Dans ce mouvement vers l'ailleurs, le déplacement du personnage est un libre choix pour saisir l'intérieur et l'extérieur de l'espace de l'étranger. L'exil comme modalité de déplacement vers un espace de refuge met l'écrivain imaginaire dans *Léon l'africain*, en contact avec le fond culturel des régimes socio-politiques des communautés d'accueil. L'assimilation de la culture de l'espace de l'exil et l'intégration de ses modes de représentation conduisent à un autre déplacement qui aboutit à la rencontre de la lumière dans l'espace de la représentation artistique de l'instinct animalier vers le sommet de l'édifice du pouvoir de survie et son rapport à l'histoire. Le déplacement aboutit au final à l'espace du mécénat de la diversité des tendances artistiques et des mouvements politique, qui voit sa mort venir à lui comme une fatalité incontournable. Le déplacement vers un espace de refuge où l'hybride, dans *Le Rocher de Tanios*, pénètre le corps de l'histoire des résistances des communautés minoritaires, et découvre grâce à l'incommunicabilité entre eux enfin la persistance de l'autorité de la vindicte et de l'impuissance du chef à y mettre un terme. Vient enfin, le déplacement vers un refuge occidental où l'insoumis à la révolte est accueilli par un compatriote sympathisant qui lui offre le dérivatif de l'expression sur les dérives de la résistance au sein d'une république de l'utopie.

Comment l'écriture peut-elle être l'expression de l'altération du commun ? Quels sont les procédés scripturaires déployés par l'écrivain dans ses trois romans pour représenter la rupture de son écriture avec l'altération au sein du tissu social du monde fictionnel de ses protagonistes ? Nous tenterons de répondre à cette question dans la deuxième partie de notre travail.

## **Deuxième partie :**

### **L'écriture de l'altération, textes et contextes.**

### Introduction partielle.

Tout acte d'écrire émane d'une conscience qui réfléchit sur son écriture en quête de ce qui fonde son espace de représentation. Cette conscience se confesse dans l'imaginaire à un lecteur fictif généré dans l'accouchement d'un déséquilibre. Elle lui raconte le malheur de la perte qui poursuit l'écrivain et que son écriture ne cesse de poursuivre. Activité singulière, l'acte d'écrire *Léon l'Africain* est le parcours de l'écrivain qui traverse les espaces de la représentation de ce déséquilibre persistant. Son intention est de donner corps à ce renversement des équilibres au lendemain du déclin d'un passé glorieux, et le corps de l'écriture se trouve ainsi perverti au même titre que le corps social par un mélange impur. Dans *Le Rocher de Tanios*, les révélations d'une écriture qui quête et enquête sur une disparition, sont mises en œuvre par des procédés scripturaires hybrides. Nous postulons dans cette partie de notre travail que l'écriture littéraire dans les trois romans de notre corpus est vécue comme un continuum de changements en mal du moi scripturaire, comme un mélange perturbateur de l'écriture de l'hybride qui perdure, et comme la résistance d'un mixte qui refuse de se soumettre à la distinction de ces éléments perturbateurs. Ce continuum du malheur du déséquilibre, cette présence de la malédiction de l'impur de l'absent et cette résistance du mixte perturbateur altèrent le corps de l'écriture.

Dans un premier chapitre, nous envisageons de montrer que les trois romans se présentent comme un amalgame générique : le premier est une autobiographie imaginaire où une instance confesse à un lecteur de fiction sa souffrance du déséquilibre qu'elle juge comme un malheur provoqué à la suite de la rupture entre l'Orient et l'Occident ; le deuxième est la révélation d'un lecteur curieux qui réécrit l'histoire de l'hybride vécu comme un pêché ; le troisième est la confidence d'un écrivain reporter qui met en lumière le mal d'une diversité qui provoque des déchirures.

Puis nous montrerons, dans un deuxième chapitre, que l'auteur se trouve dans un contexte de médiation entre les excès des vicissitudes qui se présentent à lui pour harmoniser les éléments hétérogènes qui corrompent le corps de son écriture : celle-ci, qui quête les origines des déséquilibres, se meut dans le sens d'une reconquête des espaces de la représentation littéraire de l'altération. Et nous verrons, dans un deuxième temps, comment l'écriture est une quête et une enquête sur une absence-présence de l'impur : *Le Rocher de Tanios* apparaît en ce sens comme une variante du mythe d'Œdipe qui révèle le

## Deuxième partie : L'écriture de l'altération, textes et contextes.

---

mal du destin qui lui a été révélé et qu'il veut éviter, mais qu'il rencontre sur son chemin et qu'il accomplit. Dans un troisième temps, nous montrerons que la quête est aussi échange sur le fond d'une reconquête : l'écriture franchit les frontières de l'inconcevable dégradation du corps social et raconte le mal du déséquilibre qui persiste, rappelant le souvenir, les traces et la mémoire d'un traumatisme.

Dans le troisième chapitre, enfin, nous montrerons d'abord comment l'écriture maaloufienne choisit comme contexte final les lieux de l'expression de l'altération. Dans *Léon l'Africain*, l'écriture s'achève sur le souvenir des débris d'un passé brisé, tandis que, dans *Le Rocher de Tanios*, elle s'arrête et se fige sur les traces d'un mélange impur qui mémorise son absence comme une présence. Cette mémoire du mixte perturbateur passé-présent est également le contexte final de l'écriture des *Echelles du Levant*.

Par l'étude générique de notre corpus, nous envisageons de montrer que le témoignage du moi écrivain est une transposition du vécu personnel de l'écrivain dans le champ de l'imaginaire de la mutation de l'écriture maaloufienne. Nous ferons appel, pour appuyer notre hypothèse, à une approche générique de l'écriture du moi francophone, faisant nôtre la remarque d'Antoine Compagnon sur l'importance de la catégorie du genre en littérature : « *Quand on pense à la littérature, à une œuvre littéraire, on pense spontanément, naturellement, à un auteur qui l'a écrite, à un lecteur qui la lit, au monde dont elle parle, au style dans lequel elle est écrite. Mais ne pense-t-on pas aussi spontanément, aussi naturellement au genre auquel elle appartient : ceci, c'est un roman, c'est du théâtre, c'est une tragédie, une épopée, un roman policier, de la science-fiction, un essai.* »<sup>40</sup>.

---

40 - Antoine Compagnon, *La théorie de la littérature : la notion des genres. Introduction : forme, style et genre littéraire*, Cours en ligne sur <https://www.fabula /compagnon/genre1.php>. Consulté le 18.09.2017.

**Chapitre I :**

**Le contexte initial ou les ouvertures d'une écriture inaugurale.**

### Introduction

Parler de l'incipit comme moment d'ouverture du texte où un ensemble d'informations sont données au lecteur sur le code, sur l'histoire et sur la technique narrative adoptée, c'est parler de la prise en charge des intentions de l'écrivain par l'écriture qui les transforme en images et les transpose dans le tissu de la fiction. L'incipit qui a une charge aussi significative que le reste des éléments qui rentrent dans la composition d'un texte, est d'une importance primordiale sinon fatidique dans tout acte de création. Il est un lieu stratégique de captation mais aussi de perdition. C'est une frontière entre l'acte d'écrire et l'acte de lecture, une porte béante entre ce qui se projette et ce qui se fait, entre les intentions d'un écrivain et les attentes du lecteur. La question de l'incipit est devenue une question théorique au moment où Aragon, en 1969, en a fait une théorie dans son essai « *Je n'ai jamais appris à écrire où Les Incipit* », publié chez Skira, qui se penche sur les commencements non dans le sens mythique mais dans celui de la création romanesque du poète, écrivain et journaliste, un essai qui, selon Corinne Grenouillet, « *propose des analyses fascinantes sur l'écriture, sur son origine et sur sa fin.* »<sup>41</sup>. Andréa Del Lungo, dans une approche narratologique, définit l'incipit comme un « *seuil à double sens tourné à la fois vers la parole du monde et la parole du texte ; et surtout, [comme un] lieu de contact, de rencontre et d'échange entre les désirs de l'écriture et les attentes de la lecture, où se concentrent différentes stratégies aux implications poétiques, esthétiques et thématiques* ». <sup>42</sup> Ce lieu frontalier où des indices informant sur l'itinéraire d'une écriture et d'un écrivain a une fonction informative, métanarrative, constitutive, séductive et codifiante.

Dès que le lecteur ouvre le livre à la première page, et en lisant les premières lignes, le repérage d'importants éléments du texte tels que le sujet du livre, les personnages principaux, la temporalité du récit et le contexte de celui-ci, commencent à contribuer à donner une idée sur le sens ou les sens qui vont être tissés à l'intérieur du récit. Cette fonction informative de l'incipit est le propre de tout texte. L'auteur y ajoute parfois des commentaires sur sa création. Cette fonction métanarrative implique d'emblée le créateur

---

41 - Corinne Grenouillet, *Les Incipit : l'écriture et ses mythes chez Aragon*, Communication présentée au séminaire XIXe-XXe siècle "Art et Littérature" (coordination : G. Séginger), Université Marc Bloch, Strasbourg, 5 mars 1998.

42 - Christine Pérès, (éd.), *Au commencement du récit : transitions, transgressions* Carnières-Morlanwelz, éditions Lansman, 2005, 223 p, quatrième de couverture. Cette définition est recueillie du site : [https://www.fabula.org/actualites/c-peres-ed-au-commencement-du-recit-transitions-transgressions\\_12366.php](https://www.fabula.org/actualites/c-peres-ed-au-commencement-du-recit-transitions-transgressions_12366.php).

dans le processus de sa création. Le lecteur, séduit par ces indices, est troublé, et ce trouble crée en lui un sentiment d'attente. Cette curiosité non assouvie déclenche en lui l'envie de lire, l'envie de découvrir. Un pacte est scellé. Ce contrat de lecture ainsi noué, l'incipit codifie le texte en informant le lecteur sur le genre du texte et le style de l'écrivain. Dans cette ouverture du texte, l'instance narrative qui prend en charge la narration des événements, est dévoilé sous le signe du « il » ou du « je ».

Si le commencement de l'écriture d'une œuvre n'est pas dans le sens de la création primitive qui renvoie au mythe de la création cosmogonique, mais plutôt dans le sillage d'une approche générique du commencement, l'écriture maaloufienne transporte le lecteur aux origines de ce qui ne s'est pas dit ou ce qui est a été interdit d'être dit.

Dans le cas de *Léon l'Africain*, dès l'ouverture du texte, le lecteur est d'emblée immergé dans la fiction d'un moi narrateur qui se présente comme un écrivain racontant sa vie de voyageur. Comme instance narrative racontant sa propre vie, le « je » de la narration installe cette confiance entre lui et le lecteur par un pacte autobiographique. Cet accord conclu permet à l'écriture de transporter avec elle le lecteur dans son contexte d'émergence : l'absence de l'équilibre entre divertissement et critique.

Dans *Le Rocher de Tanios*, l'ouverture du texte implante le décor, annonce les éléments hétéroclites de la composition romanesque. Elle livre au lecteur la trajectoire d'une écriture de l'absence et l'appelle à écouter une voix qui s'implique dans un espace des inter-dits sur la dissipation d'un genre d'écriture qui dénonce le vide.

Dans *Les Echelles du levant*, l'incipit installe, lui aussi, le décor, informe sur l'intrigue et les personnages et prévient des segmentations qui gouvernent la mise en texte d'une écriture qui dénonce cette absence de critique. Un texte qui récrit l'échange d'une double voix qui explore et fait ressurgir les soubassements d'une écriture rebelle qui résiste à la séparation avec son altérité scripturaire : la critique qui s'exprime librement sur les faits à toutes les échelles.

Pour analyser ce type d'écriture, nous commencerons dans un premier temps par une approche générique qui nous permet de rendre compte du genre. Puis, nous analysons les procédés de l'écriture qui amalgame roman et journalisme. Enfin, nous montrons que le choix de l'écrivain porte sur une écriture des restes d'une rupture.

### **1- Les confessions d'un écrivain imaginaire.**

Tout texte écrit à la première personne, pose au lecteur la question de savoir s'il s'agit d'une autobiographie ou d'un roman. Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme étant un « *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »<sup>43</sup>. Ces textes référentiels qui mettent en scène la vie d'un auteur sont différents des autres formes de fiction. Philippe Lejeune ajoute à cet effet :

*« Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : [...] ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet de réel », mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un « pacte référentiel », implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend »<sup>44</sup>.*

L'autobiographie serait donc un récit référentiel où l'écrivain met dans l'espace de l'écriture sa vie individuel. Les personnages et les événements se trouvent marqués par le cachet de la vérité : Auteur = personnage principal = narrateur = Je. Contrairement à l'autobiographie classique, nous retrouvons un autre type d'autobiographie : l'autobiographie fictive ou roman autobiographique dont le récit à la première personne met en scène un héros qui est un narrateur- personnage. Il ne s'agit nullement de l'auteur. Les événements et les personnages sont le plus souvent inventés par l'auteur et ne réfèrent pas au hors texte. Dans ce genre d'autobiographie, l'illusion ne permet pas facilement de distinguer le vrai du faux. La frontière entre les deux genres n'est pas nette.

Philippe Lejeune nous dit à cet égard qu' « *Une fiction autobiographique peut se trouver « exacte », le personnage ressemblant à l'auteur ; une autobiographie peut être « inexacte », le personnage présenté est différent de l'auteur* »<sup>45</sup>. Le roman peut être considéré comme

---

43 - Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p 14.

44- Ibid., p 27.

45 - Ibid., p 26.

autobiographique lorsque son auteur tente de ne pas l'affirmer dans son texte. Le même auteur de *Le pacte autobiographique* ajoute à cet effet :

*« j'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer »<sup>46</sup>.*

Contre ce genre de l'écriture du moi, un critique oppose un autre concept qui récuse sa validité. Serge Dobrovsky en 1977 remet en question la pratique traditionnelle de l'autobiographie : il met en doute sa vérité et sa sincérité et brouille les critères génériques définis et formalisés par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*. Le concept d'autofiction qu'il a inventé est fondé sur la critique de l'autobiographie en tant que discours fallacieusement référentiel. Il nous dit à cet effet dans la quatrième de son roman qu'il a intitulé *Fils* son point de vue critique sur l'autobiographie :

*« Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau »<sup>47</sup>*

Pour l'autofiction, la biographie de l'auteur n'est plus au centre du récit. C'est plutôt la manière et le style dont le récit est narré qui fait l'objet d'intérêt. En effet, l'autofiction se définit comme une déviation du genre autobiographique. Serge Doubrovsky la définit en ces termes :

*« Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse du roman traditionnel ou nouveau. »<sup>48</sup>*

---

46 - Ibid., p 25.

47- Serge Doubrovsky, *Fils*, roman, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

48 - Ibid., quatrième de couverture.

### 1-1- Inscription de l'identité du moi écrivain.

L'ouverture du texte *Léon L'Africain* compte un nombre d'indices qui informent sur le parcours de la narration mais aussi sur le genre du récit. Le narrateur qui au tout début de sa narration dévoile son identité à un lecteur virtuel et qui s'avère être son fils par la suite projette sur la surface scripturaire de l'incipit des indices sur la planification des composantes de son récit. Le lecteur latent est invité à lire dans ces indices l'organisation compositionnelle du texte comme nous l'avions montré dans le premier chapitre de la première partie, le parcours de la narration de l'histoire, et surtout le genre de récit qui se présente à lui. Dans cet incipit, l'écrivain inscrit son identité scripturaire par le « moi » de son narrateur. Il affiche ainsi son individualité dans le champ de la représentation de l'histoire de ses quarante années de déplacement. Son narrateur dévoile par ce « moi » son identité et inscrit son individualité dans le processus de la variation des désignations qui se sont manifestés tout au long du parcours des expériences de sa vie.

Le moi écrivain projeté dans la fiction se confie à son lecteur auditeur comme pour lui apporter un aperçu préalable à toute narration qui succédera. Il s'adresse à son lecteur qu'il a généré et lui dévoile son identité qui s'inscrit dans une double culture, orientale et occidentale, et lui fait savoir que sa patrie est ce lieu agité du mélange qui l'ébranle, le trouble et excite sa passion de la raconter. Il lui dit « *Moi, Hassan fils de Mohamed le peseur, moi, Jean- Léon de Médécis, circoncis de la main d'un barbier et baptisé de la main d'un pape, on me nomme aujourd'hui l'Africain, mais d'Afrique ne suis, ni d'Europe, ni d'Arabie. On m'appelle le Zayyati, mais je ne viens d'aucun pays, d'aucune cité, d'aucune tribu. Je suis fils de la route, ma patrie est caravane, et ma vie la plus inattendue des traversées.* » (p incipit). Cette confiance sur le non-lieu qui positionne dans une stabilité caractérise le texte par sa fluidité de départ et sa circulation dans le sens de la lecture et de la réception.

Une fois la confiance faite sur les intentions de l'écrivain de la fiction, la confiance dans le pacte établi peut être considérée comme le cachet qui scelle les rapports entre auteur et lecteur. La suite des événements ne peut que trouver une attention toute particulière de la part du lecteur à ce qui fait leur singularité car elle nécessite toujours de ce lecteur encore latent un long travail de déconstruction-reconstruction du sens pour pouvoir le saisir. C'est ainsi que le narrateur Hassan al-Wazzan ajoute : « *Mes poignets ont connu tour à tour les caresses de la soie et les injures de la laine, l'or des princes et les chaînes des esclaves. Mes doigts ont écarté mille voiles, mes lèvres ont fait rougir mille vierges, mes yeux*

*ont vu agoniser des villes et mourir des empires.* » Ce langage métaphorique du mouvement de l'écrivain entre le contact flatteur de la matière avec laquelle est produit le textile, texte dans la fiction, le texte de la fiction, et les mots qui contreviennent aux conventions des modèles de sa production est révélé au lecteur. Ce tour à tour entre admiration excessive conduisant jusqu'à la servitude, et entre mépris des normes antérieurs du modèle qui, conduisant jusqu'à la liberté, provoque le mouvement du changement d'espace de représentation littéraire. Ce langage métaphorique qui dissimule le hors texte à l'intérieur du texte et qui est propre à tout écrivain et qui lui permet de produire du sens intervient comme pour avertir à l'avance ce lecteur exigeant d'une écriture qui peut le perturber.

Le texte, comme produit intégrant un vécu extratextuel et le marquant grâce aux artifices de l'imaginaire, ne saurait être sans ce lecteur qui décode ce langage, interprète ces indices. Le moi écrivain et écrivain met à la disposition de ce lecteur dès l'ouverture ces indices de cette matière textuelle. Ce moi écrivain et écrivain trouve dans l'imaginaire l'espace pour parler de soi, de célébrer son moi, dans le genre de l'autobiographie le cadre qui lui permet soit d'afficher la référence à des tranches d'une vie ou à une vie soit de les dissimuler sous l'habit de la fiction. Dans la présentation de son ouvrage collectif « *Le Culte du Moi dans la littérature francophone* »<sup>49</sup>, Mokhtar ATTALLAH nous parle de cette tendance des écrivains francophones à mettre en valeur leur « moi ». Il nous dit à ce propos :

*« En effet, quelque soient ses prétentions, l'écrivain ne fait que célébrer son Moi dans les textes systématiquement définis en fonction de son intention et de la forme adoptée puisque, souvent, le sujet et l'objet de son écriture se confondent dans le langage, à l'exemple de la traditionnelle Autobiographie qui, définie comme l'écriture de sa propre vie implique un pacte de sincérité ; Les Confessions, les Mémoires, le Journal intime et les Récits de Voyage, où l'autographe prend à témoin son lecteur considéré comme confident : le Portrait, l'Autoportrait et l'Autofiction où la narration confond auteur et personnage ».*<sup>50</sup>

---

49 - « *Le Culte du Moi dans la littérature francophone* », ouvrage collectif sous la direction de Mokhtar ATTALLAH, éd. Office des Publications universitaires, (la date de parution de l'ouvrage ne figure pas)

50 - Ibid., p. 3.

### 1-2- Un moi écrivain, une projection de soi de l'auteur.

Ce moi de l'écrivain, transposé dans la fiction, fictionnalisé pour brouiller les pistes de son identification comme être non pas de papier mais en chair et en os, n'est dissimulable que le temps de son existence dans le corps du texte, que le temps de la lecture de l'histoire, que le temps du plaisir que procure la lecture. Pour Italo Calvino, ce moi écrivain qui se met dans le corps de son texte n'est qu'une projection de soi de l'auteur. Il nous dit cet égard qu' : « *une personne se mette tout entière dans l'œuvre qu'elle écrit, voilà quelque chose qu'on entend fréquemment mais qui ne correspond à aucune vérité. Ce n'est qu'une projection de soi que l'auteur met en jeu dans l'écriture, et ce peut être la projection d'une vraie part de soi-même comme la projection d'un moi fictif, d'un masque* »<sup>51</sup>.

Si le moi de l'écrivain dans le corps de la fiction dans *Léon l'Africain* n'est pas le moi de l'écrivain du réel parce que le nom roman qui catégorise le texte est absent et que la quatrième de couverture mentionne une autobiographie imaginaire, toute approche critique se référant à la biographie qui tenterait de le débusquer, de le démasquer serait vaine, voire dangereuse puisqu'elle déboucherait sur une confusion fâcheuse entre personnage et auteur et induirait une lecture déroutante. Marcel Proust ne disait-il pas qu' « *Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans nos sociétés, dans nos vices* »<sup>52</sup>. Ainsi, le moi de l'artiste serait différent du moi de la biographie et le fait de vouloir rattacher la biographie de l'écrivain et d'en faire un préalable à l'étude de sa production réduirait le travail de l'écrivain à une simple mise en forme d'une expérience préexistante au texte. Pourtant, une œuvre ne peut être considérée que pour elle - même. Elle est en interaction avec une autre dimension : la lecture. Celle-ci cautionne son existence, lui assure utilité. Jean Paul Sartre a montré que l'objet littéraire ne peut être que grâce à l'acte qui le fait vivre « *L'objet littéraire est une étrange toupie qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier* »<sup>53</sup>

---

51 - Italo Calvino, *La Machine littéraire*, © éd. Du Seuil, Paris, 1984, .p 92.

52 - Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, 1908-1909, éd, Gallimard, 1954, « La Pléiade », p 221.

53 - Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, in Charles Bonn, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures, imaginaire et discours d'idées*, éd. Naaman, 1974, Canada, p. 13.

C'est à l'adresse de ce lecteur que l'incipit de *Léon l'Africain* compte des indices sur son sujet, sur le choix narratif de son objet, le choix du code ainsi que de l'itinéraire de cette narration. L'auteur transpose son moi dans la fiction comme instance narrative écrivaine qui a produit un texte, le fait savoir au lecteur fictif et le lui propose comme produit fini prêt à être lu. Un lecteur censé entendre, dans sa lecture, la voix polyglotte de l'écrivain, la voix d'un moi écrivain inclusif dont l'écriture s'ouvre à toutes les langues sans être la propriété d'aucune d'elles, une voix à tendance linguistique universelle. Un écrivain universel et un lecteur universel pour un produit textuel : « *De ma bouche, tu entendras l'arabe, le turc, le castillan, le berbère, l'hébreu, le latin vulgaire, car toutes les langues m'appartiennent. Mais je n'appartiens à aucune.* »

Si dans *Léon l'Africain*, l'auteur Amin Maalouf, projette son moi écrivain dans la fiction, il n'omet pas de dire implicitement par la bouche de cet autre moi écrivain auteur de quatre livres que seul le lien qui existe entre le texte et son hors texte, entre le produit et sa réception, est garant de la continuité de cet acte de l'écriture. Sans la lecture, il y aurait un non lieu, une procédure qui ne peut se mettre en marche, en mouvement comme le fait savoir Jean -Paul Sartre. L'acte de l'écriture n'a de sens qu'en rapport avec l'acte de la lecture. Le pacte de lecture entre auteur et lecteur dans *Léon L'Africain* se trouve ainsi exprimée sans être dit explicitement.

Ce pacte dans la fiction entre écrivain et lecteur nous renvoie au pacte dont parle Philippe Lejeune. Une fois convenu entre auteur et lecteur, l'écrivain dans *Léon l'Africain* concède à l'écriture le déploiement des techniques narratives pour raconter l'expérience de l'auteur dans l'écriture littéraire. Une écriture en mouvement sur un espace mouvant pour un lecteur en attente : « *Et tu resteras après moi, mon fils. Et tu porteras mon souvenir. Et tu liras mes livres. Et tu reverras alors cette scène : ton père, habillé en Napolitain sur cette galée qui le ramène vers la côte africaine, en train de griffonner, comme un marchand qui dresse son bilan au bout d'un long périple* ». Et c'est ainsi que le pacte, une fois lié, s'ouvre sur l'objet littéraire en attente d'un autre acte qui lui donne du sens, un autre acte qui fait fonctionner la toupie dont parle Sartre et lui donne du mouvement, lui donne vie.

Un autre indice du code vient s'ajouter dans cette ouverture du texte à ceux déjà énoncés : la transposition de l'écriture en mouvement de déplacement dans l'espace de l'illusion. L'allusion à cette écriture en mouvement de déplacement, transposée dans

l'illusion, est faite par les expressions : « *habillé en Napolitain* », « *sur cette galée* », « *en train de griffonner* ». L'habit qui couvre l'écrivain de la fiction, celui habitant la fiction, lui donne une autre apparence, une apparence étrangère, différente de son origine vestimentaire, qui cache le vrai dans l'illusion du vrai, l'africain dans le napolitain. Un masque en somme qui donne l'apparence d'une autre apparence du moi récitant ou d'un autre moi diaphane. Cette matière textile qui cache le vrai dans le faux, celle qui donne l'apparence du faux à l'être en chair est la poétique du langage qui transporte l'écrivain dans l'acte d'écrire et qui lui fait déplacer les mots, les phrases, les idées sur les lignes de la surface de l'écriture comme la galée des typographes dans le monde de la mise en texte. Ce mouvement de l'écriture qui se déplace du vrai vers l'illusion est pareil au mouvement de la galée sur laquelle s'est embarqué l'écrivain fictionnel et qui le transporte sur cet espace mouvant vers la rive de son nouveau refuge après son périple.

La galée du réel qui fait allusion à la galée de l'illusion de l'imaginaire est elle-même galée de l'illusion. Les deux se confondent comme se confond écrivain et personnage écrivain au point qu'il est impossible de discerner l'un et l'autre car ce n'est certainement pas la référence au hors texte qui est mise en avant mais plutôt la manière dont ce vécu est absorbé dans le fictionnel et la manière de le raconter qui importe. En effet, la première galée est cette embarcation destinée au transport sur voie maritime. Le voyageur s'embarque dans une aventure sur un espace mouvant, difficile à traverser, sans savoir s'il arrive à bon port ou non. La deuxième est : « *Un plateau de bois à l'origine, puis de métal ( zinc ou cuivre) d'une taille légèrement supérieure à celle d'une page de livre ou de journal, utilisé par les typographes pour y déposer l'une après l'autre les lignes de caractères qu'ils ont assemblées dans leur composteur. La galée permet de faire les retouches nécessaires sur l'ensemble de la page composée : mise en page, équilibrage des textes, interlignage, etc. Elle est indispensable pour faire des tableaux. [...] Faire des remaniements sur la galée était dit, dans l'argot des typographes, par allitération, « aller en Galilée ». »* ».<sup>54</sup> Le support des mots, la surface des blancs à remplir, la plateforme des premières intentions, la base sur laquelle se transposent les fondements d'une écriture en mutation. Le nom plateau ne suggère-t-il pas l'idée de transport d'une matière à consommer ou d'une surface aplanie pour une construction en projet ? Les deux moyens de transport, support et transport du voyageur écrivain et de l'écriture suggèrent le mouvement de l'acte qui se fait comme cela est signifié dans la troisième expression « *en train de griffonner* », une expression qui nous

---

54 - [https://fr.wikipedia.org/wiki/Gal%C3%A9\\_\(imprimerie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Gal%C3%A9_(imprimerie)), consulté le 03.06.2017.

renvoie à l'aspect duratif de l'acte d'écrire, ce mouvement de l'écriture en continuelle activité qui met sur les lignes de la surface du texte l'idée ou les idées tout en leur choisissant les images adéquates selon un ordre significatif. Une activité en perpétuel mouvement de va et vient, entre le passé et le présent, animée par le désir de transcendance de l'écrivain qui repense son écriture, les mots et les images, corrige les imperfections et rejette les intrus, les mots qui ne font pas sens, les mots qui n'ont pas de sens dans l'espace de la transposition de l'imaginaire et donne à l'écriture son aspect duratif dans le mouvement du changement jusqu'à son port d'arrivée, son point de chute où tout est recommencé par un lecteur avide de sens, fouineur dans les sens. Des mots qui ont une forme, qui sont des signes mais qui déforment le réel en l'habillant du signifiant de l'illusion. Le texte, une fois écrit et remis entre les mains du lecteur, ne dépend plus de son écrivain. Il est la propriété de l'autre, de celui qui va l'interpréter. Le texte qui s'ouvre au départ à un lecteur modèle devient un texte ouvert aux interprétations. Umberto Eco nous parle de ce texte qui s'ouvre aux interprétations des divers lecteurs. Il nous dit que : « *Le texte, de « fermé » et répressif qu'il était, deviendra très ouvert, une machine à engendrer des aventures perverses* »<sup>55</sup>

Transposé à l'échelle de la fiction, transformé en fiction, l'écrivain devient un moi fictionnel qui invite son lecteur, sa génération, à lire les quatre livres qu'il a écrit tout au long du périple de sa vie. Le lecteur pourrait-il interpréter cette écriture comme une écriture qui retrace le parcours de l'écrivain dans les espaces de la représentation artistique ? Nul doute que le lecteur, dans son horizon d'attente, décode le texte selon ses connaissances du code et sa culture. S'agirait-il d'ouvrages qui contiennent la somme des expériences scripturaires dans la représentation artistique ? Transposés à l'échelle de la fiction en tant qu'histoire d'un voyageur qui raconte son périple, ces quatre grands espaces de la connaissance représentent-ils métaphoriquement les espaces de la représentation artistique de la perte de l'équilibre, de l'absence d'un lieu fixe pour l'auteur Amin Maalouf ? S'agirait-il d'une autobiographique du parcours de l'auteur dans l'écriture littéraire transposée dans l'espace de la représentation imaginaire de soi et s'enveloppant de son aspect du faux et donnant l'illusion du faux absorbant le vrai ? Ce questionnement a donné lieu au débat portant sur les limites de la validité de l'écriture du moi au point que les textes sont devenus des espaces d'une autocritique jusqu'au rejet.

---

55 - Eco Umberto, *Lector in Fabula*, © éd. Grasset, 1985, coll. « Biblio », p 70.

La sélection des événements clés dans le parcours de l'écrivain fictif et leur hiérarchisation dans l'espace diégétique, deux techniques de mise en texte propres à l'écriture journalistique mais aussi à tout type d'écriture, sont toutes deux des moyens permettant à l'auteur Amin Maalouf de choisir les dynamiques de la représentation du parcours de l'écrivain dans l'écriture littéraire. Pour l'auteur de *Léon L'Africain*, la mise en texte du parcours de l'écrivain dans son expérience littéraire exige une hiérarchisation des grandes étapes du déplacement permettant la narrativisation de ce parcours. Les événements sélectionnés et structurés en quatre composantes narratives que l'auteur nomme successivement : « Le livre de Grenade », « Le livre de Fès », « Le livre du Caire » et « Le livre de Rome », et dont nous avons décrit le fonctionnement dans le premier chapitre de la première partie, représentent dans le corps du texte le mouvement de l'écriture vers le choix de l'écrivain : l'écriture romanesque comme lieu d'exil.

Si l'analyse immanente du récit qui, pour des raisons de principes méthodologiques et philosophique nous cantonne dans la description du fonctionnement interne de la fiction et ne nous permet aucun rattachement de l'interprétation avec l'extradiégétique ou à ce que Gérard Genette appelle une réalité extratextuelle, cela ne nous empêche pas de dire que finalement, même si l'écrivain du réel n'a rien avoir avec l'écrivain du fictif et qu'il lui est différent, l'écrivain fictif se constitue sur le modèle de l'écrivain du réel et que même si pour le structuraliste, le texte est étanche et n'entretient qu'un rapport auto-textuel et exclut toute référence à auteur, autobiographie, biographie ou toute autre dimension factuelle, l'autobiographie imaginaire dont parle la quatrième de couverture part d'une histoire vraie, le vrai et l'imaginaire se confondent pour créer l'illusion de l'illusion.

Mais pour Gérard Genette : « *Le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt qu'il fait (constamment) à la réalité (« Sherlock Holmes habitait 221 B Baker Street » [...] se transforme en élément de fiction, comme Napoléon dans Guerre et Paix ou Rouen dans Madame Bovary »*<sup>56</sup>. Toute tentative d'interprétation de la fiction par des éléments qui lui sont extérieurs est, semble-t-il, condamnée. Les éléments de la réalité, une fois transférés et fictionnalisés dans la diégèse, ne peuvent plus, dans une perspective d'analyse structurale, prétendre à une filiation ontologique à une expérience. La fiction s'approprie ces éléments extratextuels, les fait miens et dresse une frontière à toute tentative d'identification avec leurs dehors. Le texte *Léon l'Africain*,

---

56 - Gérard Genette, *Fiction et diction*, éd Seuil, collection « Poétique », Paris, 1991.p 76.

affiliant autobiographie à imagination, qualifiant l'un par l'autre, se trouverait dans un lieu intermédiaire où le factuel et le fictif ne sont plus séparés. L'imaginaire offre ses qualités intrinsèques à l'autobiographie pour se travestir de sa forme et s'embellir de sa poétique et l'intègre dans son espace. La narration autobiographique évolue dans le mouvement de l'écriture vers le roman sans pouvoir parfois dépasser cette frontière entre l'imaginaire et le réel. Même si *Léon l'Africain* s'enveloppe de l'apparence de l'imaginaire, il est au fond une autobiographie, une autobiographie du parcours de l'écrivain dans la représentation littéraire d'un équilibre perdu entre le faux et le vrai. Après cet aveu de l'expérience, deux autres expériences de l'écriture viennent s'ajouter comme substrat à une conscience qui tend vers le renversement de la tendance.

Les textes qui lui succèdent « *Le Rocher de Tanios* » et « *Les Echelles du Levant* » en constituent une sorte de démonstration du moi de l'écrivain de sa capacité à mettre en accord des genres en apparences conflictuelles dans les discours épistémologique des critiques. Des procédés de représentations hybrides mêlant à la fois expériences scripturaires issues de l'observation du factuel, du tangible, de l'observable - nous pensons à l'expérience de l'auteur Amin Maalouf dans le domaine journalistique – et les expériences scripturaires dans les genres littéraires. Une question se pose alors : le roman peut-il ou non s'ouvrir à l'étranger ? Si le roman est l'espace de l'étrangeté, comment ne peut-il pas s'ouvrir à tout ce qui lui est étranger ? Dans cette contradiction, le roman serait-il hypocrite ? Si telle est la caractéristique du roman, elle est légitime puisque tout ce qui n'est pas feint est donné pour réel. La franchise ne peut être un prétexte à son enferment dans des barrières génériques discriminatoires et xénophobes puisqu'il est lui-même espace de liberté d'imagination, d'indépendance dans les choix des genres, et concède ses artifices à l'autobiographie et la travestit. C'est cette contrariété qui fait du roman un espace qui intègre l'étranger qui le met en valeur. Le roman ne peut être xénophobe, il ne peut prétendre exclure tout ce qui lui est étranger au risque de devenir dangereux. Dangereux pour lui-même car il ne peut évoluer dans son épanouissement sans l'apport d'un déterminisme évolutif de la création imaginaire ouverte à toutes les créativité de l'art de l'illusion et dangereux pour l'étranger qui fuit les exactions du même parce que ses frontières sont hermétiques. Etranger en tant qu'être écrivain et en tant que genre ne trouve refuge que dans le roman et celui-ci ne peut leur fermer ses frontières pour trahison.

Le classement des composantes narratives annoncé dès l'exorde dans *Léon l'Africain* par le narrateur écrivain à son lecteur généré inverse l'ordre primitif dans leur mise en texte. En effet, le narrateur écrivain annonce au lecteur qu'il a généré, son fils, qu'il a consigné l'histoire des quarante années de sa vie dans quatre livres qu'il cite dans l'ordre inverse à celui qui structure son récit : « *Mais n'est-ce pas un peu ce que je fais : qu'ai-je gagné, qu'ai-je perdu, que dire au Créancier suprême ? Il m'a prêté quarante années, que j'ai dispersé au gré des voyages : ma sagesse a vécu à Rome, ma passion au Caire, mon angoisse à Fès, et à Grenade vit encore mon innocence* ». Dans cette ouverture du récit, la hiérarchisation des composantes classe la composante narrative « Le livre de Grenade » en dernière position. L'auteur contemporain vit encore de son illusion originelle, celle d'un équilibre stable. L'écriture, se déplaçant du journalisme au romanesque, retrouve cet équilibre dans l'illusion avec le verbe « vivre » au présent de la narration : « [...] *et à Grenade vit encore mon innocence* » et en confirmant la durabilité dans le temps de la persistance dans cette conviction par l'adverbe de temps « encore », alors que dans la mise en texte des composantes narratives et leur hiérarchisation, la composante « Le livre de Grenade » commence le récit. Ce renversement de l'ordre des espaces de la représentation est révélateur de la part du moi écrivain de cette croyance à une dure réalité, celle de cette tranche de vie, le récit de l'enfance, où le vécu en milieu de l'équilibre du double scripturaire était source de tension à la production. En mettant cette composante de l'enfance au début du récit de son narrateur, l'auteur remonte en aval dans le sens pyramidal, à l'origine de cet état de tension où l'écrivain encore naïf accuse un manque de maturité dû à un manque d'expérience dans la représentation du monde où l'éclatement des désordres tend vers la perte et la reconquête. La jonction du passé et de l'actuel, la proximité du temps de l'histoire et du temps de la narration dans la hiérarchisation de la composante « Le livre de Grenade » dans le prologue et dans la mise en texte évoque ce mouvement qui fait venir à soi au présent le souvenir d'un passé où l'état d'incapacité à produire à fait appel à une langue étrangère et où le manque d'expériences dans la nouvelle arrivée, l'écriture qui reconquiert l'espace de l'identité et qui impose la conversion, oblige au changement d'espace de représentation pour assimiler l'intérieur et l'extérieur de cette nouvelle écriture.

Dès l'ouverture du texte, le lecteur est aussi informé grâce à des indices sur les intentions génériques de l'écriture de *Léon l'Africain*. S'informer sur le parcours de l'expérience de l'auteur dans l'écriture littéraire passe tout d'abord par une inscription

initiale de ses origines dans l'Histoire de la Renaissance et de la Décadence où se déclenche le processus de la reconquête de l'espace, une histoire métaphorique de la reconquête de l'espace de la production littéraire, c'est-à-dire le roman francophone, sous une exigence de la conversion du culte du moi en culte de l'autre. Intervient ensuite, après l'obligation à la conversion culturelle, l'exil dans le monde de l'étrange et de l'étrangeté, où se déclenche une quête des expériences scripturaires dans les différents genres de représentation artistique pour les assimiler et intégrer leur mode de représentation. Une quête qui remonte aux origines de la littérature occidentales et de l'influence de sa culture dans la représentation dans les écritures francophones. Après, c'est le contact avec l'art de la représentation et l'histoire et enfin affiliation au monde de la création littéraire : le roman. La clôture du texte débouche sur le retour au point de départ de la narration du récit qui se fait dans l'espace du refuge de l'écrivain dans une écriture qui échoue sur les débris des ruptures. Cette perspective annoncée au départ du texte est une technique du plan préconçu pour toute mise en forme du récit dans l'espace du fictionnel. Un préconçu qui semble être une fatalité dans l'itinéraire de l'écrivain et de son écriture. L'écrivain met en évidence son idée par une image à laquelle il choisit un mot dans la langue qu'il utilise, le français, comme outil de construction du sens. Dans la page de l'incipit de *Léon L'Africain*, l'écrivain fait parler son personnage narrateur à propos de la création scripturaire par le biais de ou des langues « *De ma bouche, tu entendras l'arabe, le turc, le castillan, le berbère, l'hébreu, le latin, et l'italien vulgaire, car toutes les langues m'appartiennent. Mais je n'appartiens à aucune* ». Le rapport qu'entretient l'écrivain avec sa production écrite est un rapport qui passe d'abord par l'appréciation du lecteur. La réception du produit littéraire ou du roman cautionne cette production par le lecteur. Le roman est la propriété de toutes les langues mais il n'appartient à aucune d'elles. C'est de là qu'il tire sa liberté. Son identité, c'est la diversité des langues qui représente ce qui l'habite et ceux qui l'habitent. Le lecteur, dans toutes les langues donne du sens à cela. Sans cette interprétation de sa part, le roman reste sans voix et donc inconnu. Umberto Eco dans « *Lector in Fabula* » s'interroge sur le rôle du lecteur dans l'interprétation. Il dit à ce propos qu'« [...] *un texte postule son destinataire comme condition sine qua non de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice. En d'autres mots, un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser— même si on n'espère pas (ou ne veut pas) que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement.* »<sup>57</sup>

---

57 -Ibid., p 64.

Le narrateur écrivain de la fiction qui, en fin de compte, prend en charge la narration des faits qu'il a consignés dans un écrit divisé en quatre livres et qui les raconte à son lecteur qu'il a généré, assure la transmission des connaissances du père au fils. Le choix de raconter un vécu transformé dans l'espace de l'imaginaire en histoire imaginaire ne nous fait-il pas penser à une technique adoptée par un autre écrivain ? Toute porte à croire que cet indice sur le code dans l'incipit de *Léon l'Africain*, s'inspire de la même technique narrative de *Les Mémoires d'Adrien* de Marguerite Yourcenar. Le livre se présente comme la longue lettre d'un empereur vieillissant à son petit-fils adoptif de 17 ans et éventuel successeur, Marc Aurèle. L'empereur médite, rappelant à sa mémoire ses triomphes militaires, son amour de la poésie et de la musique, sa philosophie, et sa passion pour son favori, le jeune Béthinien Atinoüs. Dans *Léon l'Africain*, le discours critique dans la fiction porte sur un moi écrivain qui fait le bilan de ses quarante années de dispersion. Le narrateur écrivain fait des aveux à son lecteur qui n'est autre que son fils: « *Et tu reverras alors cette scène : ton père habillé en Napolitain sur cette galée qui le ramène vers la côte africaine, en train de griffonner, comme un marchand son bilan au bout d'un périple* » (incipit). L'aveu est une reconnaissance de ce qui est allégué à l'écrivain. Et c'est cet aveu qui se constitue comme un retour sur ce moi écrivain pour dresser le bilan de son passé et de son présent, la somme des expériences pour connaître les bonnes des mauvaises. Une sorte de discours critique du moi écrivain sur ce qu'il a acquis et ce qui lui a échappé dans son parcours dans l'écriture littéraire. Dans son article « *Autofiction vs autobiographie* », Philippe Gasparini attire l'attention sur la finalité de l'autobiographie. Il nous dit qu' : « *Au-delà du bien et du mal, du bon et du mauvais, le récit autobiographique développe une réflexion critique sur la genèse du sujet, sur son identité, sur sa précarité, sur ses mutations.* »<sup>58</sup>

Le témoignage qui mérite d'être cru, le gage qui donne de l'assurance au créateur et rend crédible l'écrivain est cette écriture qui inverse l'ordre établi et s'interroge sur elle-même, sur ses propres procédés de représentation, sur leur validité. Le moi écrivain dans *Léon l'Africain* se pose cette question après avoir fait le tour de la question « *Mais n'est-ce pas un peu ce je que fais : qu'ai-je gagné, qu'ai-je perdu, que dire au Créancier Suprême ? Il m'a prêté quarante années que j'ai dispersées au gré des voyages : ma sagesse a vécu à Rome, ma passion au Caire, mon angoisse à Fès, et à Grenade vit encore mon innocence* » (incipit) Le Créancier Suprême est métaphoriquement cette autorité auctorielle, celle du créateur de l'illusion dans le genre de l'autobiographie qui exige de l'écrivain d'être sincère.

---

58 - Philippe Gasparini, *Autofiction vs autobiographie*, Tangence, n°97,2011, p

L'écriture doit restituer le vécu de cette autorité suprême et l'engage à en reconstituer ces fragments sous la double contrainte de les dire tels qu'ils ont été vécu au risque de se trahir ou de les travestir dans la fiction pour passer sous une autre apparence. Philippe Lejeune a donné une définition de l'autobiographie fondée sur l'engagement de l'auteur à être sincère. Le moi écrivain peut-il continuer à écrire tout en restant fixé dans un seul modèle. Le moi écrivain s'inscrit dans une écriture en mouvement dans le déséquilibre instable, dans une écriture éclectique ouverte à tous les changements, à tous les bouleversements des tendances de la littérature en se refusant de rester prisonnier à tout jamais dans la référence à un modèle scripturaire.

L'écriture maaloufienne, dans la variation de ses objets et de ses codes, implique son moi écrivain dans le champ de la contribution des auteurs à diversifier les procédés de représentation, à les bousculer et à les rénover. Telle est la tendance de l'écriture. Elle est incapable de se contenter d'un seul habit, d'un seul lieu, d'un seul jeu ou d'un seul « je ». Une écriture toujours en quête de vérité. Quand elle croit l'atteindre, elle la trouve une illusion de vérité. Elle quête l'équilibre sans jamais l'atteindre. Il est instable comme l'est le personnage écrivain Hassan al-Wazzan, dont le nom al-Wazzan, fait référence à une fonction, celle du peseur et de l'équilibriste, de l'artiste écrivain. Mais que cherche l'écrivain ? Il sait que c'est la réception de sa production qui demeure son inquiétude. Il cherche ce qui fait défaut, ce qui manque dans la représentation de son objet. Sur les traces de cette absence, ce sont les révélations de l'écrivain dans *Le Rocher de Tanios* qui nous informent dès l'incipit de cette orientation de l'écrivain insatiable dans son désir de découvrir le pourquoi de la disparition d'une conscience critique.

## **2- Les révélations d'un écrivain enquêteur.**

Amin Maalouf, comme tout écrivain interrogeant toujours son écriture, se pose des questions à propos de son écriture. Celle-ci représente-t-elle suffisamment toutes les questions que se pose l'écrivain francophone et que lui pose son écriture? Comment une écriture peut-elle réfléchir sur l'espace de sa représentation sa quête de vérité sur elle-même sans tomber dans les archaïsmes du questionnement sur soi-même? Dans *Le Rocher de Tanios*, Maalouf propose au lecteur une vision différente du questionnement sur le kitch littéraire d'où disparaît la conscience d'un art révolutionnaire. Une vérité autre sur cet art de la représentation peut-elle exister? Le deuxième roman propose une version différente de la conception de cet art de la création littéraire.

Une question aussi importante dans le contexte de l'écriture francophone post-moderne, trouverait une réponse ou des réponses dans l'écriture francophone elle-même en perpétuel mouvement de transformation et d'innovation. *Le Rocher de Tanios* est donc un roman qui cherche une réponse à ce questionnement que se posent l'écrivain et le lecteur.

En s'interrogeant sur l'écrivain francophone et sur son écriture hybride, le roman, couronné du prix Goncourt, tente d'élucider dans une version différente de celle admise par tout le monde, ce qui demeure encore énigmatique dans l'inter-dit du nommé écrivain francophone. Le récit de l'enquête de la vérité sur l'énigme du rocher qui porte le nom d'un personnage et sur la disparition de ce même personnage de son village compte, comme nous l'avons montré dans le premier chapitre de la première partie, neuf composantes narratives que l'auteur nomme « passages ». Les événements sélectionnés dans la grande histoire et leur transposition romanesque sont assujetties à une hiérarchisation dans leur mise en texte. Cette hiérarchisation assure dans l'espace textuel du roman les passages qui font progresser le narrateur qui enquête sur son personnage vers une vérité qui élucide l'énigme de la disparition du personnage et celle du rocher qui porte son nom. Une vérité sur l'autre qui diffère par sa conception et par sa perception des choses. Quels sont donc ces indices que l'auteur met à la disposition de son lecteur dans l'incipit de son texte?

### 2-1- Inscription de l'identité du moi lecteur.

Dès l'ouverture de *Le Rocher de Tanios*, le « je » du narrateur est un « je » lecteur et écrivain qui inscrit son identité dans le même espace de l'histoire qu'il raconte « *Dans le village où je suis né les rochers ont un nom* », une histoire d'un édifice particulier qui se distingue des autres rochers par le nom d'un être humain qui l'identifie comme hors du commun, et qui se passe à Kfaryabda, un petit village féodal au Liban du 19<sup>e</sup> siècle encore sous domination égyptienne. « [...] -il est le seul, je crois, à porter un nom d'homme, *Le Rocher de Tanios* ». Cette identification de la matière qui s'élève avec l'être qui disparaît n'est pas le fruit d'une fantaisie de ceux qui l'ont nommé ainsi mais la conséquence d'une croyance superstitieuse : l'édifice est interdit d'être escaladé à tous les enfants du village au risque d'avoir le même sort que Tanios. Celui-ci découvre que son incapacité à trouver une solution au drame qui oppose les deux villages de la Montagne a été à l'origine de l'assassinat de cet homme. Il quitte le village. Sur sa route il rencontre Nader, l'intellectuel révolutionnaire, qui l'accompagne jusqu'à la sortie du territoire des conflits. Là il monte un rocher puis disparaît « *On le surnommait Tanios-kichk. Il était venu s'asseoir sur ce rocher. On ne l'a plus revu* » (p 11).

L'écrivain s'inscrit ainsi dans le contexte d'une écriture de l'absence qui n'arrive pas à dévoiler toutes ses potentialités de création. C'est une écriture qui subit des modifications au contact des autres langues et des autres cultures. *Le Rocher de Tanios* ne compte pas dire au lecteur tout ce qui a été dit à propos de cette absence d'un art de la représentation qui révolutionne, mais, en s'inscrivant dans ce débat sur la culture de consommation, apporte sa propre vision de l'écriture francophone de dissipation. Le moi écrivain emploie le « je » du lecteur d'un texte dont l'écriture est un témoignage du vécu du collectif et de l'individuel. C'est à l'issue de cette lecture que l'écrivain tire des conséquences qui sous-tendent la thèse d'un effacement, d'une absence de l'auteur d'un centre d'intérêt commun.

Dans ses premiers moments de lecture, l'écrivain découvre une écriture étrange comme le découvre son narrateur « *Un livre étrange, inégal, déroutant. Certaines pages, le ton est personnel, la plume s'échauffe et se libère, on se laisse porter par quelques envolées, par quelques écarts audacieux, on croit être en présence d'un écrivain vrai.* » Mais l'illusion de l'illusion est éphémère, elle cède sous le poids de la répétition, de l'accumulation et devient assujettie, compressée et sans originalité. A défaut d'originalité, l'écriture reprend du déjà dit et de l'inter – dit.

### 2-2- Un moi lecteur, écho d'un écrivain autre.

C'est ce manque d'originalité qui fait que des doutes pèsent sur l'identité scripturaire de l'écrivain francophone. Le lecteur qui porte un regard critique sur l'écrivain est ce lecteur indéfini qui doute des capacités illimitées de l'écrivain post-moderne à représenter le réel et pose l'objet de son écriture comme source de questionnement. C'est cette découverte qui fait que le lecteur écrivain en devenir dans *Le Rocher de Tanios* est transporté lui aussi à son tour au-delà des limites du centre d'attraction de son personnage. Il brave l'interdit et monte l'édifice tabou « *Je comprenais à présent qu'on m'eût interdit d'escalader ce rocher. Mais, justement, parce que je m'étais laissé persuader- contre ma raison- que les superstitions, les méfiances, n'étaient pas infondées, les tentations étaient d'autant plus forte de braver l'interdit* » (p279). Cet édifice tabou est celui de l'écriture de l'impur qui déroge aux règles de la moral, qui choque par son mélange des genres. C'est une écriture qui représente, dans l'édifice de l'hybride, l'absence d'une représentation qui trouve des solutions au drame que vit l'espace de la Montagne.

Parler de soi dans cette écriture n'est-ce pas donner la voix à l'autre moi pour s'exprimer sur la langue comme un corps pervers. Le narrateur écrivain qui s'apprête à coucher les mots de cette langue informe au préalable son lecteur potentiel de la vérité de l'acte d'écrire du « je » écrivain et de la voix de l'autre : « *A travers les mots que je m'apprête à écrire, c'est souvent sa voix qu'il faudra écouter* » (p 11). Une écriture qui attire le regard du lecteur sur ses mots en faisant croire qu'elle reprend souvent une voix autre. L'écriture du moi écrivain francophone est ainsi empreinte du double. Elle est acte du moi et voix d'un autre moi. Elle est l'écho d'une autre écriture. L'écrivain prend conscience que l'écriture francophone n'est pas naturelle, qu'il lui manque cette liberté du style, cette liberté du ton, de l'imaginaire qui se soustrait des contraintes de la langue française que surcharge des traditions.

L'auteur prend conscience de cette dualité du vouloir écrire son moi sans pouvoir être soi. Dans *Le Rocher de Tanios*, le lecteur qui se prête à écrire informe son lecteur, comme pour le mettre au courant d'une dualité qui accompagne son écriture, qu'il va lire une écriture du moi et entendre la voix d'une instance écrivaine autre, celle de l'écrivain témoin de l'histoire de tout un village, mais dont la personne récitante qui s'en réclame, devient une absence car elle se fond dans la multitude des autres témoignages :

« Et puis soudain, comme s'il craignait d'avoir péché par orgueil, le moine se rétracte, s'efface, son ton s'aplatit, il se rabat pour faire pénitence sur son rôle de pieux compilateur, alors il accumule les emprunts aux auteurs du passé et des notables de son temps, en vers de préférence, ces vers arabes de la Décadence, empesés d'images convenues et de sentiments froids. » (p 12).

La conscience de l'écrivain francophone est hybride. Le mot « conscience » vient du latin *cum scientia* qui signifie « accompagné de savoir ». Être conscient, c'est en effet agir, sentir ou penser et savoir qu'on agit, qu'on sent et qu'on pense. Être conscient installe l'écrivain dans le monde de son écriture et lui commande d'y prendre position car il n'est plus simplement dans ce monde une chose parmi d'autres choses, un être vivant parmi tant d'être vivants, mais devant une écriture qui se constitue pour lui comme un monde à connaître, à comprendre, à juger ou à transformer. Mais cette conscience de l'écrivain francophone qui lui fait prendre ses distances par rapport à son écriture pour la saisir, ne lui livre pas toujours une explication suffisamment claire. Aussi la conscience de cet écrivain est marquée par l'ambivalence. Elle l'élève au-dessus de tous les êtres vivants parce que, par anthropocentrisme, il se voit comme le centre du monde et se considère comme le seul témoin vers qui tout converge. Et elle le met au même rang que tous les autres êtres humains parce que, par anthropomorphisme, il se considère comme semblable à eux.

Lorsque la conscience s'interroge sur le rapport du moi écrivain aux autres et du moi avec soi-même, elle instaure un écart qui s'ouvre sur la critique, le questionnement et le doute. Une sorte de mise à l'épreuve des connaissances et des certitudes se dessine comme la finalité de la conscience de l'écrivain. Le dictionnaire Le Littré en donne deux acceptions qui nous paraissent intéressantes :

« 1- *Sentiment de soi-même ou mode de la sensibilité générale qui nous permet de juger de notre existence : c'est ce que les métaphysiciens nomment la conscience du moi.*

2- *Témoignage ou jugement secret de l'âme, qui donne l'approbation aux actions bonnes et qui fait reproche des mauvaises ; ou, autrement, mode d'émotion de l'ensemble des instincts bienveillants et désintéressés, ensemble qui porte aussi le nom de sens moral. »<sup>59</sup>.*

Le portrait d'un homme au livre que nous livre le narrateur lecteur le représente tantôt comme un lecteur, héritier prodigue de toute la tradition lettrée classique, tantôt comme un écrivain, qui se définit comme tel, en relation avec son propre écrit. Le doute qui s'installe sur l'authenticité de l'écrivain est pareil à celui qui caractérise le commentaire du narrateur

---

59 - Dictionnaire Le Littré, version électronique.

lecteur sur le livre qu'il lit et qui l'intrigue « *Un livre étrange, inégal, déroutant. Certaines pages, le ton est personnel, la plume s'échauffe et se libère, on se laisse porter par quelques envolées, par quelques écarts audacieux, on croit être en présence d'un écrivain vrai.* » (p 12).

Le livre témoignage est empreint de l'étrange et de l'étrangeté comme l'est l'écriture francophone. Il s'agit pour l'écrivain d'écrire et de faire entendre à partir du déjà lu une voix qui fait des confidences, qui témoigne d'une conscience qui se désengage, disparaît par laisser place à la dissipation. Le moi écrivain qui emploie le « je », sème le doute sur la vérité spontanée de l'écrivain francophone car il peut ne pas être sincère et ne fait que reproduire la voix des autres, les conventions des autres. Un écrivain qui se rétracte. Ce doute est pour Amin Maalouf celui qui plane sur le terme même de francophonie, sur son écriture. Un doute qui persiste et qu'il faut dissiper :

*« Qu'est-ce, après tout, qu'un auteur francophone ? Une personne qui écrit en français. L'évidence, n'est-ce pas ? Du moins en théorie... Car le sens s'est aussitôt perverti. Il s'est même carrément inversé. "Francophones", en France, aurait dû signifier "nous" ; il a fini par signifier "eux", "les autres", "les étrangers", "ceux des anciennes colonies"... En ces temps d'égarement où les identités se raidissent, les vieux réflexes sont revenus. Peu de gens auraient l'idée d'appeler Flaubert ou Céline "francophones" ; et même des écrivains d'origine étrangère, s'ils ne viennent pas d'un pays du Sud, sont vite assimilés à des écrivains français ; je n'ai jamais entendu décrire Apollinaire ou Cioran comme des "francophones".<sup>60</sup>*

Si l'écrivain en quête de vérité perd sa liberté de création, s'éclipse de son écriture, devient absence pour laisser place au défaut de son originalité, il se rétracte au moment où tout porte à croire qu'il se lance dans une entreprise de création libérée des bornes de la pensée commune. Le vrai laisse place au faux. Et tout ce confus voile la vérité. Un mélange déroutant où le sujet de fiction devient un sujet de langage dans le mouvement d'une écriture de dissipation de l'énigme d'une disparition.

C'est dans le mouvement de la quête de la vérité dans la chronique que le narrateur du *Rocher de Tanios* s'interroge sur la disparition d'une conscience écrivaine « *Et puis soudain, comme s'il craignait d'avoir péché par orgueil, le moine se rétracte, s'efface, son ton s'aplatit, il se rabat comme pour faire pénitence sur son rôle de pieux compilateur, alors il*

---

60 - Propos recueilli du Journal *Le Monde*, du Vendredi 10 mars 2006, p 2.

*accumule les emprunts aux auteurs du passé et aux notables de son temps, en vers de préférence, ces vers arabes de l'âge de la Décadence, empesés d'images convenues et de sentiments froids.* » (p 12). Il y constate une conscience écrivaine qui s'épanche sur son abandon. L'écriture devient alors reprise du dit, accumulation des voix et entassement des conceptions du phénomène scripturaire du moi. Dans le livre lu, elle devient sans ponctuation, sans rupture, pressée et empressée, déroutante et semant le doute. L'écrivain n'est plus soi-même mais un autre qui entend sa voix dire son moi. Il écrit un « je » qui fait écho à un autre « je » absent de son script.

Le récit du moi autre serait-il une combinatoire d'autres récits pris chez d'autres écrivains ? Quelle est la part d'originalité pour l'écrivain du moi ? Une autre vision de l'écriture du moi francophone, une écriture naturelle, sans ambages, qui ne se soumet pas aux carcans du déjà dit et de l'inter – dit pour dire la vérité sur lui-même, sur son individuation est-elle possible ? Une expérience de l'écriture qui va en quête d'une vérité autre sur le sujet écrivain est-elle possible au-delà des limites de l'interdit, au-delà des limites de l'inhibition ? Une innovation dans ce sens est-elle possible et rend –t- elle possible une transformation du moi de l'auteur en moi autre qui s'interroge sur son écriture ? Pour tenter d'apporter une réponse à ces questions, l'auteur explore tout son moi écrivain depuis la genèse de l'idée de prendre en charge par le langage cette écriture qui se défend de cette impureté qui distrait, dissipe la conscience.

Explorer son moi écrivain, c'est aller au fond de sa conscience, au début de sa prise de conscience d'une vérité qui déplaît. Le désir avant même l'acte d'écrire est de savoir et faire savoir. Un cheminement vers la connaissance de soi et de l'autre. Le début avant le commencement. L'altération qui voue l'écrivain à l'altérité et qui la prend en charge pour la décharger sur l'espace de l'écriture. Une interrogation de son moi fait en sorte que le récit est double. Il est celui du moi écrivain et du moi narrateur. Et c'est dans ce double que l'auteur Amin Maalouf tente de trouver une réponse. Il écrit *Les Echelles du Levant* pour mettre en discussion son moi écrivain et son moi autre, celui qui se confie, qui fait des confidences sur son passé et sur son intérêt à la résistance de son écriture à l'exclusion de sa conscience qui juge, critique et dénonce. Le passé s'écrit et se raconte au présent d'une dénonciation.

### 3- Les confidences d'un écrivain reporteur :

Ce passé dans *Les Echelles du Levant* devient un dérivatif d'une conscience qui fait surface dans un roman qui explore son écriture et l'interroge sur sa quête et sur son attente. Une anamnèse de l'écrivain qui se dédouble pour tenter d'apporter une clarification sur ce qui demeure obscure dans le rapport du moi à son passé. Le récit pose des échelles entre le passé et le présent, entre l'écrivain et son autre moi, entre l'Orient et l'Occident sur le plan de l'histoire et des échanges. L'autre moi de l'écrivain ne serait-il pas cet écrivain qui ne se soumet pas à l'exclusion par l'étiquetage de l'étranger, du différent ? Dès l'ouverture de *Les Echelles du Levant*, le lecteur est informé par un moi écrivain que l'histoire est celle d'un autre « *Cette histoire ne m'appartient pas, elle raconte la vie d'un autre.* ». Le moi récitant est un moi écrivain mais son rôle est d'écrire l'histoire d'un autre moi. Il donne l'illusion de n'être impliqué dans l'histoire de cet autre que par l'écriture. Il feint une distance qui le sépare de cet autre moi. Une distance nécessaire pour un moi écrivain qui veut plonger dans le fort intérieur de son autre moi racontant pour l'explorer, connaître son ou ses origines, son évolution, son attente et son point de chute. C'est une écriture de la dénonciation d'une fausse apparence ou d'une apparence faussée de l'altérité. C'est une rupture avec une conception erronée de l'identité et de l'altérité. La résistance se construit à chaque fois, contre quelque chose, grâce à quelqu'un ou quelques-uns, au sein de conditions spécifiques et de réactions particulières, et en vue de quelque but, rappelant à tout moment que la culture et les arts ne mènent pas à une existence retranchée, à l'abri des conflits. Mais dans le cas de notre roman, il s'agit tout d'abord d'écrire la différence, de la raconter et de décrire une coexistence qui par ses oppositions fait la richesse de son écrivain : son moi écrivant et son moi racontant. L'écriture de soi devient donc résistance à une altération qui abîme et crée des conflits qui, hors de l'espace romanesque, sont meurtriers. Mais c'est aussi une écriture de l'altération car elle est mélange du vrai et du faux, de la vérité et du mensonge, dévoilant la vérité du mensonge sans les exclure.

Si dans *Les Echelles du Levant*, l'auteur a adopté une écriture du moi dans la langue de l'Autre pour représenter un personnage évoluant dans des événements fictionnelles entachées du récit de soi, elle met en exergue ce qui crée des discriminations au sein même de cette écriture du moi francophone et affiche son insoumission à toute idée de séparation au nom des genres.

### 3-1- Inscription du moi écrivain et du moi racontant.

Cette résistance est le fait d'une écriture qui s'ouvre sur l'échange qui doit être fécond entre identité et l'altérité, entre un moi écrivain et un moi qui se raconte. Un écrivain arabe qui écrit en français est-il un écrivain francophone ou un écrivain d'expression française ? Y a-t-il une différence discriminatoire entre les deux dénominations ? Maalouf nous dit à ce propos :

*« Si la notion de « littérature francophone » a été pervertie, détournée de son rôle rassembleur pour devenir un outil de discrimination, si le mot qui devait signifier « nous tous » a fini par signifier « eux », « les étrangers », c'est- ne nous voilons pas la face- parce que la société française d'aujourd'hui est en train de devenir une machine à exclure, une machine à fabriquer des étrangers en son propre sein »<sup>61</sup>.*

L'écriture de soi est le lieu de l'expression de la détresse et de la résistance à ses effets. Ne pouvant supporter de demeurer dans cette situation qui se désagrège, le personnage Ossyane écrit son désir du changement « *Le soir même de ce lamentable déjeuner, désireux de rattraper mon erreur et n'ayant plus confiance en ma capacité à parler, j'avais fait l'effort d'écrire sur un bout de papier cette simple phrase : « Je désire sortir d'ici et reprendre une vie normale.* » p 207. L'écrivain Amin Maalouf est comme son personnage qui à la fin de l'exploration de son moi par un narrateur écrivain, se libère du poids de son histoire. Celui qui raconte et qui porte dans la signification même de son nom le refus d'obéir à une séparation qui met une ligne de démarcation entre un moi qui écrit et un moi qui raconte, entre un moi qui écrit dans la langue de l'autre mais qui lui demeure toujours étranger. Une situation qui ne peut engendrer que des conflits qui pèsent lourd sur la conscience de l'écrivain. Une conscience de nature hybride qui ne peut tolérer d'être refusée au nom de l'étranger et d'être en marge d'une littérature enrichie de tout temps par des écritures qui viennent d'horizons identitaires différents. Le roman qui s'ouvre lui-même sur le faire semblant est l'espace de l'étrange, de l'étrangeté, de l'étranger. Si l'écrivain est étiqueté comme étranger sous prétexte qu'il parle et écrit dans une langue étrangère, sous prétexte qu'il est francophone, le moi écrivain ne peut qu'interroger cette figure de l'insoumission à la séparation et la faire parler pour qu'elle s'ouvre sur le monde et dire ce qui la tourmente à travers un récit de vie: « *Je m'explique : cette fameuse chose*

---

61 - Op, cit, p 2

## III<sup>e</sup> Partie. Chapitre I : Le contexte initial ou les ouvertures d'une écriture inaugurale.

---

*qu'il devait attendre quatre jours, et sur laquelle je n'avais pas osé l'interroger, elle le tourmentait sans arrêt. » (p 19).*

Le besoin de dire à propos de ce qui a été dit est une souffrance pour l'écrivain. Il ne peut s'empêcher dans l'excitation qui l'agite de dire cette autre vérité sur la résistance à la séparation avec une conscience qui éclaire. Mais à qui le dire ? A cet autre moi qui écrit dans la langue de l'autre ? Le processus de dévoilement n'est pas simplement un processus psychologique ou anthropologique, il est aussi existentiel au sein du fictionnel et de là du vécu de l'écrivain avec les mots d'une langue qu'il couche sur cet espace du dévoilement. Le dévoilement démasque dans un espace de masque, met à nu dans un espace où l'on tait la réalité du point de chute de l'écriture francophone.

Dans un contexte où les mots d'une langue sont plus puissants que les armes qui menacent de les faire taire sur des réalités compromettantes, des écrivains n'ont pas tu leur dire, ils n'ont jamais su dire que ce qu'il croyait la vérité à dire. Beaucoup l'ont payé de leur vie. Dans l'ouverture de notre roman, cette vie qui s'intéresse à la résistance à l'exclusion dans la grande histoire comme dans la petite n'est-elle pas exposée à une mort symbolique si elle ne s'exprime pas sur cette situation de rejet de l'expression de la vérité ? Le moi écrivain ne veut pas se laisser gagner par cette idée. Il refuse de l'admettre comme vérité. Dans son for intérieur, il ne peut que rendre public dans cette même langue étrangère qui le fait apparaître aux yeux des autres comme étranger, ce qui demeure comme zone obscure à éclaircir. Le récit de vie qui raconte ce vécu est-il une forme d'autobiographie masquée ? Car si le moi qui écrit fait parler le moi qui raconte, ce n'est certainement pas uniquement pour le plaisir de l'entendre parler ou raconter mais aussi et surtout pour l'extirper un tant soit peu de la tourmente d'être avec soi-même solitaire et sans parole. Ce moi écrivain le fait savoir à son lecteur : « *C'est cette peur de se retrouver en tête à tête avec lui-même, qui, plus que la nostalgie, l'avait amené à faire le tour des rues consacrées à la Résistance. La rencontre avec moi lui offrait un dérivatif plus efficace encore. J'allais l'accaparer tout au long de ces journées d'attente, le secouer, le titiller, le harceler, l'obligeant à revivre heure après heure son passé au lieu de ruminer l'avenir » p 19.*

Dès l'ouverture du récit, le moi écrivain qui donne l'illusion de ne pas raconter l'histoire de sa vie ou du moins les fragments de l'histoire de sa vie, informe son lecteur du code et de l'organisation sur la surface de la narration de ce qui est a été reconstitué à partir de la mémoire. Un récit de vie d'un autre moi n'est-il pas une confession, une

autobiographie masquée ? Dans le roman, la rencontre du moi écrivain et de son autre moi racontant est cathartique. L'échange devient un besoin salutaire et le questionnement du moi autre un soulagement. Mais en fait, c'est l'écriture qui est un dérivatif car la narration du récit de vie dans le roman assurée par l'écrivain qui adopte la même technique du journaliste fait parler le personnage qu'il a rencontré et alterne le dit du moi écrivain et le dit du moi racontant. La succession du dire n'emprisonne pas l'un ou l'autre dans leur dit. L'échange devient une échelle de va et vient entre deux instances du dire et une mesure de jugement de ce qui fait leur différence. Le moi écrivain qui prend en charge sur le plan de l'écriture le récit de vie du moi racontant, le soumet à l'espace temporel des quatre jours de l'attente de l'alter égo où l'échange se fait dans les deux parties de la journée (le matin et le soir) symbolisant par-là l'alternance du claire et de l'obscur. Ces quatre composantes spatio-temporelles narratives que le narrateur désigne par des noms de jours « mercredi, jeudi, vendredi, et samedi », subdivisés eux-mêmes en deux périodes dichotomiques de la journée « matin et soir » qui s'alternent par la métaphore du sombre et du clair dans la prise en charge au niveau de l'espace scripturaire du roman de la mise en texte des événements narrés dont nous avons démontré le fonctionnement dans la première partie de notre travail, sont hiérarchisées de manière à représenter le choix de l'auteur dans la romance des événements qu'il aura sélectionnées dans son histoire. La dynamique qui narrativise son parcours combine factuel et fictif dans un mouvement qui va vers l'éclaircissement de ce qui demeure obscur dans un contexte historique. La sélection des événements réels qui ont fait l'actualité de la grande histoire du 19<sup>e</sup> siècle en Orient et en Occident replace la question de l'intégration du biographique dans le roman dans son contexte historique par la technique de l'analepse<sup>62</sup>.

Dans *Les Echelles du Levant*, le récit qui a pris de l'ampleur est le récit enchâssé. C'est un récit qui raconte la vie d'un personnage principal de l'histoire. Le narrateur met une ligne de démarcation entre son histoire et l'histoire de l'autre, son personnage, une ligne de démarcation qui finit par s'effacer puisque l'écriture de la vie de l'autre devient écriture du moi. C'est un récit qui raconte une mutation de la conception du personnage à propos de son passé. Cette histoire peut être fictive comme elle peut raconter le discours d'une personne réelle, c'est-à-dire l'écrivain. S'agit-il d'une autobiographie dissimulée sous l'artéfact de l'imaginaire ?

---

62 - L'analepse et la prolepse sont deux techniques de la narratologie. L'analepse est le retour en arrière aux circonstances événementielles qui ont amorcé la narration. La prolepse est l'anticipation.

### 3-2- Un moi écrivain, une histoire d'un autre.

Tout porte à croire qu'il s'agit là d'une autofiction. Si tel est le cas, le mélange de la fiction et du réel converge dans le sens d'une association qui confère au récit son caractère de littérarité. Ce travestissement du réel est dû au fait que la fiction ne peut être fiction que si elle met en scène un monde imaginaire. Le récit de vie est dans ce cas d'une richesse à découvrir. Mais qu'est-ce qu'un récit de vie sinon l'expression générique où une personne raconte sa vie ou un fragment de sa vie à un ou plusieurs interlocuteurs. Le sujet écrit une tranche de sa vie. Il fait sa biographie. Mais le récit de vie est-il une biographie ? Lorsqu'un écrivain choisit un ou des fragments de sa vie qui illustrent son histoire, et la publie, il est dans le biographique. Lorsqu'il choisit le récit de sa vie, il confronte l'histoire de sa vie à un interlocuteur qui s'interroge sur le sens des expériences, des anecdotes, de ce que le sujet n'a pas compris par l'analyse des mots, de ses silences, de ses interprétations. L'auteur retrace l'histoire d'une transformation de soi. L'acte d'écrire l'histoire de sa vie, est une déconstruction qui cherche le sens de ses actes et de ses expériences. Le sujet s'auto-forme par le récit de sa vie, se recrée dans l'écriture, s'écrit dans l'écriture qui le transforme dans l'altération des événements de l'imaginaire en altérité. L'auteur devient autre, celui qui n'est plus moi au passé mais qui s'est métamorphosé en moi au présent conscient d'une vérité qu'il ne peut jamais atteindre. Dans le roman *Les Echelles du Levant*, le moi écrivain qui se démarque de son moi racontant modifie le sens de l'autobiographie, pour se dissimuler dans la fiction. Pour Philippe Lejeune, le maître de la notion d'autobiographie, le récit de vie est parole de l'écrivain sur lui et sur sa langue : « *Le récit de vie peut-être caractérisé par les trois points suivants : il a une perspective rétroactive ; le thème est une vie individuelle, l'histoire d'une personnalité ; l'énonciateur, le narrateur et le personnage doivent renvoyer au même nom propre. Même s'il y a un interlocuteur direct, le destinataire réel du récit est un public vaste, indéfini. L'ancrage dans la situation de production d'un tel texte sera nécessairement intermédiaire : l'énonciateur construit un monde qui, notamment du point de vue temporel, fonctionne tout à fait indépendamment du moment de l'acte de production. La participation directe du locuteur aux événements narrés accroche néanmoins le récit à la situation matérielle actuelle. A cela peut s'ajouter la présence d'un interlocuteur direct à travers lequel l'énonciateur s'adresse au destinataire réel.* »<sup>63</sup>

---

63- Jean-Paul Bronckart. *Le fonctionnement des discours*, Editions DELACHAUX & NIESTL2 S.A. Neuchâtel- Paris, 4e trimestre 1985.,p 129.

Dans le cas de notre roman, le récit fait rencontrer deux personnages qui engagent une discussion sur le passé et l'avenir. Deux récits se superposent et s'alternent dans la narration des faits. Le récit enchâssé relate le passé du personnage. Le narrateur attire l'attention du narrataire sur le fait que s'il est question de l'histoire d'un passé « *J'allais l'accaparer tout au long de ces journées d'attentes, le secouer, le titiller, le harceler, l'obligeant à vivre heure après heure son passé au lieu de ruminer l'avenir* » (p 19), il s'agit d'un récit qui écrit la biographie d'un personnage. Mais dans le cas de notre roman, rien ne montre qu'il s'agit d'une autobiographie à moins que le texte ne dissimule le nom de l'auteur sous une identité fictionnelle.

Dans « *Le fonctionnement des discours* » Jean Paul Bronckart nous donne une définition de l'autobiographie : « *Dans les textes autobiographiques, une personne relate sa propre histoire à un public de personnes intéressés, éventuellement par l'intermédiaire d'un interlocuteur. Tout en étant ancré dans la situation de production par l'identité locuteur-narrateur-héros de l'histoire, le texte autobiographique se construit son propre espace de référence.* »<sup>64</sup>. Bronckart ajoute plus loin que « *Les personnes qui se décrivent et qui s'imaginent elles-mêmes pour d'autres intéressent moins par leurs actions particulières ( qui jouent bien sûr un rôle dans certaines circonstances) que par le fait qu'elles témoignent de façon claire et précise, éventuellement parce qu'elles y ont participé de manière déterminante, d'événements et de situation du passé. Dans ce sens, le récit de vie est plutôt le récit d'un passé que le récit d'événements passés. Le présent, l'actuel est toujours implicite comme point de comparaison. La personne qui tient le récit est le lien vivant entre le passé et le présent* »<sup>65</sup>. Le renvoi aux origines de l'histoire est aussi un renvoi aux origines du personnage. Cette référence propre au récit nous renvoie aux origines de la prise en charge de la notion de littérature pure, c'est-à-dire que, par l'emploi du terme francophone, la littérature française exclut de son espace de référence toutes les écritures étrangères et les cantonne dans l'espace de référence d'étrangères. Dans l'ouverture du roman *Les Echelles du Levant* la confrontation du moi et de l'autre sur ce qui est dit et sur ce qui est tu aboutit sur l'échange qui fait que le récit de l'autre remonte aux origines du passé du narrateur personnage.

---

64 -Ibid., p 129.

65 - Ibid., p 133.

## III<sup>e</sup> Partie. Chapitre I : Le contexte initial ou les ouvertures d'une écriture inaugurale.

---

Nous retrouvons ce procédé de création d'origine, origine du personnage, et origine des événements. Les deux origines des deux récits sont différenciées dans le cas de notre roman. Le récit de l'écrivain reporter se réfère à un espace parisien et à la date de 1976 alors que le récit de vie se réfère à un espace oriental et à une date qui renvoie au commencement du récit de vie à un demi-siècle avant la naissance du personnage « *Ma vie a commencé, dit-il, un demi-siècle avant ma naissance, dans une chambre que je n'ai jamais visitée, sur les rives du Bosphore.* »<sup>100</sup>. Les moyens de référence à cet espace propre au récit sont employés en vue de permettre au lecteur de se situer par rapport aux deux récits.

Le récit de vie est donc une forme d'autobiographie. Mais dans le cas du roman *Les Echelles du Levant*, les termes auto et bio sont à la charge du sujet parlant, celui qui fait des confidences à propos de son passé alors que la graphie, c'est –à-dire l'écriture de cette histoire de vie est à la charge du narrateur écrivain. Aucune des deux instances narratives n'établit un rapport patronymique avec l'auteur Amin Maalouf. Le pacte autobiographique est ici voilé par la fiction. Le seul lien qui s'établit entre le narrateur et le lecteur est celui de cet indice informatif sur le fait que le narrateur écrivain se décentre par rapport à l'histoire qu'il rapporte. Ce changement de système de référence a pour conséquence de se rapporter à une autre conscience dont le moi écrivain fait entendre la voix d'un moi autre qui pense que la littérature française chargée de l'histoire de son refus de l'exclusion n'a pas à taxer les écrivains venus d'autres espaces autres que celui de la France, d'étrangers. Ceux-là, sont des écrivains qui écrivent en langue française et en dehors de toute considération géographique, ils sont des écrivains qui font partie du patrimoine littéraire de langue française.

### Conclusion.

Les ouvertures des trois textes nous renseignent sur l'intrigue, les personnages, le décor, l'espace et le temps et les techniques narratives du récit. Les fonctions de l'incipit établissent les liens entre l'auteur et le lecteur. Elles permettent de connaître le contexte de l'écriture.

Dans *Léon l'Africain*, l'incipit inscrit, outre ces indices, le rapport d'une autorité auctoriale avec le lecteur. Cette ouverture inaugure une écriture qui cherche, analyse et interroge les espaces de la représentation littéraire de son objet. Elle est le commencement de la mise en texte et en contexte. L'objet de l'écriture est la représentation artistique de l'altération d'une situation, d'un vécu. Le contexte est le déclin d'une conscience critique qui déroge aux règles de la soumission aux modes de représentation du réel.

Dans *Le Rocher de Tanios*, l'ouverture du texte contextualise l'objet du questionnement dans la recherche dans l'acte d'écrire. L'édifice romanesque de *Le Rocher de Tanios* est livré au lecteur comme un début d'une recherche sur l'écriture de l'hybride qui fait défaut dans l'espace de la diversité. Ce début du texte informe sur l'impur et sur son histoire. L'écrivain qui recompose à partir d'éléments disparates, est cette intelligence qui s'interroge sur une absence qui intrigue mais aussi sur une présence qui perturbe. L'hybride n'est plus dans un espace qui a été marqué par sa diversité. Son édifice reste comme un monument- mémoire qui témoigne d'une conscience de la diversité des moyens de la représentation qui voilent le réel. Mais en même temps, une recherche d'une représentation qui manque pour transformer la tension entre soi et le réel. Le découpage générique n'étant pas accepté dans ce contexte, l'écrivain circule aisément d'un genre à l'autre sans perdre le fil conducteur de son histoire.

Dans *Les Echelles du Levant*, le texte s'ouvre sur une voix inaugurale qui livre au lecteur une histoire écrite d'une conscience qui refuse de se séparer de la critique qui éclaire. Le moi écrivain et le moi racontant se croisent au détour de la représentation du réel. L'écriture devient résistance à la transparence car le langage ne peut pas dire la vérité mais la suggère. Quelles sont les moyens de la représentation de ce manque qui sont à la disposition de l'écrivain comme Amin Maalouf et qui les déploient dans ses textes ?

**CHAPITRE II.**

**Le contexte de médiation, entre excès et modération.**

### Introduction.

Ecrire est pour un écrivain le geste continu de la main qui porte la plume jusqu'à la surface du blanc pour y décharger ses signes et de l'esprit qui lui fournit la sève nourricière de l'imaginaire. Toute entreprise de l'écriture vise à penser d'abord l'écrivain et l'écriture elle-même. Le rapport de l'écrivain à son écriture devient pour certains écrivains l'objet même de leur investissement corps et âme dans l'espace de sa représentation. Combien même un écrivain est célèbre, il est toujours en quête de nouveau, du différent. L'écriture ne se satisfait jamais de ce qu'elle a couché sur l'espace de la transcription. Elle exige de l'écrivain de nouvelle quête et de nouvelles conquêtes.

Dans ce chapitre, nous tenterons de montrer comment l'auteur arrive par des techniques d'arrangement à déployer dans la composition de ses récits des techniques scripturaires du dévoilement. Dans *Léon l'africain*, le roman autobiographique est quête et reconquête. L'écriture littéraire permet à l'auteur de recouvrer sa liberté d'expression, mais aussi de représenter la détérioration du Liban à la suite des événements historiques qui ont créé l'écart entre le monde moderne des chrétiens et le déclin du monde musulman. Dans *Le Rocher de Tanios*, le roman hybride est quête et enquête. Deux techniques scripturaires pour faire connaître la vérité sur l'absence d'une génération bâtarde de la scène de la fiction et de l'expression. Dans *Les Echelles du Levant*, le roman interview dresse des voies de communication entre une voix interrogative sur une figure de la résistance et son attente et une voix qui remonte à son passé de résistant à la discrimination.

Nous avons choisi de traiter le problème de la médiation scripturaire car l'écriture de notre auteur nous semble tendre toujours vers cette finalité. Et même si elle n'y parvient que dans l'illusion du romanesque, et là encore qu'hypothétiquement, elle se donne les moyens du geste inaugural. Si la résistance de la séparation se renforce au cours des événements, l'écriture elle-même devient impuissante devant cette force de sectionnement qui divise son espace scripturaire. La résistance à la séparation se voue à l'échec car dans la conception même des mentalités s'est figée l'idée que le désaccord est inébranlable. La réunion dans la composition romanesque de divers genres narratifs comme procédés scripturaires est possible, mais il n'en demeure pas moins que chacun d'eux s'attache à ses propriétés intrinsèques. L'écriture dans les trois romans se dote des techniques du dévoilement de dispersion, de la dissipation et de discrimination.

### 1- Reconquête et quête des espaces de la représentation.

Témoigner de l'expérience de l'écrivain dans les espaces de la représentation littéraire et de son parcours dans ce type d'écriture est l'objet de l'écriture de *Léon l'Africain*. Le voyage entamé par le personnage principal de l'histoire est en fait le voyage de l'écriture dans l'espace de la représentation. Reconquête et quête sont la dynamique de cette entreprise de l'écriture qui engage l'auteur Amin Maalouf dans la voie de la production littéraire qui met en lumière les aspects de la rupture avec une cohésion communautaire. Si la reconquête est une récupération d'un espace perdu, la quête engage l'écriture à aller vers un ailleurs pour rechercher les aspects des déséquilibres disséminés. L'abandon de l'écriture journalistique au profit de l'écriture romanesque est une résultante logique de l'effritement de l'empire d'un signe, celui d'une écriture stérile qui ne répond pas aux exigences de l'imaginaire de l'auteur et qui l'expose à des censures allant même à mettre en danger son intégrité physique. Dans *Léon l'Africain*, le différend qui fragilise la cohésion dans le même espace de la représentation entre arabe et chrétien entraîne l'éclatement de son unité. Ce désagrègement qui conduit inévitablement à la conversion culturelle ou l'abandon de l'espace des origines identitaires est en fin de compte une séparation qui s'impose aux personnages du récit. L'espace des origines de l'équilibriste est reconquis par un pouvoir nouveau et ancien qui recouvre son droit sur l'espace qui lui a été confisqué. La rupture avec le pays cosmopolite est historiquement chose irréparable. Les arabes sont vaincus et, comme les juifs, ils sont contraints à la conversion à la religion chrétienne ou à l'exil lorsqu'ils arrivent à échapper aux persécutions : « *En jourmada-thania, de cette année-là, trois mois après la chute de Grenade, des hérauts royaux vinrent au centre de la ville proclamer, tambour à l'appui, et en arabe autant qu'en castillan, un édit de Ferdinand et Isabelle décrétant : « la rupture définitive de toute relation entre juifs et chrétiens, ce qui ne peut être accompli qu'en expulsant tous les juifs ». Désormais ceux-ci devaient choisir entre le baptême et l'exil.* » p 67. L'exil dans *Léon l'Africain* est la rupture qui entraîne la conquête des espaces de la représentation de cette rupture. Dans notre texte, le changement d'espace fait basculer l'écrivain équilibriste dans un univers différent autre, celui de l'écriture littéraire en langue française. L'exil est donc un déplacement prédéterminé par l'histoire, un destin de l'écriture. L'écriture de l'altération pénètre l'espace d'accueil des déplacés en tentant d'assimiler les pratiques de la dissolution. Le narrateur de *Léon l'Africain*, Hassan al-Wazzan, y raconte les événements qui ont succédé à ceux du détachement avec le sol. L'exil force les parents du narrateur à s'embarquer pour les côtes africaines : « *Ma mère me serra contre elle lorsque l'embarcation commença à s'éloigner de la côte* » p 84. Le déplacement

du narrateur nous invite à nous interroger sur la correspondance de son parcours avec celui de l'auteur lui-même dans le monde de l'écriture littéraire. Le passage d'un mode d'écriture à un autre est un bouleversement qui ne manque pas d'être gravé dans la mémoire de notre auteur au point qu'il le représente comme une étape de modification importante dans la psychologie même de son narrateur qui, s'adressant à son fils, lui décrit ses émotions et le ressentiment éprouvés par ses parents à la suite de la séparation avec son espace natal et le changement de rive : *«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.»* p 87.

Le premier sentiment qu'éprouve l'écrivain de la fiction lorsqu'il passe à l'espace de la représentation de la dissémination des déséquilibres est celui d'une réalité dure à admettre. Il est sans voix et sans ressources. Dans son récit, la dépossession commence, dès l'arrivée des exilés, par un ressentiment qui enlève toute joie de vivre et tout plaisir de rencontre. L'auteur comme son narrateur, semblable aux étrangers nouvellement arrivés en terre d'accueil, perd ses repères scripturaires qui lui servent à représenter ce qu'il désire. Son insertion dans ce monde de l'expression littéraire de son imaginaire est difficile à défaut de maîtrise des genres et ne connaissant pas les subtilités du langage. Il se retrouve comme dépossédé et sans voix. Dans son récit, les personnages prennent la parole pour décrire leurs états d'âme ou pour relater des événements qui se déroulent au moment de leur arrivée en terre d'exil. L'insertion des récits de ces personnages que nous appelons micro-séquences modélise l'insertion des exilés dans l'espace de la dissémination des formes des déséquilibres. Cette insertion dans cet espace de la représentation fait découvrir à l'écrivain en devenir son dénuement en matière de procédés de critique imagée. C'est à l'intérieur de cet espace de la dissémination que s'ouvre à l'écrivain l'intimité de l'intérieur et le superficiel de l'extérieur. De la liaison des deux protagonistes, l'écrivain et son confident qui porte les charges de toute la société, née un rapport qui conduit à transgresser les limites de l'intime et pénétrer à outrance le lieu des corps nus. Cet excès de conduite débouche sur un autre type d'excès. Celui du superficiel de l'extérieur. L'écrivain quête dans un premier temps les procédés du dévoilement du sens caché de la dégradation. Ce sont les procédés de la représentation de l'excès de pouvoir, des dérèglements des mœurs, de la passion des fouilles des profondeurs, des richesses étalées, de la furie de l'imaginaire et du lyrisme stérile. Dans cet espace disproportionnel de la représentation, l'écrivain découvre d'abord des défauts.

### **1-1-Dépossession de la parole et effacement actanciel.**

Le passage à l'écriture littéraire nécessite de la part de notre auteur une intégration harmonieuse dans cet espace de la représentation de ces héritages culturels. En effet, Amin Maalouf est originaire du Liban et de ce fait, il a vécu dans un espace où il a été en contact étroit avec deux cultures, une culture arabo-musulmane et une culture chrétienne. L'insertion dans l'espace de la représentation littéraire de la dissémination ne se fait pas sans difficultés. Il lui fait défaut, un défaut d'harmonie.

L'emboîtement des micro-séquences des personnages exilés dans la macro-séquence de l'arrivée en terre d'exil requiert une dimension intéressante au niveau de sa signifiante dans la construction du sens. Dans le récit de l'arrivée en terre d'accueil, la rencontre du narrateur avec son oncle maternel qu'il appelle Khâli, est la circonstance qui permet au narrateur d'occuper l'espace textuel par un enchaînement de micro-récits de son père et de sa mère au moment de leur accueil par Khâli à Melilla. Arrivée avec ses deux femmes, Selma la Horra et Warda, la captive qui a rejoint son concubin, Mohamed, le père du narrateur, après avoir réussi à s'échapper de son village, est accueilli avec un certain détachement par son beau-frère. L'insertion est difficile pour Warda considérée comme une étrangère : « *Mais accueillir sous son toit la Roumiyya dont tout le monde disait qu'elle avait ensorcelé son beau-frère aurait de lui la risée des émigrés grenadins, qui ne sont pas moins de six mille à Fès, le connaissent et le respectent.* » (p 90).

Les micro-séquences des trois personnages Mohamed, Khâli et Salma, emboîtées dans la macro-séquence est une technique qui permet de leur donner la parole. Cependant, Warda, la concubine, considérée par Khâli comme une étrangère, n'a pas une micro-séquence à elle. Elle n'est pas dotée de cette capacité communicative et n'apparaît pas comme actant. Elle est réduite au silence et est effacée sur la scène des actions. A cette non - possession de la parole et à l'effacement sur la scène des actions s'ajoute dans la narration des événements une dépossession de la fortune du père de Mohamed par des brigands qui l'interceptent alors qu'il est en route pour Fès avec toute sa famille: « *Passant sa main sous sa robe, elle sortit une modeste bourse qu'elle envoya rouler à terre d'un geste dédaigneux. Le bandit la ramassa sans se formaliser et se tourna vers ma mère : « A toi, maintenant »* » (p 92). Dépossession de la parole, de l'action et du symbole de la richesse sont l'un des aspects des déséquilibres qui se sont disséminés dans l'espace de l'excès d'une détérioration.

### 1-2- Corps pur répudié et corps impur préservé.

La question de l'assimilation requiert une signification importante dans tout espace d'accueil. Berry J, dans « *Acculturation et adaptation psychologique* »<sup>66</sup> définit l'assimilation comme suit: « *L'assimilation est l'abandon de son identité culturelle pour adopter la culture dominante.* ». L'adaptation au milieu d'accueil fait du personnage Salma du récit le personnage féminin qui adopte le mode de vie des personnages fassis et s'identifie à eux: « *Salma elle-même ne manquait pas de modifier sa démarche dès qu'elle passait par la place carrée où se trouve le marché aux fleurs* » page 98. Dans sa quête pour récupérer son mari, Salma s'imprègne de la culture autochtone : « *Ma mère s'assit devant la devineresse et lui exposa ce qui l'amenait* » (p100). Berry propose de distinguer, entre deux pôles représentant l'imperméabilité des contacts (séparation) et l'absorption d'un groupe par un autre (assimilation), la marginalisation et l'intégration. Il définit les quatre concepts ainsi : « *Assimilation : abandon de son identité culturelle pour adopter la culture dominante. Marginalisation : abandon de son identité culturelle sans adopter et /ou rejeter la culture dominante. Séparation : maintien de son identité culturelle sans adopter la culture dominante. Intégration : maintien de son identité culturelle et adoption de la culture dominante.* »<sup>67</sup>

Dans le récit, l'assimilation de la culture de la population d'accueil fait que Salma, l'épouse de la communauté musulmane, dans son désir de garder pour elle seule son mari en refusant le partage, s'attire sur elle un rejet de sa part. Selma, l'arabe, est répudiée pour avoir versé des gouttes d'un élixir sur les recommandations du mouazzim. Son exclusion survient à la suite de ce procédé occulte qui vise à détacher son mari de Warda, l'épouse chrétienne. Le refus de partager le même espace entre communauté musulmane et chrétienne aboutit à la rupture avec la femme arabe symbole d'archaïsme et la préservation de la femme chrétienne symbole de modernisme. Dans le récit, l'assimilation de la culture de l'écart est représentée par l'évènement de la répudiation que le narrateur nous raconte à propos de sa mère : « *Mohamed traita sa femme de sorcière, de folle, d'empoisonneuse et, sans attendre l'aube, il lui cria trois fois de suite : « Anti Talika, anti talika, anti talika » lui signifiant ainsi qu'elle était désormais libre de lui et divorcé.* » (pp, 104,105). Cette notion de rupture avec l'arabe archaïque est reprise dans le domaine du culte de la mort où le discours du fanatique appelle la mort pour se laver du déshonneur de la perte de la ville cosmopolite.

---

66- Jean Berry, *Acculturation et adaptation psychologique*, in La recherche interculturelle, Tome I, Paris, L'Harmattan, 1989.

67 - Op, cit.

**1-3- La vie et la mort, le revirement de l'excès du fanatisme.**

Le passage à un autre état de désolation survient à la suite du défaut d'harmonie entre l'arabe et la chrétienne. Dans son récit, l'auteur fait de la séquence des pleureuses, l'expression des larmes qui coulent à la suite de la séparation du corps avec la vie. La fin d'une vie n'est pas la fin de toute la vie. Elle n'est que le commencement d'une nouvelle expérience dans l'écriture. La séparation du corps avec la vie, qui survient en concomitance avec la rupture avec le corps de l'arabe et le maintien du corps de la chrétienne, s'ouvre sur le passage du culte du ressassement de la dénonciation au culte de la spiritualité. Dans le récit, le narrateur évoque la mort de sa grand-mère : « *Ma grand-mère était morte dans la nuit, et dès le matin les Grenadins de Fès avaient commencé à affluer.* »(p105). La mort acquiert la symbolique du passage à un autre état. Selon le dictionnaire des symboles : « *Elle indique ce qui disparaît dans l'inéluctable évolution des choses : elle se rattache à la symbolique de la terre. Mais elle est aussi l'introductrice dans les mondes inconnus des Enfers et des Paradis ; ce qui montre son ambivalence, comme celle de la terre, et la rapproche en quelque sorte des rites de passage.* ». <sup>68</sup> Le passage de la vie à la mort concerne aussi le passage du discours d'une dénonciation véhémement, usant de l'allégorie de la mort, tenu par Astaghfirullah, le religieux fanatique, à l'intention du sultan Abou-Abdil et à toute l'assistance qui venaient lui présenter ses condoléances, à un autre type de discours, celui du recueillement et de la prière « *Suis-je le seul ici à penser que la mort vaut mieux que le déshonneur ?* » (p 107). La symbolique de la mort comme passage d'un état à un autre et le passage du discours du fanatisme dans le langage comme excès d'imitation des grands orateurs à une soumission au culte du spirituel aboutissent au questionnement de Mohamed sur les raisons de ce revirement : « *Est-ce par miséricorde, par lassitude ou simplement par hasard qu'Astaghfirullah se décida soudain d'interrompre son réquisitoire pour reprendre ses prières ?* » (p108). Ce questionnement s'ouvre sur le procédé de la réactualisation du passé par l'intégration de l'institution du ressassement de la mémoire de la résurrection. En effet, le narrateur est introduit à l'école coranique : « *Entre autres sujets, mon père et mon oncle avaient discuté de mon avenir. Ils étaient convenus qu'il était temps pour moi de commencer l'école* » (p 109). Cette intégration de l'institution du ressassement qui réactualise le souvenir de la vie après la mort vient à la suite de l'intégration du monde professionnel et fait passer l'écrivain dans sa nouvelle activité. L'écrivain intègre le corps social qui met à nu l'exclusif.

---

68- Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, © éd, Robert Laffont S.A, et éd Jupiter, Paris, 1982, p 650.

#### 1-4-L'écriture, un corps de mise à nu de l'exclusif.

Tenter de faire connaître, par l'intermédiaire de l'expression romanesque, les subtilités des rapports sociaux entre les communautés des protagonistes, est pour l'écrivain une tâche ardue mais pas impossible. L'écriture romanesque a pour charge de transmettre au lecteur les représentations que se fait l'écrivain du monde où il vit. L'écrivain cherche comme un fouineur les modes de représentation du fonctionnement de la structure sociale et mentale des personnages et les germes de l'altération survenue dans les rapports entre les communautés des protagonistes. Dans le récit, le narrateur fait la connaissance du personnage Haroun dit le Furet à cause de son caractère fouineur. Cette connaissance lui fait découvrir la communauté de Haroun, une corporation de porte-faix, leur culture, leur métier et leur mode de vie. La découverte concerne l'intérieur et l'extérieur de la ville de Fès : « *Pour Haroun et moi, la découverte de Fès ne faisait que commencer. Nous allions la déshabiller voile après voile comme une mariée dans sa chambre de noce* » p 114. La découverte de la ville passe d'abord par le portefaix qui se charge de porter le poids qui excède les limites du possible, qui dévoile le secret de l'intimité à l'intérieur d'un espace exclusif, qui met à nu les coutumes des citadins qui manquent de pudeur dans les lieux de la nudité des corps. L'insertion dans l'espace d'accueil commence donc par une découverte de l'excès qui dévoile la nudité des corps.

L'insertion à l'intérieur de la ville est aussi une insertion à l'intérieur de l'écriture littéraire, qui passe d'abord par la découverte de ce qui la forme de l'intérieur et qui entraîne conversion et adhésion de la part de l'écrivain. Cette insertion se répercute aussi dans le texte. Dans le récit, les rapports sociologique, politique et culturelle qui se sont mis en place suite à la décadence du monde musulman en Espagne et à la chute de leur dernier bastion, imposent une dominante nouvelle. Une modalité du dynamisme qui reconfigure l'aspect physique et morale de l'extérieur et redonne une forme nouvelle à l'intérieur. Dans la séquence « L'année des inquisiteurs » de *Léon l'Africain*, le changement des rapports de pouvoir sur l'espace pourvoie la communauté chrétienne du droit d'obligation à l'adhésion culturelle forcée des communautés musulmane et juive. Un droit fanatique qui exclue ces communautés du partage de l'espace. Dans la fiction, le narrateur combine la narration des événements de l'intérieur à ceux de l'extérieur, ceux qui se déroulent à Grenade, la ville qu'il a perdue, à ceux qui se déroulent à Fès, la ville qu'il s'est appropriée. A Grenade, les inquisiteurs obligent les populations musulmanes et juives à se convertir au christianisme par représailles aux violences qui ont suivi la mort de Hamad, le délivreur. La violence du

langage fanatique du religieux vise la reconquête des esprits sur le plan de l'adhésion aux croyances culturelle. En effet, les musulmans et les juifs sont contraints de se convertir au christianisme pour pouvoir s'incorporer au sein de la communauté des nouveaux maîtres de l'espace et échapper à la mort ou à l'exil « *Les autorités proclamèrent alors que tous les musulmans allaient être exécutés pour rébellion contre les souverains, ajoutant insidieusement que seuls pourraient y échapper ceux qui se seraient convertis au christianisme. La population de Grenade se fit alors baptiser par rues entières.* » (p118). Et à Fès, le narrateur annonce que Hamza, le barbier qui offre ses services aux clients d'un hammam, lui propose de gagner de l'argent en travaillant pour son compte. Une insertion dans l'intérieur de l'espace de la nudité des corps: « *Je m'empressai de dire que j'avais un ami et que j'aimerais bien qu'il puisse venir avec moi. Hamza n'y vit aucun inconvénient. Il aurait la même somme. Il y avait quantité de chose à faire au hammam.* » (p121). Les deux types d'insertion concernent donc l'exclusif qui refuse le partage et l'inclusif qui intègre l'intérieur.

Dans la diégèse, les liens qui se sont détachés entre le narrateur et sa ville qu'il a perdue et ceux qui viennent de s'attacher entre lui et son ami Haroun se répercutent sur cette séquence et sur celle qui suit. En effet, la conversion forcée des musulmans et des juifs au christianisme et leur assimilation concernent l'extérieur. La découverte du corps nu a lieu dans le hammam, l'espace du secret, de l'intimité et de l'exclusivité. Le hammam est l'espace de l'intérieur. Les deux personnages découvrent ce qu'ils ignorent des femmes et ce qui les différencie de leur communauté. Le passage à la séquence « L'année du hammam » conduit à la narration de l'intérieur de la communauté. L'école coranique est l'espace du ressassement. Son mode de fonctionnement est fondé sur la mémorisation des versets de tout le Coran sans digressions. Le hammam est un espace exclusif. Il ne tolère pas une intrusion étrangère. Sur le plan de l'écriture littéraire pour notre auteur, la réappropriation de l'espace de l'expression romanesque passe par la quête de ce qui fonde l'exclusion de l'intérieur comme de l'extérieur, du commun et de l'intime qui font la différence. C'est de là que commence toute la quête de l'écriture maaloufienne après la reconquête de l'espace de la représentation littéraire et la conquête des espaces de la création de l'imaginaire. Une écriture qui mêle les héritages culturels est une écriture qui refuse le conformisme. Elle est une écriture qui tolère le genre bâtard et qui l'intègre dans son espace de représentation. Dans *Le Rocher de Tanios*, l'écriture enquête sur sa propre quête : ce qui fait défaut dans son espace de représentation.

## 2-Quête et enquête sur une absence-présence.

Une enquête sur l'absence d'une morale de l'hybride qui porte préjudice à un édifice fait que l'écriture romanesque de *Le Rocher de Tanios* est l'espace de l'expression du beau, celui du corps sublime et sublimé du personnage représentant le peuple. Convoitée, adulée et séduite, l'écriture romanesque ne peut passer inaperçue aux yeux d'un écrivain qui cherche tout le temps à pervertir le code de sa langue. Comme son langage est particulier et son style se singularise par rapport aux autres écritures, elle est une langue corrompue, pot-pourri de mots d'origines diverses. Mue par son désir d'être désirée, par son penchant d'être séduite, son contact avec les mots d'autres langues, avec le réel et l'irréel, l'écriture est le péché de l'écrivain. Celui-ci combine les mots, les styles, les genres pour produire un roman composite qui s'exprime sur une absence de la scène de la fiction d'un personnage issu de ce composite. Le roman s'interroge sur un personnage qui déroge à son rôle sur la scène de la fiction. Comment l'écrivain et son écriture en sont-ils arrivés là ?

*Le Rocher de Tanios*, en tant que roman francophone, est un roman de quête et d'enquête. Quête tout d'abord sur la vérité d'une écriture qui se veut être différente par rapport aux canons du roman occidental de langue française et qui se cherche car elle veut être écriture de la différence. Elle se dévoile sans tomber dans l'autobiographie. Le roman est donc une quête de la vérité d'une variante culturelle de l'écriture propre au romancier d'origine libanaise. Et en cherchant à connaître la vérité sur soi-même, sur son écriture, en cherchant à la dévoiler pour savoir ce qu'elle cache comme secrets encore inconnus, elle voile le dévoilement par un autre voilement du beau: le roman comme espace de l'imaginaire dissimule sous l'artéfact de l'imagination la vérité d'une écriture qui se dévoile et se raconte.

L'écriture est aussi enquête sur les raisons de l'absence d'une génération de personnage bâtard de la scène de fiction mais aussi de l'expression. Elle ne se complaît pas dans la découverte ou non de sa vérité et de son dévoilement par l'expression romanesque. Elle la raconte d'une manière qui séduit. Une enquête qui dévoile l'énigme de l'absence de cette catégorie de personnage de l'écriture qui devient sujet du roman, sa sève nourricière. Elle est écriture de l'absence. Mais comme toute quête de vérité n'est jamais aboutissement d'une enquête, le mythe de la quête surgit comme dans la littérature

occidentale. Comment alors s'en sortir ? Quelle issue peut se créer le roman pour le dévoilement du voilement de la différence de l'écriture, de l'absence d'une écriture sur l'absence ? L'écriture se constitue comme voix qui interroge d'autres voix écrivaines et fait surgir cette variante de son anonymat, lui donne voix et la fait passer par les espaces de l'expression de son silence. Pourquoi et comment s'est-elle effacée ? Pourquoi et comment a-t-elle cessé d'exister ?

L'écriture de l'absence est écriture de l'altération. Elle voue son écrivain au mal qu'il endure lorsqu'il découvre et se découvre. En effet, l'écrivain découvre que son écriture est comme une malédiction. Elle est quête des raisons de son malheur. Dans cette quête, tout l'univers que crée l'écrivain et qu'il fait vivre et dans lequel il se projette, devient scène de souffrance d'une conscience victime des événements fictionnels. Et c'est dans cet univers que l'écrivain est attachement et désir de rupture. Il se découvre lorsqu'il tente de dissimuler son malheur qui est son destin. Si l'écriture de l'altération voue son écrivain à son destin d'éternel chercheur de ce qui rend visible l'altérité, elle est le destin même de l'écriture avant l'acte d'écrire, avant la création littéraire. L'écrivain n'échappe pas à une sorte de fatalisme de l'écriture : il subit l'écriture de la modification de la sensibilité au point d'être négative et négation, la porte comme une charge et ne peut s'en défaire. Elle est son désir qui n'est jamais satisfait du malheur de la fiction. Mais comme l'écriture est la somme des autres écritures, comment peut-elle être autre sans risque d'être le calque de l'autre, sans risque de ressasser le même ? L'écriture de *Le Rocher de Tanios* devient l'espace de la recherche et du questionnement. Elle se convertit en porte-parole qui dissipe le malaise de l'écrivain libanais Amin Maalouf, l'extériorise comme une catharsis sur la surface de la représentation et le met en face de cette situation où son malheur, sa malédiction, son mal sont le destin de son écriture avant même la création.

Si dans l'histoire de *Le Rocher de Tanios*, dans son intrigue, l'énigme de la disparition du personnage Tanios intrigue le narrateur lecteur et écrivain, elle suscite en lui le goût de la découverte et le fait agir. Son voyage dans la lecture de l'un des trois documents qui alimentent son investigation comme cela se fait dans le journalisme et dans les romans policiers lui révèle le premier indice sur la variante patronymique de son personnage : « *Hésitant encore à m'engager dans une lecture qui menaçait d'être rebutante, je feuilletait le monstre du bout du doigt, du bout des yeux, quand devant moi se détachèrent ces lignes— je les ai aussitôt recopiées, et plus tard traduites et ponctuées : « Du quatre novembre 1840 date l'énigmatique disparition de Tanios-kichk...Pourtant, il avait tout, tout ce qu'un homme peut attendre de la vie. Son passé s'était dénoué, la route de l'avenir s'était aplanie. Il n'a pu*

*quitter le village de son plein gré. Nul ne peut douter qu'une malédiction s'attache au rocher qui porte son nom* » p 13. Le mot disparition est composé de « *dis* » et « *parition* » qui se retrouve sous la forme de *apparition*. Le dictionnaire Le Robert nous donne la définition du préfixe « *dis* » : « Élément, du latin *dis*, indiquant la séparation, la différence, le défaut. » Le dictionnaire Le Littré ajoute à cela une autre signification. Le mot *dis* signifie « dissemblable, dissimuler ». Ainsi la rupture, la différence et le défaut sont, sur le plan de l'écriture, ce qui est dévoilée sous le voile de la dissimulation artistique. La disparition est présence et absence, vérité et mensonge. Sa présence n'est apparente que discrètement, elle ne se donne à voir que le temps d'une illusion du regard. Son absence n'est visible que lorsque le manque se fait sentir, le manque de le dévoiler et de le dire. Elle reste ainsi incomplète, imparfaite toujours à parfaire sans jamais atteindre la perfection car elle n'est qu'illusion. Le rocher qui porte le nom du personnage absent de l'espace de ses origines est métaphoriquement l'édifice de l'écriture qui porte l'écrivain, de nature sensible, vers la malédiction qui le frappe et qui devient objet mythique. L'histoire que raconte le narrateur en porte les stigmates. L'écriture devient altération. Elle est le mal du dire et de son voilement dans la fiction. Le défaut que constate le narrateur écrivain dans *Le Rocher de Tanios* lors de sa lecture du document « *La Chronique du village de Kfaryabda du moine Elias de Kfaryabda* » qui témoigne de la vie de son village libanais et de sa population à une époque caractérisée par le féodalisme est celui-là même que fait découvrir l'écrivain Amin Maalouf dans cette écriture de l'absence d'une morale de l'hybride qui a existé à une époque de l'histoire du Liban mais qu'il ne veut pas dévoiler comme un « je » qui se raconte, qui se confesse, mais comme un « je » qui se dissimule derrière une autre apparence, celle du « je » romanesque qui raconte sa quête et son enquête comme un journaliste. Le personnage quêteur et enquêteur, lecteur et écrivain, cherche à vérifier la véracité du dire de l'écrivain de la chronique qu'il lit et à partir de laquelle il entreprend l'acte de l'écriture ou comme un policier qui cherche à élucider l'énigme d'une disparition, d'une absence ou tout simplement comme un archéologue qui fouille pour trouver des indices qui lui permettent de reconstituer l'histoire d'une absence.

*Le Rocher de Tanios* est donc quête de l'écriture du composite sur la vérité de l'hybride qui fait la différence, une vérité qui ne se laisse apparaître que sous l'aspect de la fausse apparence de la vérité. L'écriture du roman enquête sur les raisons qui sont à l'origine de l'absence d'intérêt aux changements au sein de l'espace de l'impur. Toujours en quête d'un idéal qu'elle n'atteindra jamais, elle est un désir inassouvi de la perversion du corps d'une écriture pure qui ne parle que de soi, une perversion qui lui procure ce vice pérenne du

changement qui contrevient aux canons des modèles occidentaux de la quête, un changement qui découvre le mal de l'édifice de l'écriture de l'altération.

L'écriture du beau est altérée par cette langue perverse, elle-même, composée d'un mélange de référence. Dans le roman, le cheikh, un mot arabe est affilié au mot Francis, qui lui est étranger, mais qui font tous les deux sens. Etrangers et autochtone est le composite qui marque cette origine perverse. Le cheikh est le chef qui commande dans son fief. Il est le maître du domaine qui lui a été concédé par son seigneur. Et le mot Francis, nom et qualifiant, est un hommage à cette langue française qui réceptionne la fiction : « Des « cheikh Francis », il y en avait eu à chaque génération depuis le seizième siècle, depuis le jour où le roi de France, ayant obtenu de Soliman le Magnifique un droit de regard sur le sort des chrétiens du Levant ainsi que sur les Lieux saints, avait écrit aux chefs des grandes familles de la Montagne pour les assurer de sa protection. Parmi les récipiendaires se trouvait l'un des ancêtres de notre cheikh ; il reçut le message, dit-on, le jour de la naissance de son premier enfant. Lequel fut aussitôt prénommé Francis » (pp 48-49). La langue française de notre auteur est donc une langue corrompue et corruptible. L'interpénétration de l'écriture du beau et de la langue perverse est l'acte immoral, un péché de l'écrivain et de son écriture, une transgression de l'interdit, une insoumission aux canons de l'écriture traditionnelle du roman, celle qui n'innove pas, se contentant de reproduire l'identique, du ressassement du même.

L'écrivain est donc celui qui commet une effraction à un code, il va au-delà des frontières de l'impossible. Il tente (sa tentation) son écriture à goûter par le biais de cette langue perverse au corps du beau. L'acte immoral de l'écriture, le péché éternel de tout écrivain. C'est ainsi que l'écrivain, en désacralisant le sacré, il corrompt le corps de l'écriture et commet l'acte du péché qui devient son malheur car il ne cesse de chercher ce désir d'être autre, la différence de son écriture qui peut faire sa différence. C'est de cette tentation de corrompre le corps de la mère, un corps beau et séducteur, que naît l'illégitime, le naturel, le bâtard. *Le Rocher de Tanios* est un roman bâtard, tous les genres lui appartiennent et il n'appartient à aucun. Comme dans *Léon l'Africain* où l'écriture fait du roman un espace où toutes les langues peuvent s'identifier à son genre et où il ne s'identifie à aucune langue, *Le Rocher de Tanios* est aussi un roman qui ne se cantonne pas dans le genre unique, qui ne se fige pas dans un seul genre. Il est divers génériquement parlant. *Le Rocher de Tanios* est-il une manière originale de raconter la quête de ce qui fait la différence ? Cette quête de la différence sur le plan de l'écriture n'est-elle pas une version autre du mythe d'Œdipe?

### 2-1-Entre quête de vérité et mythe de la quête.

La littérature entretient un rapport étroit avec le mythe. Elle se nourrit de lui et lui survit grâce à elle. Dans son article « *L'esthétique du mythe et la dialectique du signe chez Roland Barthes.* », Serge Zenkine nous fait savoir que pour Roland Barthes « *La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel : il est à la lettre un écoulement incessant, une hémorragie, ou si l'on préfère, une évaporation, bref une absence sensible* »<sup>69</sup>. Il est donc pour *Le Rocher de Tanios* une extériorisation de ce réel qui n'est peut-être pas connu et que notre auteur veut faire connaître. Grâce à l'écriture littéraire, le mythe devient un confident qui se charge de dire d'une autre manière les confidences. Zenkine ajoute que : « [...] *le mythe est un [...] langage qui ne veut pas mourir : il arrache aux sens dont il s'alimente une survie insidieuse, dégradée, il provoque en eux un sursis artificiel dans lequel il s'installe à l'aise, il en fait des cadavres parlants* »<sup>70</sup>. Rien ne meurt donc tant que les sens reprennent voix grâce au mythe.

Dans son article « *Mythe cosmogoniques et récits bibliques d'origines* », Roland Benz nous dit que : « *De façon générale, un mythe raconte comment quelque chose est venue à l'existence. Le mythe se distingue du conte ou de la légende en ce sens qu'il est tenu pour vrai par ceux qui le raconte, alors que le conte relève explicitement de l'invention.* »<sup>71</sup>. Dans *Léon l'Africain*, le mythe est révélateur de cette venue au monde de la création littéraire de notre auteur. La quête d'une autre vérité que celle de l'écriture journalistique a été déclenchée par son choix de se verser dans un autre mode de représentation qui n'est pas en fait nouveau pour l'écrivain mais un mode ou un monde à reconquérir. Dans *Le Rocher de Tanios*, c'est une écriture qui a fait le choix de ne plus être dans l'espace de ses origines. Dans « *Mythes et littérature* », Frédéric Monneyron et Joël Thomas nous font savoir en parlant du texte de Catulle que le texte peut se charger d'« *une charge subversive : l'affirmation d'une différence, à travers l'écriture de la différence* »<sup>72</sup>. La réappropriation de l'espace de la représentation littéraire ne fait que placer notre auteur dans une approche de quête des moyens de la représentation qui l'emmènent au-delà de ces localisations scripturaires. Cette quête de la vérité sur une écriture qui n'a été abandonnée que pour les raisons d'une recherche de ce qui fait la différence parce que le feu de l'inspiration que possède l'auteur lui vient comme dans le mythe de Prométhée de son désir d'être au service de l'humanité.

---

69 - Roland Barthes, *Œuvres Complètes, t.1*, p 700 « *Le Mythe aujourd'hui* » in Zenkine Serge, *L'esthétique du mythe et la dialectique du signe chez Roland Barthes*, Littérature n° 108. Déc. 97, p 107.

70- Ibid., p 700.

71 - Roland Benz, *Mythe cosmogoniques et récits bibliques d'origines*, p 1.

72 - Frédéric Monneyron et Joël Thomas, *Mythes et littérature*, éd, Puf © juillet 2002. p. 102.

## 2-2-Le feu de l'inspiration, un mythe Prométhéen

Pour l'auteur Amin Maalouf, la faculté de l'écrivain est de faire la différence entre soi et autre, une distinction qui n'exclue pas son autre moitié, son univers scripturaire qui fait ses origines, mais qui individualise son style d'écriture. Cet aspect original de l'écrivain est une condition restrictive à tout écrivain qui projette de pénétrer le monde littéraire et plus particulièrement le romanesque et qui veut se singulariser. Dans *Léon l'Africain*, le narrateur relate le dialogue qui s'est engagé entre lui et sa demi-sœur Mariam, la fille de Warda, la Roummiyya, l'étrangère, sa différence. Ce dialogue porte sur son indifférence à son égard : « *Mais pourquoi ne parles-tu jamais ? Pourquoi ne viens-tu jamais me demander si je pleure la nuit ?* » p 129. L'espace narratif où le narrateur prend conscience de sa capacité à distinguer ce qui le différencie de sa demi-sœur qui l'interroge sur son indifférence à son égard est ce même espace narratif du roman qui permet à l'auteur de s'interroger sur le pourquoi de la nécessité d'une différence sur le plan de l'écriture mais sans rejet du commun tel Prométhée qui s'interroge sur ce qu'il peut faire pour contribuer à une œuvre humaine.

Si dans le mythe de Prométhée, « *Epiméthée appelle à l'aide son frère qui imagine un plan pour favoriser l'humanité* »<sup>73</sup>, le narrateur, dans *Léon l'Africain*, indigné et fou de rage contre le contrat de mariage qui, selon lui, faisait de sa demi-sœur, une victime, se confie à Haroun qui imagine un stratagème pour écarter le personnage profane en matière de culture de soie. L'incommunicabilité du narrateur avec sa demi-sœur et son indifférence à l'égard de ses états d'âme sont des limites autant aux personnages de la fiction qu'à l'écrivain qui ne s'intéresse pas à ce qui fait la différence de son écriture, son autre aspect culturel. La référence implicite au mythe de Prométhée et de son frère Epiméthée est pour notre auteur une référence à sa symbolique. En effet, le feu qui anime tout auteur et qui lui insuffle la chaleur créative le meut vers l'art de transposer dans l'espace imaginaire du roman l'expérience individuelle qui œuvre pour le bien de l'humanité. Le récit que raconte le narrateur de *Léon l'Africain* à propos des lions qui rôdaient autour du village où il a été reçu en hôte en compagnie de son père, lui permet de porter des jugements de valeur sur les qualités et les défauts des villageois chez qui ils ont passé une nuit : « *Pourtant, si je me rappelle encore mon passage dans ce village, ce n'est pas à cause du vice incurable de ses habitants, mais plutôt de l'indescriptible terreur que j'y ai ressentie.* » (p 130). Cette faculté de porter des jugements de valeurs sur son écriture, est comme ce feu qui anime la conscience de l'écrivain et comme cette fureur d'une création qui dérange.

---

73 - <https://fr.wikipedia.org/wiki/Prom%C3%A9th%C3%A9e>, consulté le 19.01.2017.

### 2-3-Mariam, le mal d'une création qui dérange.

Pour l'auteur, ce désaccord est la dynamique qui le meut dans l'univers culturel occidental pour emprunter aux schèmes de sa mythologie, une représentation qui renvoie à Médée, la femme victime de la cupidité, culpabilisée à tort et bannie par Créon. Pour la romancière et essayiste allemande Christa Wolf, Médée est « *une femme libre et étrangère qu'on accuse d'être une magicienne dès que sa présence dérange. La reine muette Merope révèle à Médée le meurtre fondateur de la cité. Le caveau mortuaire caché contient un squelette d'enfant, celui d'Iphinoé, la première fille de Créon et Merope, tuée sur l'ordre de Créon, qui redoutait son arrivée à la tête de la cité. Cette révélation brise le silence, le faux oubli, la peur. La peste s'empare de la ville. Le peuple cherche un coupable et le trouve dans l'étrangère, vite bannie par Créon, et qui doit laisser ses enfants. Elle les confie, furieusement, à la déesse Héra, dans son temple. Le peuple les lapide, et accuse Médée de les avoir tués* »<sup>74</sup>. Dans la fiction, le dénouement de l'alliance sur des intérêts indifférents à l'égard des sentiments de Mariam, cède la place à un autre nouement. Mariam est accusée à tort de lépreuse par le Zerouali, le personnage profane, qui se venge de son père en aliénant Mariam. Notre auteur s'inspire du mythe de Médée et lui confère une variante venant dans un sens orientale. Dans son texte, l'auteur nous fait part de la conscience de son narrateur, une conscience qui le fait réfléchir sur la condition humaine : la démence qui fait des malheurs : « *Que quelqu'un me dise que la Terre n'a pas été créée pour être livrée, femmes et joies, au jaloux jusqu'à la démence, constamment persuadé que ses femmes cherchent à le tromper, surtout les plus jeunes et les plus belles. Il suffit d'une dénonciation, d'une calomnie, d'un mot insidieux lancé par une rivale, pour que la malheureuse soit étranglée. Les eunuques du Zerouali s'occupent ensuite de maquiller le crime en noyade, en chute fatale ou en esquinancie* » (pp 136,137). La liberté de choisir et de s'exprimer librement dans le texte est ainsi aliénée. Profane écartée sous des prétextes culturelles et différence aliénée. Ces restrictions ainsi représentées par l'auteur sont dictées par un héritage culturel qui puise ses sources dans la mythologie occidentales. Le profane et l'étrangère comme Médée sont une présence qui dérange, qu'on accuse de tous les torts, de tous les défauts, qu'on accule et qu'on castre. Le profane n'est pas accepté au sein de la famille parce qu'on l'accuse à tort de ne chercher que son profit matériel. Mariam, l'étrangère, la création composite, est aliénée parce qu'on l'accuse à tort de porter le mal. Mariam et le Zerouali comme Médée sont une présence qui dérange. Le sens du détournement est orienté vers l'espace des origines où le pouvoir religieux, le pouvoir du mâle et le pouvoir politique enchaînent le corps et l'esprit. La liberté de créer,

---

74 - <https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9d%C3%A9e>, consulté le 15.01.2017.

la faculté même de ce corps à produire ou à prendre ses distances par rapport à toutes les contraintes est muselée. Médée et Mariam sont toutes deux la symbolique du voyage qui transforme et qui fait pénétrer dans le monde de la création littéraire.

Dans son discours de réception à l'Académie nationale des Sciences, Belles –Lettres et Arts de Bordeaux, Jacqueline de ROMILLY nous fait savoir que le mythe de Médée est l'histoire d' « *un mari ingrat qui pousse à bout une femme violente. C'est un exemple humain, qui ne doit rien à la splendeur des aventures relatives à la Toison d'or* »<sup>75</sup>. Dans *Léon l'Africain*, Maalouf remet en débat cette question du malheur et détourne le sens de mythe de Médée vers celui de l'humain Mariam, une femme métisse vue comme étrangère à l'espace d'accueil mais non libre et non violente. Elle subit son malheur. Dans *Léon l'Africain*, elle et sa mère nouent un brin d'herbe qu'elles accrochent sur le mur pour signifier qu'il ne se trouve que des femmes à l'intérieur de la maison. Cette ruse devait empêcher la police qui les espionnait d'y pénétrer. L'intérieur devient ainsi un refuge hermétique à toute tentative de pénétration de l'extérieur. Il est le refuge où elles restent confinées à l'abri des injustices, à l'abri de l'inhumain. Mais la ruse est découverte par des agents envoyés par le sultan lorsque le narrateur rentre un jour imprudemment à la maison de sa sœur et trahit par sa mobilité et par son imprévoyance le secret du brin noué. La ruse des deux femmes est percée à jour, et la pénétration de l'intérieur défendu est devenue permise. Ce qui est noué est dénoué comme c'est le cas pour l'alliance spéculative dénouée entre le père du narrateur et le Zerouali. Le profane perce le secret du sacré, de l'interdit et démêle le faux du vrai, le mensonge de la vérité, la ruse de l'innocence. L'interdiction d'accès à l'intérieur n'ayant plus de raison d'être, Mariam est alors internée au quartier des lépreux : « *Ta sœur est malade. Nous devons l'emmenner.* » ( p 147). Mariam est aliénée parce que le personnage profane n'a pas toléré au fond de lui-même, à la suite du dénouement de son alliance avec le père du narrateur, le rejet qui le met hors de l'intérieur de la famille et qui lui interdit sur la forme, le fond et le sens, la jouissance que devait lui procurer la production de la culture de soie et le corps de Mariam qui devait lui procurer plaisir et reproduction. Le secret de cette non - tolérance n'est révélé que dans une séquence narrative ultérieure. Le stratagème qui dénoue et la ruse qui noue n'ont abouti qu'à une aliénation du personnage doublement étranger : Mariam est étrangère à la ville de Fès et

---

75 - Jacqueline De Romilly, « *Mythe et tragédie dans la Grèce antique* », discours de réception à l'Académie nationale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Bordeaux, prononcé le 27 mai 1991, mis en ligne sur le site : <http://academie-francaise.fr/mythe-et-tragedie-dans-la-grece-antique-reception-lacademie-nationale-des-sciences-belles-lettres-et-Arts-de-Bordeaux>.

est la fille de l'étrangère. Le Zerouali, le personnage profane en culture de soie, écarté, il devient aliénant. Pour l'auteur, une situation de conflit entre le noué et le dénoué, l'intérieur et l'extérieur, le dit et le non dit, entre le sacré et le profane, entre l'étranger et l'autochtone le met mal à l'aise. Il cherche à les concilier. Les frontières entre toutes ces caractéristiques scripturaires et culturelles qui s'opposent et qui devaient être au contraire une source de richesse qui donne le carburant qui propulse l'écrivain, sont devenues hermétiques. Mais c'est toujours le profane qui découvre, qui désacralise, qui dévoile les secrets de la vérité de l'intérieur et qui se trouve à l'origine non pas de l'aliénation mais du sens de l'aliénation. Une telle vérité de l'incapacité à mettre en accord ses origines scripturaires et culturelles pousse l'écrivain à chercher ce qui peut le lui permettre. Une quête d'initiation devient incontournable et ce qui est dévoilé ne peut et ne doit que prendre les voiles pour découvrir d'autres horizons de la représentation du dévoilement.

S'inspirer du mythe de Médée et lui imaginer le personnage de Mariam comme une variante orientale est une sorte d'inversion du sens négatif du fratricide et une modification du mythe pour le mettre en harmonie avec les circonstances du choix de la production littéraire, et du mythe d'Œdipe comme un dépassement de la passion qui fait que le héros aboutit au crime qui supprime le père et épouse sa mère puis se prive de la vue. Mais parler de ces choix comme étant une rencontre et une conciliation harmonieuse est comme une sorte de cure thérapeutique entre être soi et être pour les autres. L'univers culturel de l'auteur qui est une somme de l'expérience collective de l'Orient et de l'Occident dans le domaine de la production littéraire, si l'on ne s'en tient qu'au fait littéraire, conditionne la mutation de l'écrivain journaliste en écrivain romanesque. Dans sa « *Petite préface à toute critique* », Jean Paulhan nous fait savoir que l'écriture littéraire pour un écrivain est soumission et liberté : « *Tantôt les choix sont préparés de longues dates, et tantôt subits. Mais que ce soit en dix ans ou en deux heures, la grande part du travail d'un auteur se passe en repentir et retours, corrections, vérifications, retouches. D'un mot, en critiques –ai-je dit secrètes ? Elles ne le sont guère en tout cas de nos jours, où l'on ne trouve point de création qui ne se double d'un système critique* »<sup>76</sup>. Pour l'écrivain Amin Maalouf, la tendance vers le changement du mode scripturaire ne s'est pas faite par accident, mais par une mure réflexion sur la finalité du choix de la représentation par le biais de l'écriture littéraire. La quête d'une autre vérité de l'écriture lui fait subir son choix comme la fatalité d'un destin.

---

76 - Jean Paulhan « *Petite préface à toute critique* », p.13, cité in « *La critique littéraire* » de Jérôme Roger, © éd. Dunod, Paris, p.45.

#### **2-4-Le Rocher de Tanios, une variante de l'Œdipe.**

Figure du déplacement, Œdipe cherche à connaître la vérité qui lui a été révélée. Dans sa quête de vérité, il devine l'énigme du sphinx et dans son entreprise de fuir sa destinée qui lui a été révélée, il la rencontre sur son chemin et l'accomplit sans le savoir. Son destin est sa prédestinée. Une sorte de fatalisme détermine son parcours. Il est pris dans les filets de son destin. Œdipe est celui qui est devenu aveugle à cause de la lumière, symbole de vérité. Le lecteur fictif dans *Le Rocher de Tanios* devient enquêteur sur une disparition comme le lecteur réel qui est invité à enquêter sur cet aveuglement chez Œdipe. Et le roman d'enquête sollicite cette prise de conscience de la part du lecteur. *Le Rocher de Tanios* donne la solution mais ne la rend pas visible d'une façon conventionnelle. Le lecteur, être de papier, est en quête de cette vérité qui n'est plus visible qu'à l'issue de grands efforts de recherche et d'enquête. Les subtilités du langage ne se donnent pas à découvrir aussi facilement. Une écriture littéraire digne de ce nom exige du lecteur de grands sacrifices : lecture, relecture, recherche, rencontre et abandon.

Montrer les points communs entre le mythe d'Œdipe et *Le Rocher de Tanios* nécessite une étude approfondie. Le mythe d'Œdipe est une des grandes figures de la littérature occidentale. *Le Rocher de Tanios*, roman de langue française écrit par un écrivain d'origine libanaise, serait une vision différente du mythe de la quête de vérité, une variante de celle admise par les canons de la littérature occidentale. *Le Rocher de Tanios* serait-il une variante différente du mythe d'Œdipe ? Le roman de Maalouf s'inspire du mythe œdipien car la quête de l'écrivain, à l'image du mythe de la quête dans la culture occidentale, le mythe d'Œdipe, n'aboutit qu'à l'illusion. La vérité est mythique, elle est illusoire. Le narrateur en quête de vérité en prend conscience à la fin de ses investigations : « *Quand j'avais cru atteindre le cœur de la vérité, il était fait de légende.* » (p 279). C'est ainsi que l'auteur traite sous sa plume de la question du factuel transposé en fictionnel et tous les problèmes qu'implique ce processus dans l'itinéraire de son parcours dans une écriture hybride qui combine dans la différenciation les genres scripturaires du journalisme, les genres littéraires et les faits référentiels de la grande histoire. En faisant glisser dans le fictionnel cette variation générique, l'auteur n'échappe pas à travestir sa biographie scripturaire en roman fictionnel. Son narrateur, qui est en quête d'une vérité sur son personnage et qui enquête sur les raisons de sa disparition énigmatique et sur le glissement de son identité patronymique vers la matière qui immortalise sa présence, le

rocher qui porte son nom, est obligé de passer par la découverte des variations qui se sont imposés à son personnage hybride et qui ont déterminé l'évolution de sa vie jusqu'à l'abandon de l'espace de ses origines.

Le passage de l'être à la matière, du sujet à l'écriture, ne peut passer sans nous interpeller sur la question du passage du biographique dans le fictionnel et tout le débat qui a soulevé la problématique des frontières infranchissables ou non entre le réel et le fictif, entre les genres et surtout entre un mode d'écriture à un autre. Les neuf passages de *Le Rocher de Tanios* font évoluer la variation générique de la quête, sources d'informations sur le mystère intégrées dans le fictionnel, et dont l'intention est de satisfaire la curiosité du narrateur, de le distraire par des péripéties énigmatiques, vers les espaces temps indispensables à un semblant d'enquête policière sur une disparition devenue le centre de préoccupation de la lecture elle-même devenue une absence. Une transposition qui procède par l'altération de l'aspect matériel du factuel et du biographique en le fondant dans le fictionnel de telle manière qu'ils prennent son apparence illusoire. La visibilité du vrai devient presque caduc lorsqu'il s'agit d'aborder la part du factuel dans le fictionnel.

La quête de la vérité par le narrateur journaliste est pareille à la quête de l'écrivain. Pour l'un et l'autre, elle est une entreprise mythique. Tous les deux n'aboutissent en final qu'à être attiré par une matière sujet de tabous. Le premier par le minéral, l'inorganique, qui s'ouvre non pas seulement sur la transgression des limites qui s'imposent à son ascension et sur la fatuité des représentations imaginaires qui astreignent l'imaginaire dans les limites restrictives mais surtout sur l'horizon infini des possibles qui s'offrent à l'immersion du corps de l'écriture, de l'art de transposer dans l'étendue du mouvant. Le second par le corps de l'écriture auquel il donne forme dans un espace en continu mouvement qui le prend en charge. Dans *Le Rocher de Tanios*, Amin Maalouf, est en quête d'une vérité autre sur l'écriture de l'absence de conscience d'un art qui révolutionne les consciences, la conscience de son écriture.

Mais cette quête dans l'écriture et par l'écriture d'une vérité différente de la conception canonique de l'écriture du moi francophone est une entreprise vaine comme est vaine la condition de l'homme qui cherche à soulever le poids de sa condition au soumet de ses rêves, de ses fantasmes car au-delà du mythe de la vérité, toute vérité dans l'écriture n'est qu'illusion. Le réel n'est pas fait que d'illusion, il est une illusion. Un jeu auquel s'adonne l'écrivain. Dans son roman, la chronique qui instruit l'enquête de son narrateur sur Tanios, la variante locale du bâtard, une identité qui est aussi celle de l'écrivain francophone, sert

aussi à authentifier le dit et l'inter-dit. Les autres documents qu'utilise le narrateur pour écrire son récit renseignent son enquête et font de lui un récit du mélange cohérent, créent la surprise, l'étonnement. Ils sont aussi dérivatifs qu'une histoire policière sur des crimes, des vols, des disparitions énigmatiques. Si le romancier francophone est hybride et son roman est bâtard, ce mélange est parfois déroutant puisqu'il se détourne de sa vocation de transgresser les interdits des dires. Il est aussi le produit d'une langue perverse, dominante et séductrice, et un corps dont la beauté est sensée se laisser séduire et féconder. Mû par la tentation de se laisser pervertir par cette langue, le roman francophone est le produit du péché des origines, une création dont le destin, comme fixé par avance, est la déviance aux normes du culte du moi, la transgression de l'interdit, le goût du différent. Le héros de son roman, Tanios-kichk, produit du péché, porte une identité composite, celle d'une variante locale d'un mélange qui s'écarte d'une référence étrangère entre hybride et culture de consommation : le kichk n'est-il pas une autre version du kitsch littéraire ?

Dans *Le Rocher de Tanios*, le personnage Tanios est un enfant naturel. La quête n'est pas un prix qui récompense l'auteur de ses efforts pour se hisser au sommet de sa gloire. Elle est recherche d'une vérité, celle de l'écrivain et de son écriture. Tanios n'est pas comme Sisyphe s'obstinant à faire monter sa pierre au sommet de sa montagne alors que toute la charge qui pèse sur lui l'en empêche. Tanios monte sur un rocher par un besoin pragmatique : « *Lorsqu'il y était revenu s'y asseoir, ce n'était pas dans le but de réfléchir, me dis-je, ni de peser le pour et le contre, C'est de tout autre chose qu'il ressentait le besoin. La méditation ? La contemplation ? Plus que cela, la décantation de l'âme* » (p 279). Il se clarifie les idées à propos de ce déséquilibre, et prend la décision de ne plus paraître. Il se sépare de son espace intolérant et disparaît. Ce n'est qu'après avoir pris conscience de sa condition d'être impuissant à démêler et mettre en accord les deux extrêmes qui s'entrechoquent dans l'espace des origines, et ce n'est qu'après avoir marqué sa présence dans cet espace des origines par son identité que porte le rocher que le personnage disparaît.

L'écrivain et son écriture proviennent d'une origine composite, faite de ses diverses lectures d'une double culture. C'est là la sève nourricière de ses inspirations, le moteur de son élan créateur qui ne s'arrête jamais de vibrer tant la mécanique de l'écriture est en réponse constante aux intensités des réactions auxquelles est confrontée la conscience de l'écrivain. Sa vocation est son aptitude à discerner les beautés et les défauts d'une œuvre d'art, d'une production de l'esprit. L'écrivain n'est jamais satisfait. Il a un goût insatiable au vice de l'écriture. Le goût de cette écriture en mouvement qui transporte vers autrui, en

d'autres termes vers sa propre écriture qui le raconte différemment et exige de lui d'être différent, d'être un écrivain qui porte un regard critique sur sa propre production, un écrivain qui cherche tout le temps à lui trouver une autre vérité, son autre vérité toujours insaisissable.

La vérité est autre comme le « je » est autre. Elle n'est jamais la même. Elle est toujours variable. C'est de cet aspect de la variation que se voile la variante romanesque de *Le Rocher de Tanios*. Le personnage Nader, le personnage réfractaire, celui qui est tout le temps en mouvement, celui qui s'écarte par sa pensée et par son corps de tout ce qui reprend le même, de tous ceux qui copient le modèle et lui sont complaisants, celui qui prône le changement à la manière de la Révolution française, est le personnage qui voit Tanios avant la fin de l'histoire. Ce lecteur invétéré des œuvres qui prônent le changement incite Tanios à descendre de son trône, à se fondre dans la mer, se dissoudre dans le liquide, de prendre le goût du sel, le goût du mouvant, et de se laisser emporter par ses vagues et disparaître : « *Aujourd'hui, ton destin est clos, ta vie enfin commence.*

*Descends de ton rocher et plonge-toi dans la mer, que ta peau prenne au moins le goût du sel !* » (page séparatrice introduisant le dernier passage intitulé « Ultime passage ».)

Cette dernière combinaison qui rapproche le différent du rebelle, la variante de l'écart, s'ouvre sur l'absence comme motif de la quête et de l'enquête qui se présente à l'esprit de l'écrivain quand il entreprend tout acte d'écriture. Cette présence est celle de cette faille que l'écriture cherche à cerner et qu'elle inscrit dans le roman. Le narrateur lecteur et écrivain en quête de vérité sur son personnage qui diffère des autres personnages et qui enquête sur le secret de sa disparition de son village natal raconte à la fin de l'histoire que son grand père Gébrayel lui a fait lire un passage écrit par Nader qu'il considère comme contenant une des clés de l'intrigue : « *Pour tous les autres, tu es l'absent, mais je suis l'ami qui sait. A leur insu tu as couru sur le chemin du père meurtrier, vers la côte. Elle t'attend, la fille au trésor, dans son île ; et ses cheveux ont toujours la couleur du soleil d'occident* » p 278. La rupture est inscrite dans le texte. Elle est donnée comme la fatalité d'un mouvement vers l'autre, vers une écriture qui sans cesse recherche ce qui lui manque, une absence qui fonde sa vérité qui échappe fatalement au moi écrivain. Si toute quête est un retour sur soi, la quête dans *Le Rocher de Tanios* se fait à partir d'une référence complètement différente de celle des canons des romans de quête occidentale. On peut se demander dans ce cas quelle est l'originalité de ce roman ? Pourrait – elle se situer dans cette absence qui échappe à l'écrivain et qu'il tente vainement de retrouver dans son entreprise de se surpasser, de faire plus qu'à l'ordinaire pour donner

vie à son œuvre et pour être visible comme différence ? La visibilité concerne-t-elle l'être écrivain ou son écriture ou les deux à la fois ?

La quête de la vérité dans le roman francophone est la quête de sa propre vérité, celle de dire l'autre autrement que les canons du roman occidental qu'il a hérités. Si la quête dans *Le Rocher de Tanios* est une recherche de la vérité sur le rapport de la matière et de la forme du péché qui lui est associé, elle est pour l'écrivain une quête de son écriture sur ce qui la fait, ce qui lui donne consistance, lui donne corps : la rupture avec la production littéraire du même. Mais le même pourrait ne pas être seulement l'autre, mais aussi la répétition, la redondance des mêmes sujets. L'enquête vient à ce stade interroger l'écriture ou les écritures non pas seulement sur le pourquoi de l'écriture mais aussi sur son pour quoi qui refuse d'obéir à la morale du canonique, de l'identique. L'enquête qui adopte la technique de l'investigation journalistique ou policière, repose sur des témoignages et les deux procédés, quête et enquête, celle du romancier et du journaliste, sont employés en harmonie dans la recherche et le questionnement sur la vérité de cette variante de l'écriture. L'auteur Amin Maalouf choisit d'être au centre et même d'être le centre même du questionnement sur la possibilité d'harmoniser dans son roman le différent et l'identique par le biais de ses deux techniques comme processus créateur du mouvement de la création.

Le passage de l'être à la matière ne peut passer sans nous interpeller sur la question du passage de l'écriture d'un modèle légitime à un modèle bâtard. Les neuf passages du roman par lesquels passe nécessairement le dévoilement de l'énigme font évoluer la variante de l'écriture maaloufienne par les espaces temps indispensables à la gestation de la conception de l'idée d'une écriture qui donne l'impression de reproduire le côté naturel de l'écrivain : un homme issu d'une culture de diversité et un artiste hybride qui rompt avec le même.

La quête de vérité du narrateur sur son personnage est une entreprise mythique puisqu'il n'aboutit en final qu'à être attiré lui-même par cette substance qui s'ouvre sur le mouvant, sur l'instable. En effet, il découvre vers la fin de ses investigations que les sources du dévoilement qui ont renseigné son enquête convergent vers ce positionnement qui met à nu les haines et les violences intercommunautaires qui ont abouti à la suppression du personnage indocile au modèle qui domine et qui pervertit les corps et assujettit les sujets à sa tendance. Si le personnage naturel choisit de s'asseoir au-dessus du

rocher, c'est pour avoir la latitude de voir d'une manière claire le fond d'une forme de cohabitation qui ne tolère pas le réfractaire, et pour marquer sa présence dans une écriture qui prend en charge le poids d'un débat houleux sur la différence. L'extrait du moine Elias de Kfaryabda mentionne le dernier contact entre le personnage rebelle et le personnage bâtard dans l'endroit hors limite

« *Quant à la Chronique montagnarde, elle dit ceci : « Tanios avait accompagné Nader jusqu'au khraj (le territoire hors limite), s'était assuré de sa sécurité, puis il était revenu pour monter aussitôt s'asseoir sur le rocher qui porte aujourd'hui son nom. Il y était resté un long moment, adossé, immobile »* p276. Ce territoire hors limite est celui du au-delà de la restriction imposée à l'écriture où l'intransigeance est suicidaire. Derrida parle de ce lieu restreint en disant :

« *Si l'angoisse de l'écriture n'est pas, ne doit pas être un pathos déterminé, c'est qu'elle n'est pas essentiellement une modification ou un affect empirique de l'écrivain, mais la responsabilité de cette angustia, de ce passage nécessairement resserré de la parole contre lequel se poussent et s'entrechoquent les significations possibles »*<sup>77</sup>

Si pour Rimbaud, « je » est un autre, ce « je » autre pour notre auteur est absence. L'écriture du roman *Le Rocher de Tanios* est donc dévoilement dans l'écriture francophone contemporaine de ce qui fait défaut dans la littérature libanaise de langue française. Dévoiler l'énigme de l'absence d'une variante de l'écriture, celle d'une œuvre qui s'impose par la recherche, la subtilité du langage qu'on ne découvre qu'après des recherches, par ses nuances d'art qui ne se découvrent pas aussi facilement. Une œuvre qui exige du lecteur une quête de la différence et qui sans cesse la lui demande. Le changement est dans la rupture avec le ressassement, la reproduction du même mais pas dans son rejet. *Le Rocher de Tanios* est donc quête et enquête. Il est quête de la vérité sur cette variante. Et enquête sur son absence du champ littéraire de langue française dans le panorama littéraire libanais.

Lorsque Tanios kichk, le personnage bâtard du roman, prend conscience par la voix du fou de son identité bâtarde, il devient autre : un être pensif, interrogeant son fort moi sur cette destinée qui lui a été prescrite comme une malédiction. L'identité du personnage bâtard est soumise à une référence culinaire : « *Le mot kichk n'était nullement un sobriquet, il désignait*

---

77 - Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, © éd, du Seuil, 1967,. P 18.

une sorte de soupe e et aigre à base de lait caillé et de blé. C'est l'un des plus vieux monuments culinaires que l'on puisse visiter aujourd'hui, on le prépare à Kfaryabda de la même façon qu'il y a mille ans, qu'il y a sept mille ans » p 74. Si le mot kichk fait référence à un art gastronomique, il signifie aussi l'exigence du raffinement en matière de consommation. Et si ce monument culinaire est l'œuvre des artistes de la consommation, le mot kichk est donc métaphoriquement l'œuvre qui manque de finesse et de subtilité et qui veut s'imposer par son aspect dense et son caractère acariâtre. Mais le mot kichk est aussi le produit consommé depuis des millénaires. Le narrateur le définit ainsi : « *Le mot kichk n'était nullement un sobriquet, il désignait une sorte de soupe épaisse et aigre à base de lait caillé et de blé. C'est l'un des plus vieux monuments culinaires que l'on puisse visiter aujourd'hui, on le prépare à Kfaryabda de la même façon qu'il y a mille, qu'il y a sept mille ans* » p 74. Le produit consommé est la référence à l'identité culturelle d'un espace, un produit qui n'est que la métaphore de l'œuvre sans différence, sans aucune variation. C'est de ce type d'écriture que l'écrivain veut s'éloigner. Le départ de son personnage est commencement.

L'écriture du roman *Le Rocher de Tanios* est recherche sur cette catégorie d'œuvre de laquelle l'écriture maaloufienne cherche à sortir. L'absence de la différence au niveau de l'expression littéraire n'est-elle pas en définitive une condamnation au même. La différence n'est-elle pas dans l'écriture de l'absence une présence que le désir ne cesse de rechercher ? Un compromis est-il possible dans cette quête de vérité sur une différence sur le plan d'une écriture insoumise à sa différenciation ? La différence est-elle absente de la représentativité de la culture orientale, et plus particulièrement de la littérature libanaise au sein d'un édifice de l'art de la représentation qui immortalise sa présence ? Ces questions trouveraient leurs réponses dans des développements de la réflexion sur le rôle de la nouvelle génération des écrivains libanais sur la scène littéraire et politique. Cette génération née dans la tourmente libanaise s'exprimerait sur l'absence d'intérêt à la politique et aux questions qui touchent le partage équitable du pouvoir sur l'espace mais aussi sur les inégalités, les discriminations au nom des identités, les violences qui maintiennent le statu quo des hostilités et nourrissent les résistances entre les protagonistes qui partagent le même espace. L'intérêt de l'écriture de *Les Echelles du Levant* est de représenter cette résistance de l'écrivain à la rupture avec son esprit critique qui éclaire ce qui est confus. La décantation de l'âme de Tanios est aussi la clarté de l'esprit qui désobéit dans *Les Echelles du Levant* au chaos antérieure à sa naissance. Deux voies se combinent dans un échange sur une reconquête.

### 3- Quête et échange sur le fond d'une reconquête.

*Les Echelles du Levant* est un roman qui explore non pas ce qu'on sait mais ce que l'on désire comprendre : pourquoi l'écriture est-elle insoumise à la rupture avec ce qui fait sa différence : s'éclairer sur une absence ?

Le roman est donc quête mais aussi recherche de réponses à des interrogations que se pose l'écrivain à lui-même à propos de son écriture : pourquoi l'écriture, dans sa quête de sa distinction comme différence, résiste-elle à la séparation avec la clarté. Pourquoi l'écriture désobéit-elle à la discrimination d'une conscience révolutionnaire qui changerait la conception de la configuration de l'espace où cohabitent les communautés libanaises des protagonistes ? Dans *Les Echelles du Levant*, l'objet de quête qui suscite l'intérêt du narrateur journaliste qui reporte par écrit l'histoire de son personnage dont une photo de lui figurait sur son manuel d'histoire, est justement de comprendre pour qu'elle (s) raison(s) ce personnage porte un intérêt aux rues qui portent des noms de héros ayant participé à la Résistance française contre le nazisme qui pratiquait la discrimination « *Je ne l'avais jamais rencontré jusque-là, ni entendu son nom. J'avais seulement vu une image de lui dans un livre, des années plus tôt. Ce n'était pas un homme illustre. Enfin si, en un sens il l'était puisqu'il sa photo dans mon manuel d'histoire. Mais il ne s'agissait pas du portrait d'un grand personnage dessus. La photo montrait une foule rassemblée sur un quai ; à l'arrière-plan un paquebot qui emplissait l'horizon, sauf pour un carré de ciel ; la légende disait que pendant la Seconde Guerre quelques hommes du Vieux Pays étaient allés se battre en Europe, dans les rangs de la Résistance, et qu'à leur retour ils avaient été accueillis en héros* » (p 10).

Si la question de la résistance dans la grande histoire est un objet de savoir, il est un souvenir de la mémoire qui comble le temps d'une absence qui ne peut être présence qu'après l'écoulement du temps d'une attente. Cette attente de la présence de l'autre comme différence sur le plan de la création scripturaire est celle d'une conscience différente, la conscience d'une altérité artistique qui éclaire par l'écriture sa propre conscience du révolutionnaire. Elle se cantonnait dans une même conviction : résister à toute idée de changement qui mettrait en péril des acquis et se constituerait en frein à toute évolution et résister à toute discrimination de cette conscience de l'art révolutionnaire. Ne pas reconnaître le modèle de l'écriture d'un roman en langue française qui reproduit le même schème du changement, se séparer de lui pour marquer sa différence, c'est renier toute affiliation identitaire du genre. Dans le roman *Les Echelles du Levant*, l'attente constitue un espace-temps opportun pour éclairer le curieux journaliste de la petite histoire sur le passé de son narrateur mais aussi sur son avenir. Un temps de questionnement avec

un horizon d'éclairage. Le présent étant l'échange, l'absence est cette conscience de la création en attente d'être racontée par une écriture qui cherche non pas seulement pour quelles raisons elle a été à un moment donné de son histoire, de l'histoire de son parcours, réfractaire au père révolutionnaire, mais aussi par une écriture qui se cherche, se dévoile à elle-même en premier lieu pour tenter de trouver quel grain de sable bloque la mécanique du changement de la perception de l'art du changement, du bouleversement des habitudes encrassées qui figent, un changement qui s'ouvre sur une autre écriture en l'acceptant en tant que différence. La différence n'étant pas le changement en autre mais le changement de l'intérieur même de ses modes de représentation et de représentativité.

Si désobéir signifie entre autres contrevenir à des règles ou à des normes d'écriture, il est clair que le rejet de l'art révolutionnaire sous prétexte que l'on ne veut pas se calquer sur lui entraîne son exclusion de même que sa non reconnaissance à cause de l'hégémonie littéraire qui conduit inévitablement à sa condamnation à n'être plus visible. Nommer le personnage principal du roman *Les Echelles du Levant*, Ossyane est porteur de cette charge de la signification du personnage résistant insoumis à toute idée de séparation, de dissipation. Il est le personnage réfractaire non pas seulement à l'art du détournement mais aussi à la différence différenciée, c'est-à-dire, la conscience d'un art qui fait prendre conscience des dérives de la résistance alors qu'elle est nécessaire pour contrecarrer l'émiettement de l'espace. La démarcation entre les différences est pour lui un fait idéologiquement et politiquement abject. Les faits historiques que déploient le roman à l'intérieur du récit et qui ont trait à l'histoire coloniale de la France par l'Allemagne sont un prêt au texte, un prétexte, pour simuler l'idée de ce refus de cette délimitation des frontières qu'impose un pouvoir pour marquer les différences et les accentuer. Le zonage, en même temps qu'il constitue une reconnaissance de la différence, la renie en la reléguant dans la non reconnaissance. La démarcation est abjecte en même temps qu'elle est nécessaire.

Mais si le refus de cette démarcation est de l'ordre des convictions idéologiques de l'auteur et de son engagement dans la voie du rejet de la distinction sur la base de la race et des origines, l'écriture du roman refuse de se soumettre à une démarcation d'un tout autre ordre. Les frontières qui bornent l'écriture du moi par rapport à l'écriture de l'autre, c'est-à-dire une écriture indifférente, insensible aux préoccupations majeures de la société contemporaine, cultivant l'art de l'insensé, sont rejetées car elles créent une zone de séparation qui reconnaît la différence selon des critères de distinction telle que la valeur

d'un écrivain et de son écriture insoumise à la dissipation mais ne l'intègre pas ou ne l'assoit pas sur ce monument des arts de la représentation et qui représente, dans sa vocation qui se veut être universelle, toutes les écritures littéraires en langue française des écrivains qui abondent dans ce sens.

Reconnaître une écriture comme une différence, c'est la séparer du commun des écritures et lui reconnaître aussi le fait qu'elle n'est pas une opposition ou un rejet mais une forme différente d'une écriture, une variante d'une écriture de la conscience du révolutionnaire. Les frontières qui s'imposent à l'œuvre ne sont plus de l'ordre de la contrainte qui cantonne l'écrivain dans le même cadre d'une écriture qui se réfère à une norme mais de l'ordre du mérite qu'une œuvre peut se faire valoir. Le franchissement des frontières génériques ne se pose plus en termes de liberté de circulation entre les genres littéraires puisque cette réalité de l'écriture a déjà été imposée par les écrivains mais en tant que reconnaissance des lignes de démarcation entre le même et le changeant. Le changement qui s'impose à l'écriture est celui de devenir autre, de sortir de cette zone de référence aux origines de l'indifférence, de l'insouciance, du redondant sans le renier, sans le rejeter. Cela est valable aussi à ces lignes de démarcation qui ne se constituent plus en herses rejetant la différence comme si c'était une étrangère conquérante à repousser. Comment un tel compromis est-il possible dans le cadre de l'harmonisation d'une écriture qui se réfère au même tout en cherchant dans son devenir autre à représenter le même et l'autre ?

### 3-1-Franchissement des frontières de l'inconcevable.

Cette question se pose aujourd'hui avec acuité. Être intermédiaire dans la représentation d'une littérature de langue française originaire d'un espace différent que celui de la langue de l'écriture, impose une charge lourde à porter et une lutte incontournable. Prendre part à la résistance à la discrimination de toute différence sur le plan de la production littéraire est un engagement de l'écriture maaloufienne qui représente la question du franchissement des frontières devant lesquelles se trouve bloquée toute tentative d'intégration du monde de la représentation, toute tentative d'un geste inaugural.

Analyser les conditions du franchissement génériques nous amène dans notre analyse à interpréter le premier texte de notre corpus *Léon l'Africain* qui a été publié dans sa deuxième édition en 1986 par les éditions Jean-Claude LATTES comme un texte sans frontières génériques. En effet, et pour la deuxième fois, ce texte n'est pas classé dans la catégorie roman, autobiographie ou essai comme le sont les textes *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant*. Il semble, aussi paradoxale que cela puisse paraître, dès la première lecture que le texte n'appartient à aucune catégorie générique mais qu'il s'affilie à toutes en même temps. L'éclatement de la ligne de démarcation entre l'autobiographie et la fiction ne crée pas la confusion mais une ouverture pour une intégration harmonieuse de la dispersion. Une seule indication dans la quatrième de couverture peut éclairer le lecteur sur une possible catégorisation générique du texte : « *Cette autobiographie imaginaire part d'une histoire vraie* ».

Associé au qualifiant « imaginaire », le processus marque ce transfert du vrai dans le fictionnel qui altère son aspect et lui confère cette image d'une différence qui s'intègre. Nous pouvons dire que *Léon l'Africain* est une autobiographie fictionnalisée qui fait du procès du franchissement des frontières génériques dans la transposition romanesque du réel par l'auteur lui-même dans son parcours scripturaire, une confession qui fait sortir ce qui est caché à l'intérieur d'une écriture dissipative. La question étant déjà débattue par les critiques et les écrivains, l'auteur de *Léon l'Africain* a tranché avec un choix scripturaire. Ce choix idéologique et littéraire fait que la question de la transposition romanesque et le franchissement des frontières génériques est à représenter dans un texte dont le titre *Léon l'Africain* est révélateur de cette affiliation de l'étranger, c'est-à-dire du différent dont les origines adoptives sont occidentales, à une identité subjective, du vrai qui intègre le faux qui l'altère. Sur le plan que Gérard Genette appelle « pragmatique », les événements objectifs sélectionnés dans la grande histoire sont associés aux fictifs propres à la diégèse. En effet, dans la première composante narrative que son narrateur appelle « Le livre de

Grenade », la libération de l'espace de l'identité du personnage Hassan al-Wazzan où toutes les origines communautaires étaient confondues passe par sa décolonisation par l'Inquisition et puis par une contrainte à une conversion ou par une purge. Conversion et purge sont la métaphore du passage à une autre forme d'écriture qui s'impose à l'écrivain comme une réalité mue de l'intérieur vers l'extérieur. La reconquête de l'espace de la représentation littéraire impose à l'écrivain la conversion de son écriture et cette conversion l'oblige à la conquête et l'expérimentation des divers genres littéraires. *Léon l'Africain* devient de ce fait une confession d'une écriture de la dispersion à travers les expériences scripturaires de la création littéraire. Dans le roman, la conversion culturelle qu'impose la Reconquista pousse au franchissement des frontières. La Décadence de l'Empire musulman dans la grande histoire est la rupture qui s'inscrit dans le texte avec l'empire d'une forme d'écriture, d'une forme de représentation, et la Renaissance en est le motif qui conduit l'écrivain à la conversion et au passage à l'autre comme différence de l'écriture qui fait renaître l'écrivain et le fait reconnaître dans le cycle des productions artistiques. Rupture et renaissance sont ainsi associées dans le sens de l'écriture de l'altération comme écriture qui meurt et qui renaît en devenant autre. La séparation en est devenue une détermination de l'histoire. Dans son livre *La civilisation des Arabes* Gustave Le BON nous informe de cette dissension au sein des populations musulmane qui a conduit à la dissolution de leur empire: « *Faire vivre sous la même loi des peuples de races différentes, et ayant le plus souvent, par conséquent, des intérêts et des sentiments différents est une entreprise d'une difficulté considérable. Elle n'est possible, le plus souvent, qu'au moyen d'une compression très dure* »<sup>78</sup>.

L'effritement de l'empire musulman conduisant inévitablement à l'impuissance de contenir en harmonie l'ensemble des acquis de l'appropriation de l'espace est la genèse de la contrainte à la conversion et à la purge de ceux qui ne veulent pas changer de culte. Les autochtones étrangers qui n'ont pas admis de devenir autres sur le plan des convictions culturelles ont choisi le changement d'espace. Une purge de l'espace colonisé où se confondent toutes les origines n'est en fait que la métaphore de la catharsis qui s'opère au niveau de la représentation. La compression entraînant logiquement la purification, le transfert à l'extérieur et/ou la conversion à l'intérieur sont les dérives de l'écriture maaloufienne dans son parcours de renaissance.

---

78 - Gérard Le Bon, *La civilisation des Arabes*, ©éd, Casbah, Alger, 2009, p 556.

### 3-2- Vers un texte sans frontières génériques.

L'auteur transpose au niveau de la surface de la représentation de son moi écrivain ces notions clés dans la polémique sur l'écriture et sur sa mutation. *Léon l'Africain* est une anticipation à l'écriture de l'absence et à l'écriture de la séparation dans les deux romans qui lui succèdent : *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant*. Un texte sans frontières génériques imposées par une écriture en mutation est à concevoir dans le sens d'une transformation du mode de conception de l'écriture par l'écrivain, une conception qui le déplace dans les espaces de la représentation jusqu'à le faire aboutir au choix d'un type d'écriture. Yves Zarka nous parle du choix d'une écriture qui s'inscrit dans l'universel : « un monde sans frontières serait un désert peuplé d'individus interchangeables », argument que ne réfuterait pas Régis Debray dans son *Eloge des frontières*. Il semble en effet fort peu souhaitable à l'aube du vingt-et-unième siècle de proposer un mode de lecture binaire d'un monde manichéen ou un internationalisme revu à l'aune de la mondialisation ; il nous faut accepter aujourd'hui que « la citoyenneté politique, liée à un territoire national, c'est-à-dire des frontières historiques déterminées, ne doit pas oublier la citoyenneté cosmopolite, la seule citoyenneté qui soit naturelle et par laquelle nos destins individuels ou nationaux s'inscrivent dans le destin commun de l'humanité »<sup>79</sup> Dans *Le Rocher de Tanios*, le franchissement des frontières est représenté par l'écart par rapport à une morale, par la dissolution, et par le passage à l'espace de la connaissance des productions littéraires qui vont dans le sens du kitch littéraire de l'art contemporain, c'est-à-dire celui qui diffère par ses convictions culturelles sur la conscience d'un art révolutionnaire. La prise de conscience de l'identité bâtarde de l'écriture fait découvrir à l'écrivain la vérité sur une écriture qui se qualifie par la culture du consommable. Le passage à l'école comme espace de connaissance répond au besoin de connaître soi-même et de comprendre le pourquoi de cette culture destinée à la consommation à travers la culture de la différence, de celle qui ne s'est pas soumise au culte du moi dominant les esprits et corrompant les corps et qui a choisi une autre vérité, une vérité différente ou une vision différente de la vérité. Dans le roman *Les Echelles du Levant*, le passage d'un état à un autre est représenté sur le plan thématique par l'actualité contemporaine de la grande histoire du 19<sup>e</sup> siècle avec au départ la chute du pouvoir d'un ascendant, l'effritement de son empire, le déséquilibre qui en a résulté. Ce franchissement des frontières est antérieur à la question posée dans le cadre de la réflexion post-moderne sur la résistance ou la perméabilité des limites d'une écriture révolutionnaire.

---

79 - Charles-Yves Zarka, « Immigration : dans quel monde voulons-nous vivre ? » *Le Monde*, 1er juin 2011.

### Conclusion.

Nous pouvons conclure en disant que l'auteur adopte des procédés scripturaires qui ont trait à ses deux vocations d'écrivain, être journaliste et romancier en même temps, et à ses deux héritages culturels, être de culture orientale et occidentale. Cette dualité revitalise son goût pour l'écriture. Passant du journalisme à l'écriture romanesque, l'auteur se confie au lecteur qu'il a généré dans *Léon l'africain* sa quête dans les quatre espaces de la représentation littéraire d'un déséquilibre culturel entre sa culture arabe et chrétienne. Dans cette quête, le premier moment de l'écriture est la dépossession de la parole de la culture chrétienne et son effacement actanciel. Le choix d'adopter le corps de la culture étrangère se fait au moment de la rupture avec le corps arabe. Un mode nouveau d'écriture à l'auteur. Il passe du ressassement de sujets redondants à une nouvelle fonction. L'écriture romanesque est ce nouveau corps qu'intègre l'écrivain. Ce nouveau corps est celui de la mise à nu des espaces de l'exclusion de l'étranger, du différent. Ce différent qui s'intéresse à l'intérieur, à son mode de vie et ses coutumes qui dérogent aux règles de la moral de la bienséance est absent dans *Le Rocher de Tanios*.

L'écriture de ce roman procède par les techniques scripturaires de l'enquête journalistique. Pareil au journaliste qui investigate sur un fait ou événement particulier, *Le Rocher de Tanios* est l'expression d'une écriture qui enquête sur elle-même, sur son objet de quête. Entre quête de vérité et mythe de la quête, l'écrivain recherche une vérité qui fuie toujours son espace de représentation. Cette quête est animée par le feu du mythe de l'inspiration et par la fureur d'une conscience du manque à combler par une création qui dérange. *Le Rocher de Tanios* devient dans ce contexte une variante du mythe d'Œdipe qui veut échapper à sa destinée mais qui la rencontre sur son chemin de quête.

Cette quête d'une vérité autre devient l'objet de quête de *Les Echelles du Levant*. Les procédés scripturaires du roman optent pour une méthode d'investigation à travers l'interview d'une expérience qui résiste aux frontières entre l'écriture et la critique qui éclaire l'esprit sur le chaos avant la création.

**Chapitre III :**

**Le contexte final ou les lieux refuges de l'écriture.**

### Introduction.

Tout acte d'écriture est un engagement dans une voie de la créativité artistique. L'écriture des trois textes de notre corpus représente la spécificité scripturaire de notre auteur. Il s'engage dans la voie de l'altruisme. Mais cette vocation de l'écrivain et de son écriture est à éclairer au lecteur. Elle est en fait à raconter au lecteur. Le passage à cet état de dévouement de l'écrivain et de son écriture à sa double altérité, son altérité scripturaire et son altérité humaine, s'effectue à partir du mouvement de l'acte d'écrire qui se met en branle dès le moment de la création littéraire. Ce mouvement de l'écriture, flottant et mouvant, représente, dans le premier roman, l'abandon d'une écriture confinée dans les limites du tolérable, muselée sur certains faits tenus au secret, au profit d'une autre, plus libre mais discrète. *Léon l'Africain* se raconte par lui-même, à partir et à propos de ce qui l'a motivé. La dissémination du malheur des déséquilibres dans l'espace libanais entre ses composantes culturelles après la rupture entre chrétien et musulman. *Le Rocher de Tanios*, raconte l'histoire de l'impur qui a laissé ses traces de malédiction sur un édifice de la Montagne libanaise corrompue par des médiations étranges et des interventions étrangères. *Les Echelles du Levant* relate la mémoire du métis qui retrace sa résistance à la discrimination d'un mélange de déséquilibre. Dans le présent chapitre, nous nous interrogeons sur la représentation de la vocation de l'écriture maaloufienne dans les trois romans et sur la signification de son engagement dans la voie de l'écriture de l'altération. Pourquoi l'écriture choisit-elle comme lieu de l'expression romanesque les restes d'une diversité altérée ? Quels sont ces restes mémoriels narrativisés et qu'elles sont leurs effets sur cette diversité que vit le Liban contemporain ? Pour répondre à ces interrogations, nous analyserons les clauses des trois récits. Nous avons choisi de procéder ainsi parce que nous avons remarqué que c'est dans ces étapes finales des récits que se précise le choix des lieux de l'expression littéraire du malaise de la crise que vit la diversité au Liban contemporain. En effet, les clauses comme les incipit renferment aussi un certain nombre d'indices permettent de comprendre l'aboutissement de l'acte d'écrire pour un écrivain. Dans *Léon l'Africain*, l'écrivain de l'imaginaire trouve refuge dans les débris d'une rupture. Dans *Le Rocher de Tanios*, le lecteur de la fiction satisfait sa curiosité dans les écrits d'archives du passé de l'impur qui a laissé des traces sur un édifice. Dans *Les Echelles du Levant*, la reconnaissance de l'autre explore la mémoire du métis qui résiste à la discrimination.

### 1-1- Le souvenir des débris d'un passé brisé.

L'écriture romanesque est pour notre auteur la voie de la représentation de ce qui a été brisé et dont les débris demeurent préservés comme un dépôt du malheur de la diversité au Liban contemporain. Si Amin Maalouf choisit d'écrire *Léon l'africain* pour raconter l'évolution du parcours de la création de son roman, il achève sa confession romanesque par le résultat auquel il y arrive : l'écriture de son roman dérive d'une succession de ruptures, de mutilations qui défigurent le corps d'une société de diversité culturelle. L'écriture de *Léon l'Africain* débouche sur le lieu de l'expression de ses brisures et se nourrit de ce qui a été brisé tout au long de son histoire, qui se dissémine dans son corps et cause sa gangrène. L'histoire du passé consignée dans un écrit quaternaire rappelle la mémoire d'une rupture dont les débris restent encore comme un souvenir qui rappelle le traumatisme de la séparation. La mémoire, intégrée dans l'imagination, se voilant de ses artifices, rappelle ce qui s'est passé. Ce sont les traces de cette mémoire de la rupture qui sont prise en charge par l'imagination. En effet, l'auteur a procédé à plusieurs modifications, à d'énormes rectifications et des suppressions au sein de l'écriture. Ce qui parvient au lecteur, c'est ce reste d'une œuvre déconstruite pour élaguer tous les développements jugés inutiles, superflus qui demeurent sous forme de résidus. Une surcharge de descriptions et de micro-récits. Une narration profuse. A la différence de Tite-Live<sup>80</sup>, l'écrivain Amin Maalouf s'est penché, dans ce travail long et pénible de déconstruction-reconstruction, de dégradation, de remplacement et de modification, que s'est soldé par la création littéraire d'un roman qui parle de sa propre aventure, son propre périple, non dans le sens d'une œuvre nationaliste mais dans l'esprit d'une construction romanesque qui excède les univers de l'imaginaire. Son narrateur Hassan al-Wazzan dit à la fin du récit de son périple qu'il a écrit en quatre livres que la fin de son voyage dérive sa vie d'écrivain vers les lieux de l'expression des vestiges d'un passé glorieux altéré : «

---

80 - Appartenant à un milieu aisé de la cité laborieuse et traditionaliste de Padoue, Tite-Live, après avoir fréquenté les écoles de rhéteurs et étudié la philosophie, conçoit le projet de rédiger une histoire nationale. Venu à Rome, il y réside la majeure partie de son existence, dédaignant les affaires publiques pour se vouer à son ouvrage. Œuvre d'une ampleur considérable qui prône le nationalisme, elle n'a pu être connue dans sa totalité : de ce vaste ensemble qui allait des origines à l'an 9 avant J.-C. ne nous sont parvenus que la première décennie (I-X, des origines à 293 avant J.-C.), la troisième (XXI-XXX, seconde guerre punique), la quatrième et la moitié de la cinquième (XXXI-XLV, jusqu'en 167 avant J.-C., époque de la conquête de la Macédoine par Paul Émile) et quelques fragments isolés. Le reste de l'œuvre est connu par de courts sommaires (periochae), attribués à l'abrégiateur Florus (ii s. après J.-C.). Une telle mutilation ne peut s'expliquer que par les dimensions considérables de l'ouvrage. Il était, en effet, long et coûteux d'en multiplier les reproductions intégrales. (Propos recueillis du dictionnaire en ligne : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Tite-Live/146909>, consulté le 25/09/2017.)

### III<sup>e</sup> Partie. Chapitre III : Le contexte final ou les lieux refuges de l'écriture.

---

*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* » (clausule). Comme son personnage écrivain qui équilibre, qui évalue les choses à leur juste valeur mais qui ne prononce de verdict comme un juge, l'auteur s'engage dans la voie de l'écriture de son roman à partir de ces débris des ruptures dans le cours de l'histoire d'une civilisation. L'oubli comme refuge est rattaché à la question de la fidélité au passé, à la fiabilité de la mémoire. Dans le chapitre consacré à l'oubli, Paul Ricœur évoque le rapport de la mémoire, de l'oubli et du pardon « *C'est d'abord et massivement comme une atteinte à la fiabilité de la mémoire que l'oubli est ressenti. Une atteinte, une faiblesse, une lacune. La mémoire, à cet égard, se définit elle-même, du moins en grande instance, comme lutte contre l'oubli* »<sup>81</sup>. Et c'est de tout ce résiduel de la mémoire d'une rupture que se fait la création du roman, de ces « *Blancs minarets de Gammarth, nobles débris de Carthage* » que s'est reconstituée l'identité scripturaire de *Léon L'africain*.

L'écriture de *Léon l'Africain*, le premier roman de Amin Maalouf, dérive vers cette voix qui rassemble les débris d'une histoire de ruptures qui, réunis, comme dans une archéologie des restes du déclin d'une civilisation décadente, informent sur ce qui se préserve et qui altère encore le fonctionnement normal de son corps malade. Ce sont ces débris qui sont intégrés dans l'espace de la représentation romanesque de l'altération qui font tous les univers culturels de l'auteur, tous les aspects de son identité scripturaire. Ils deviennent le refuge de l'écriture non pas pour y trouver un abri d'un danger mais pour y découvrir une vérité qui s'y cache, pour y discerner le vrai du faux, pour y dénoncer le malheur du Liban contemporain. L'écriture mobilise toutes les potentialités de la création et les incorpore efficacement dans le texte pour tenter de produire une œuvre harmonieuse et équilibrée. Elle n'y arrive pas. Cette autobiographique imaginaire de la création d'un roman qui parle de lui-même et qui s'adresse à une génération de lecteurs, l'exhorte à étudier un texte dont la répartition de ces composantes est en déséquilibre. L'écrivain n'explique pas ce qui s'est passé mais l'imagine. Comme la mémoire est défaillante, elle ne peut prétendre à la vérité absolue. Pour comprendre les sens possibles de ce texte et connaître la souffrance qu'endure l'écrivain lorsqu'il se trouve confronté aux oppositions de deux mondes culturels qu'il a hérité de ses lectures, de deux modes scripturaire, le journalistique et le littéraire, qu'il a hérité de ses pratique de journaliste et d'écrivain, et qu'il tente de réconcilier pour produire en harmonie une œuvre, le lecteur est orienté vers

---

81- Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, © éd, du Seuil, Paris, 2000, p 536.

ces lieux de la mémoire des déséquilibres qui demeurent un handicap à cette harmonie tant désirée. Les épreuves de l'écrivain sont plus importantes que l'œuvre en elle-même comme le dit si bien Albert Camus « [...] *la grande œuvre d'art a moins d'importance en elle-même que dans l'épreuve qu'elle exige d'un homme* »<sup>82</sup>. Et ces épreuves l'ont confronté à sa culture, à sa double culture, à l'histoire qui leur est commune et qui sauvegarde les résidus de la division. Cette confession du texte et de son scripteur devient ainsi la propriété du lecteur qui tente de comprendre le ou les sens possibles qu'il véhicule en le déconstruisant.

C'est à travers la critique littéraire que la valeur du texte est mise à l'épreuve, mais c'est aussi à travers la connaissance de celui qui a été à l'origine de ce produit et de toutes les souffrances, tous les « *malheurs qui l'appelle ou qu'il appelle* » (clausule), qu'il tente de traverser pour composer ce qui est digne d'être jugé comme ayant de la valeur littéraire. Ce sont les performances de l'écrivain et les qualités intellectuelles de l'œuvre qui sont à goûter. Le roman comme espace de représentation est choisi par l'auteur comme une destination qui dérive vers la division de ses composantes. C'est de cette rive sud de la Méditerranée, la rive de tout ce qui a dérivé de tout un processus de création d'un texte à partir de l'imaginaire de l'écrivain encore vicié par le déséquilibre hérité des cultures de son identité, que se raconte le périple de la création du roman. Une fois le produit achevé, l'écrivain livre son roman à son premier exil, celui de la lecture et des interprétations des débris qui résistent à la rupture et qui altèrent la cohésion dans l'équilibre de ses composantes narratives. L'écriture se livre elle aussi au mouvement du mouvant et du déséquilibre, des erreurs commises et corrigées mais qui pourraient encore persister comme le personnage de son roman qui se livre à son lecteur « *Une fois de plus, mon fils, je suis porté par cette mer, témoin de tous mes errements, et qui à présent te convoie à ton premier exil* ». Le roman est en exil car là où il a eu son titre comme identité composée d'un amalgame de bête et d'humain, du double étranger là où il aboutit « *A Rome tu étais « le fils de l'africain » et en Afrique, tu seras « le fils du Roumi* ». Une fois livré aux lecteurs, le roman est un objet de fouille comme en archéologie. Les lecteurs cherchent à connaître les origines culturelles et identitaires de sa création. Certains d'entre-eux ne resteront qu'à un niveau superficiel de leur quête. Ils chercheront l'identité et les aspirations du romancier : « *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.* ». L'auteur livre un produit de son imaginaire dont la diversité culturelle est sa sève nourricière, et ce produit est à prendre

---

82 - Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, éd, Folio essai, p 94.

### III Partie. Chapitre III : Le contexte final ou les lieux refuges de l'écriture.

---

comme il est fait par les lecteurs de différentes cultures et de différentes origines identitaires : « *Musulman, juif ou chrétien, ils devront te prendre comme tu es, ou te perdre* »

Le roman veut échapper donc à cette particularisation sur la base des origines identitaires de l'écrivain, à cette catégorisation qui cloisonne le roman et le romancier dans la notion d'appartenance à une culture mais qui cloisonne aussi son espace de représentation dans les appartenances culturelles qui dénature le sens de la diversité. Le roman est le produit d'un écrivain qui appartient à l'humanité. Il en porte les caractéristiques : « Léon » en référence au mécène, et « l'africain » à la catégorie d'une origine étrangère non pas seulement comme localisation spatiale mais comme une déterritorialité de l'écriture. L'auteur, en s'adressant à son lecteur que son acte d'écrire a généré, lui communique la finalité de son écriture. C'est une écriture du mobilisme, du mouvement du changement. Elle est appelée à abandonner tout esprit d'intolérance qui peuple le corps de son écriture. Ce corps en mouvement change d'espace chaque fois que l'esprit devient étroit, hermétique à la pénétration de tout ce qui est différent. Hassan al-Wazzan exhorte son fils à l'éloignement de cet esprit étroit : « *Lorsque l'esprit des hommes te paraîtra étroit, dis-toi que la terre de Dieu est vaste, et vastes Ses mains et Son Cœur. N'hésite jamais à t'éloigner, au-delà de toutes les mers, au-delà de toutes les frontières, de toutes les patries, de toutes les croyances* ». Le roman se livre à son premier exil et l'écriture est appelée à dépasser les limites imposées à la création qui la brident dans son élan vers une harmonie dans la diversité. Si le romancier est voué à se séparer de sa création, il choisit de demeurer au milieu des siens, ses pairs qui débusquent le mal et démasquent l'ignominie du malheur qui semble poursuivre fatalement l'écrivain « *Je n'ai plus d'autre désir que de vivre au milieu des miens, de longues journées paisibles.* »

Le romancier lui aussi est en mouvement et s'il lui arrive de partir pour un lieu différent, c'est vers ce lieu ultime de la création où nul n'est étranger, où rien n'est choquant par son étrangeté et où tout est accueilli comme produit dérivant d'un imaginaire en mouvement « *Vers ce Lieu ultime où nul n'est étranger à la face du Créateur* ». Si l'écriture romanesque est le choix de l'écrivain, la création de son premier roman s'est effectuée à partir des fragments d'un long travail d'allègement d'un surplus qui perturbe. Et si l'écriture du roman altère l'espace narratif par des événements de déséquilibre, d'éclatement et de séparation, de heurts et de malheurs, elle aborde, après avoir côtoyé les expériences littéraires de la création romanesque, le rapport de l'écrivain à sa création et à l'espace de l'écriture.

### III Partie. Chapitre III : Le contexte final ou les lieux refuges de l'écriture.

---

Le roman prend en charge ces malheurs de l'écrivain car il est ouverture et extériorisation. Il est ouvert à tous les possibles et l'écriture, dans cet espace de la représentation, permet de dévoiler les expériences de l'écrivain dans l'écriture littéraire. La fin du roman autobiographique n'est pas fermeture. Elle est comme le roman ouverture à tous les genres. Marthe Robert nous dit à ce propos :

*De la littérature, le roman fait rigoureusement ce qu'il veut : rien ne l'empêche d'utiliser à sa guise la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours ; ni d'être à son gré tour à tour ou simultanément, fable, histoire, apologue, idylle, chronique, conte, épopée [...] le seul interdit auquel il se soumet en général, celui qui détermine sa vocation prosaïque, rien ne l'oblige à l'observer absolument, il peut, s'il le juge à propos contenir des poèmes ou simplement être » poétique ». »<sup>83</sup>*

L'écriture de *Léon L'africain* dérive de la somme de ses expériences qu'il fallait synthétiser. Elle aborde l'intolérance comme une entrave à la liberté de se mouvoir et elle s'en éloigne vigoureusement. Cet éloignement d'une écriture qui se heurte à la question du composite qui provoque une crise est l'objet du roman *Le Rocher de Tanios* qui s'écrit sur l'histoire d'un personnage impur qui a laissé sa trace sur un édifice frappé de sa malédiction, de la malédiction de son mélange.

---

83 - Robert Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1972, p.15-16.

### 1-2- Les traces de l'impure d'un édifice maudit.

En effet, l'écrivain qui s'est lancé dans une entreprise d'investigation comme un journaliste ou comme un policier pour l'énigme de la disparition de l'enfant bâtard de son village, choisit en dernier lieu de la narration de son histoire qu'il a composée à partir des fragments de ses lectures, le même lieu de refuge que son personnage a choisi pour méditer sur son sort et le sort de son village en crise avec un village voisin.

Lieu d'expiation des péchés, ceux qui ont corrompu le corps de la mère qui a cédé à la tentation de faire partie d'un monde qui ne lui est étranger, *Le Rocher de Tanios* est un roman qui enquête sur les traces de l'impur qui n'a pas pu mettre un terme à la crise que vit la Montagne en mettant en accord les divergences entre deux communautés. L'écrivain qui brave l'interdit de monter le rocher prohibé parce que frappé de la malédiction du bâtard Tanios, retrouve la même sensation qu'a éprouvé son personnage : une absence d'intelligence qui trouve une solution durable à la crise que vit la diversité au Liban. Une diversité corrompue par l'étrange et l'étranger « *Par quels mots décrire mon sentiment, mon état ? Apesanteur du temps, apesanteur du cœur et de l'intelligence.* » (p280). L'écriture cherche la vérité sur elle-même, sur son espace où s'exprime un pot-pourri de genres qui la perturbent et la corrompent. Ce sont ces traces du vécu d'un hybride maudit qui font de l'espace de la représentation romanesque un lieu fragmenté. Le lecteur de la fiction recherche dans les documents de l'histoire de son village cette mémoire qui lutte contre l'oubli. C'est dans ce genre d'écriture que l'auteur perce le secret de son écriture : l'impureté d'une activité scripturaire découlerait de l'impureté de l'espace pour lequel elle s'écrit.

Vers la fin de l'histoire de son roman, l'auteur donne la voix à son narrateur arrivé au bout de son enquête : « *Ma Montagne est ainsi. Attachement au sol et aspiration au départ. Lieu de refuge, lieu de passage. Terre du lait et du miel et du sang. Ni paradis ni enfer. Purgatoire.* » (p 279). C'est ainsi que l'écriture romanesque devient une écriture de l'espace. Et métaphoriquement, la Montagne, cet espace des origines, est l'espace de la mémoire qui persiste à rappeler la phobie des causes de l'impureté. Il est le lieu de la confession des péchés d'une écriture hybride qui fait son identité scripturaire en crise. En effet, l'ascension vers un idéal ne se résume pas seulement dans l'acte de transgression d'un interdit de la part du narrateur qui s'identifie à son personnage, mais aussi dans l'origine même du personnage. La naissance du personnage bâtard survient à la suite du

péché de sa mère qui s'est laissé corrompre et qui a craqué au charme du verbe du maître du fief de la dissolution, le cheikh Francis dont l'identité est doublement étrange. Le péché de l'écriture, comme le péché du corps de Lamia, comme le péché du père illégitime, est aussi une expiation des erreurs commises par un mélange vicié et dérouté de sa destination première.

Dans *Le Rocher de Tanios*, la note qui vient tout juste après la clause du récit « *Ce livre s'inspire très librement d'une histoire vraie : le meurtre d'un patriarche, commis au dix-neuvième siècle par un certain Abou-kichk Maalouf. Réfugié à Chypre avec son fils, l'assassin avait été ramené au pays par la ruse d'un agent de l'émir, pour être exécuté. Le reste – le narrateur, son village, ses sources, ses personnages --, tout le reste n'est qu'impure fiction.* », ne le ferme pas et ne l'enferme pas dans les canons de ses perspectives puisqu'elle réintroduit dans le contexte narratif et le vrai qui s'altère au contact du fictif et prend un nouvel aspect compte tenu des exigences génériques. Le passé s'intègre dans l'imaginaire et se trouve lui aussi corrompu. Le vrai de la note explique le mobile de la réintroduction ou la pénétration de l'intérieur du tissu narratif du fictionnel. En effet, cette pénétration extra-textuelle vient à ce niveau du contexte narratif pour expliquer non pas les mobiles du péché originel du croisement qui fait éclater les frontières génériques mais la finalité de la composition romanesque avec l'autre moi culturel et scripturaire : l'écriture de l'impur, symbolisée sur le plan des personnages par Tanios, le bâtard, fruit du péché de l'adultère, et sur le plan des genres littéraires et paralittéraires mis en texte dans une structure fragmentaire, est une forme de tolérance qui fait éclater les barrières de l'inaccessible et transpose le factuel dans le fictif au point de brouiller au final toute tentative d'éclaircissement entamée depuis le début du récit. La note dépêchée sur le lieu de la fiction est une information ajoutée à l'intention du lecteur et se constitue comme est une forme d'ouverture qui permet l'intégration du hors texte dans le texte et le pervertit par son contenu impur. Ainsi le vrai s'insère dans le tissu narratif et vice et versa créant une autre forme d'hybridation qui sème la confusion. Selon Bakhtine, c'est le style du roman qui repose sur des constructions hybrides. Il nous dit à cet effet :

*« Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après des indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul lecteur, mais où se confondent en réalité deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux langues, deux perspectives sémantiques et sociologiques. Il faut le répéter : entre ces*

### III<sup>e</sup> Partie. Chapitre III : Le contexte final ou les lieux refuges de l'écriture.

---

*énoncés, ces styles, ces langages et ces perspectives, il n'existe du point de vue de la syntaxe aucune frontière formelle. »*<sup>84</sup>

Dans le roman, le personnage Tanios qui se trouvait dans le contexte de juge, n'a pas été capable de discerner entre le possible et l'impossible, entre la sagesse et la folie. Il n'a pas pu maintenir l'équilibre des forces antagonistes en prenant les décisions qui s'imposent. Il n'a pas pu être impartial comme l'est l'historien qui investit la mémoire de l'impur dans le fictionnel. Dans cet état d'impossibilité à concilier les voix des personnages qui exigent la suppression de l'insoumis au maître pervers du fief de la dissolution et complaisant à l'étranger égyptien qui envenime la situation, et ceux qui demandent de l'épargner, Tanios s'interroge sur sa présence dans ce contexte de crise : « *Mais qu'est-tu venu faire ici ?* » p. Cette question sur sa présence dans cet espace de crise débouche sur une réponse qui fait des étrangers et des autochtones les causes de ce déséquilibre. Dans la bouche du pasteur Stolton, l'écrivain incombe la responsabilité de la crise surtout aux autochtones qui préservent la culture des dissensions qui ont été alimentées en grande partie par les présences étrangères. Ce sont ces traces de l'histoire des dissensions qui préserve la mémoire des ruptures « *Qui porte en cette affaire la responsabilité la plus lourde ? Le pacha d'Egypte, très certainement, qui a dressé les uns contre les autres. Nous aussi, Britanniques et français, qui sommes venus prolonger ici les guerres napoléoniennes. Et les Ottomans par leur incurie et leurs accès de fanatisme. Mais à mes yeux, parce que j'en suis venu à aimer cette Montagne comme si j'y étais né, seuls sont impardonnables les hommes de ce pays, chrétiens et druze...* » (p269). Ces déséquilibres qui empêchent le Liban d'évoluer, c'est l'impur qui a été altéré et qui maintient la rupture. La fuite de l'impur de son espace conflictuel est par opposition ce qui reste de lui et qui continue le renoncement à vouloir concilier les oppositions. Si la sortie de cet état de déséquilibre devient vitale pour le personnage, elle est pour notre auteur, une ouverture qui lui permet de s'extirper d'une quête vouée à l'impossible. Cet impossible est celui d'une écriture qui ne peut se conformer à un des aspects de son identité. Se faire connaître par son écriture pour un écrivain originaire du Liban ne peut se faire que dans ce lieu hors du lieu des limites, des séparations, des discriminations. C'est à l'intérieur d'un espace de déséquilibre qu'un auteur comme Amin Maalouf se fait apparaître comme écrivain de renommée. L'abandon de l'espace des origines des déséquilibres par le personnage de son roman n'a

---

84 - Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, col, Tel, Gallimard, 1987, p.p.125-126.

été décidé qu'à la suite d'une mûre réflexion sur la présence dans un lieu de non présence de la mesure, de l'équilibre.

Dans le roman, l'enquête n'aboutit au final qu'à une vérité : sortir d'un état solide, immobile, fixe et inaltérable vers un état liquide et muable où rien n'est donné pour définitivement immuable. La quête de l'écrivain de la vérité sur soi et autre dans l'espace d'origine n'aboutit en final qu'au franchissement des limites qui s'imposent à l'écrivain dans un espace où rien ne change et où tout est donné comme une certitude indétrônable. Le narrateur enquêteur se convainc de cette vérité à laquelle aboutit son enquête sur 'énigme de la disparition de son personnage : il est parti en laissant sa trace sur un édifice que mémorise son nom et la mémoire collective ne veut pas oublier « Le Rocher de Tanios » est l'édifice de la malédiction de l'impur dans la conscience collective des libanais de la Montagne. La postérité, dans cette conscience collective dominée par une mémoire qui n'oublie pas, aura le même sort si elle monte ce rocher voué comme par fatalisme de son histoire passée au malheur de son histoire contemporaine.

Persuadé que son personnage a quitté son village parce qu'il ne tolérait pas au fond de lui-même de continuer à vivre dans une communauté d'intolérance de la différence, de l'excès du conformisme, il se reconnaît en lui, brave l'interdit de l'ascension de la matière inorganique qui marque sa présence et, à la sensation de liberté de mouvement qu'il y éprouve : « *Par quels mots décrire mon sentiment, mon état ? Apesanteur du temps, apesanteur du cœur et de l'intelligence.* » (p 280), il épouse les mêmes aspirations que son personnages: « *Derrière mon épaule, la montagne proche. A mes pieds la vallée d'où monteraient à la tombée du jour les hurlements familiers des chacals. Et là-bas, au loin, je voyais la mer, mon étroite parcelle de mer, étroite et longue vers l'horizon comme une route.* » (p 280). C'est dans cette écriture du mouvant que l'auteur se trouve désormais libre. Il y décharge tout le poids qui pèse sur sa conscience. L'écriture devient pour lui un refuge où il peut représenter sans les contraintes de l'indifférence à l'égard de ce qui harmonise les différences et qui immobilise dans le même. Elle devient aussi un lieu de liberté de la création où la domination de l'influence d'un modèle littéraire sur un autre est annihilée, et où l'altération devient une tendance qui s'accapare des esprits, du corps du texte. C'est une écriture qui s'ouvre sur son aspect culturel : se mouvoir dans un univers imaginaire corrompu par sa diversité générique.

Le rocher à propos duquel la curiosité du narrateur journaliste a été une dynamique de l'enclenchement de l'enquête et dont la finalité était de découvrir la vérité sur son histoire et son aspect sacré et superstitieux, est ce corps saillant de la couche terrestre qui occulte l'évidence rationnelle d'un aspect naturel et plonge les villageois dans la croyance à un phénomène fantastique. Le rocher est le titre du roman. Il est aussi de ce fait, saillant par rapport au contenu. Il se donne à voir et à lire. Mais il est une appartenance à un monde imaginaire, celui du personnage du roman, Tanios, et à un aspect culturel de l'imagination. Le narrateur qui enquête sur ce rocher et sur le personnage découvre que Tanios a escaladé le rocher pour prendre une décision finale qui a rapport avec le au-delà des limites, de ses limites : « *Quant à la Chronique montagnarde, elle dit ceci : « Tanios avait accompagné Nader jusqu'au khraj (le territoire hors limite), s'était assuré de sa sécurité, puis il était revenu pour monter aussitôt s'asseoir sur le rocher qui porte aujourd'hui son nom. Il y était resté un long moment, adossé, immobile »* (p 276). En ajoutant un peu plus loin un commentaire sur l'attitude de son personnage et sur ses mobiles, le narrateur raconte : « *J'en étais même arrivé à me dire qu'il y avait peut-être, après tout, quelque sortilège attaché au rocher de Tanios. Lorsqu'il était revenu s'y asseoir, ce n'était pas dans le but de réfléchir, me dis-je, ni de peser le pour et le contre. C'est de tout autre chose qu'il ressentait le besoin. La méditation ? La contemplation ? Plus que cela, la décantation de l'âme. Et il savait d'instinct qu'en montant s'asseoir sur ce trône de pierre, en s'abandonnant à l'influence du site, son sort se trouvait scellé »* (p 279). Le narrateur journaliste fait de même à la fin de son enquête de la vérité qui n'aboutit qu'à la légende « *Quand j'avais cru atteindre le cœur de la vérité, il n'était fait que de légende »* (p 279), se désengage du serment de ne pas braver l'interdit « *Étais-je encore lié par le serment que j'avais fait ?* »(p 279), monte lui aussi sur le rocher de son personnage , et brade sa vie au profit d'une sensation de légèreté, de liberté et d'apesanteur « *Par quels mots décrire mon sentiment , mon état ? Apesanteur du temps, apesanteur du cœur et de l'intelligence. »* (p 280). S'assurer de la sortie du personnage rebelle jusqu'à l'extérieur des limites de l'espace des différences conflictuelles, découvrir la légende, affronter l'interdit, escalader le corps saillant du minéral, ressentir l'apesanteur et s'identifier à son personnage sont autant d'actions qui représentent la dynamique du processus de l'écriture de l'altération dans l'espace romanesque du roman *Le Rocher de Tanios*. Nader, l'intellectuel révolutionnaire, le personnage réfractaire qui prône le changement et l'abolition des privilèges des cheikhs est conduit par Tanios lui-même en dehors des limites de l'espace conflictuel où la communauté de Kfaryabda et de Sahlaïn s'entredéchirent.

Faire sortir le réfractaire qui prône le changement par la révolution au-delà du territoire limite où son influence a du poids, est pour notre auteur la question du rapport de l'art et de la révolution. Ce hors limite dans lequel est éjecté le contestataire est l'espace de la fin de la fonction du rejet des différences qui sont l'apanage d'un être. Le fait de faire sortir le réfractaire de la scène du déséquilibre est l'évacuation du refus de l'absence d'harmonie entre les différences car l'intellectuel révolutionnaire insoumis à cette réalité ne peut rien à faire dans cet espace des différences. Son action soumise à l'idéologie du changement par la révolution intellectuelle ne peut avoir aucun effet car l'harmonie des différences n'étant pas possible, il ne reste qu'à mettre fin à son présence à ce point de l'évolution du parcours de l'écriture. Les privilèges dont peut jouir le romancier grâce aux genres littéraires dont il se réclame, ceux qui lui sont génériquement étrangers, ne doivent en aucun cas le cantonner dans le ressassement du même. Borner le roman équivaut à l'enfermer dans le carcan de son genre. Le récit de vie transféré dans l'espace romanesque est une expansion beaucoup plus à l'avantage de la création romanesque qu'à sa déformation. L'audace de l'imaginaire d'un romancier est cet affrontement du sacré et du profane, cette richesse qui fait que l'imaginaire s'élève au sommet et embrasse du regard les horizons, tous les horizons de la création. Une fois sur le rocher, le personnage et son narrateur se confondent dans la sensation de l'apesanteur.

Pour l'écrivain, le déplacement du factuel et du vécu sur le plan scripturaire et la transposition romanesque de ce qui caractérise son écriture ne fixe pas de règles au niveau du genre romanesque et le cantonne dans une sorte de flottement qui l'appauvrit. La xénophobie des genres étrangers au roman ne profitent pas au roman ni même à la littérature de langue française. C'est le même cas qui se pose au romancier de langue française. Celui-ci en devient orphelin s'il se sépare définitivement d'eux. Livré à lui-même, son essor sera au ralenti si ses fonctions ne meurent pas plutôt. Une mise à mort certaine. Une question primordiale se pose à nous : la mort du roman est-elle possible ? Vu l'engouement des écrivains contemporains pour ce genre de production littéraire où ils excellent dans le composite, nous pensons que le roman a de beaux jours devant lui tant qu'il ne s'abstient pas de faire graviter autour de lui et en lui les autres genres, son altérité qui assure sa pérennité. L'accouchement de *Le Rocher de Tanios* survient à la suite de cet acte du plaisir de la pénétration du corps de l'écriture par des éléments corrupteurs. L'écriture de l'impur est immorale mais elle fait parler d'elle comme une source de dévoilement de la crise des valeurs d'une diversité corrompue.

L'acte d'écrire en langue française pour notre auteur pervertit le pur et produit l'impur. Dans son article « *Le pur et l'impur dans la pensée des Grecs d'Homère à Aristote* », Louis Moulinier, qui a étudié les deux notions de pur et d'impur à travers la littérature grecque, nous dit qu' :

*« A l'origine, les Grecs n'ont parlé de souillure qu'à propos de fautes où intervenait une tache matérielle. Mais cette façon de concevoir les choses avait cependant, dès ce moment, des conséquences dans le monde moral de la réputation et de la beauté. D'autre part, les Grecs appelaient aussi pureté l'absence de mélange et la netteté qui est harmonie. En appliquant le premier de ces concepts à l'âme et le second à la sensibilité, ils ont développé un certain sens de la justice déjà mis en valeur dès les origines. Platon surtout devait contribuer à l'intériorisation de ces concepts. L'âme, selon lui, est pure et sans mélange comme les Idées. Les souillures qu'elle contracte proviennent du corps qui, seul, l'empêche d'exister dans toute sa plénitude. »<sup>85</sup>.*

La diversité générique qui fait l'écriture maaloufienne, qu'elle soit représentée par le parcours d'une écriture qui s'achemine au finale sur ses ruptures, ces « blancs minarets » dans *Léon l'Africain* d'où sont appelés les corps pour une pratique et ces « nobles débris » qui font la mémoire d'une écriture, ou qu'elle soit le produit d'un acte de transgression du conforme, est dans le corps du texte *Le Rocher de Tanios* une obsession pour la perversion du corps de la mère. Un désir impérieux de corruption du corps du beau détermine la trajectoire de l'écriture.

---

85 - Louis Moulinier, *Le pur et l'impur dans la pensée des Grecs d'Homère à Aristote*. In : *L'antiquité classique*, Tome 22, fasc. 1, 1953. pp. 242-243 ; [http://www.persee.fr/doc/antiq\\_0770-2817\\_1953\\_num\\_22\\_1\\_3476\\_t1\\_0242\\_0000\\_2](http://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1953_num_22_1_3476_t1_0242_0000_2)

### 1-2-1-L'impérieux désir de corruption du corps de la mère.

Le désir du corps devient une obsession et la perversion une exigence à satisfaire. C'est ainsi que l'irrésistible désir de corrompre le corps ou les corps est la dynamique qui motive tout le comportement d'une identité inféodée à la langue française. Parce qu'il est aussi écriture, le corps est voué à cette tendance de la tentation du péché de la perversion. La langue perverse le corps et le corps est comme aimanté par cette langue perverse. Amin Maalouf le fait savoir en le représentant par la voix source qui informe son narrateur enquêteur sur la variante locale de l'hybride qui a cessé d'être dans l'espace de ses origines identitaires : « *Les femmes ! me dit le vieux Gébrayel, et dans son visage de buse s'allumèrent des yeux carnassiers. Les femmes ! Le cheikh les convoitait toutes, et il en séduisait une chaque soir.* » p 22. Cette tendance à conquérir et jouir du corps de l'autre ne permet aucune illusion sur le rapport qu'entretient la langue avec l'écriture. L'acte d'écrire est le rapport sexuel de la langue et du corps de l'écriture. L'agir se fait dans le lieu de l'être du moi et ce n'est que dans ce lieu qu'il fait l'effet escompté sur le corps. La description de la tendance sexuelle du cheikh Francis montre ce côté personnel de l'agir de l'être, une attitude que se réserve le personnage et qui fait sa dignité : « *Si impérieux que fût son désir, il ne se départait pas à aucun moment d'un certain quant à soi, jamais il n'aurait songé à se glisser furtivement par une porte dérobée pour profiter comme un voleur de l'absence d'un mari. C'est chez lui qu'il officiait, s'il l'on peut dire* » (p 22). Le corps de la mère symbolise aussi le corps social. Ce corps de la haute sphère : « ceux de la haut » est aussi désiré par le corps de la sphère du bas « ceux du bas ». Plaire et complaire pour satisfaire le désir d'être désiré et se faire connaître se conjuguent dans ce lieu du bas. Le corps de la société du bas est le corps du commun des mortels. Une catégorie des femmes du château sont éprises non pas par le charme du maître du fief mais par la place qu'elles peuvent occuper dans cette sphère du haut grâce à leurs corps. Se faire une place dans cet espace du désir du corps quitte à encourir le risque de sa perversion est aussi le désir de tout corps d'écriture qui veut se hisser au niveau du désir charnel de la langue et se faire une place dans ce sanctuaire de l'intime et du dévoilement. Toute écriture aspire à être connue et reconnue comme une création qui mérite d'avoir sa place dans la sphère des écritures comme ces corps du commun des mortels qui cherchent à plaire et occuper un tant soit peu l'espace de la reconnaissance.

Si l'identité scripturaire inféodée à la langue française force les corps de l'écriture à céder au détournement de leur conformisme fondé sur l'ordre naturel des choses, elle le fait lorsque la nécessité de faire valoir ses mérites se fait sentir avec une envie irrésistible.

Ces corps du commun des mortels ont tous ce désir de parvenir au faite du maître corrupteur qui domine l'espace. La voix source qui nourrit la recherche du narrateur décrit cet engouement pour l'ascension comme une nature de tout corps qui veut se faire voir et faire valoir sa valeur tant esthétique que spirituelle : « *Mais en temps de paix, le château était une ruche de femmes, qui s'activaient, bavardaient, se distraient aussi. Et quelquefois au moment de la sieste, quand le village entier s'enfonçait dans une pénombre de langueur, l'une ou l'autre de ces femmes s'égarait entre couloirs et chambres, pour refaire surface plus tard au milieu des murmures. Certaines se prêtaient à ce jeu de fort bonne grâce, flattées d'avoir été courtisées, désirées. Le cheikh avait de la prestance ; de plus, elles savaient que, loin de se précipiter sur la première chevelure aperçue, il prisait le charme et l'esprit. [...]* » « *Aussi, bien des femmes avaient-elles envie au moins d'être remarquées, cela les rassurait sur leur charme. Quitte à se laisser ensuite ou non suborner. Un jeu dangereux, j'en conviens ; mais au moment où leur beauté bourgeonnait, puis s'épanouissait, pouvaient-elles, avant de se faner, renoncer à toute envie de séduire ?* » (p 23). Cette quête de l'ascension vers le séducteur désiré est aussi la recherche de l'écriture de tous les moyens pour plaire. Et c'est dans sa recherche que le corps de l'écriture n'est plus dans sa nature, dans sa pureté, car elle ne peut être pure. Elle est ce mélange qui perturbe tant le corps de l'écriture que celui du social. C'est pour cela d'ailleurs que la langue française symbolisée par le cheikh Francis s'impose cette attitude d'être soi-même et autre.

Une autre catégorie de corps est à l'opposé de ces corps du commun des mortels. Ce sont les corps insoumis qui ne tolèrent en aucune façon de se trouver au piège tendu par l'esprit corrupteur du maître du fief. Ces corps insoumis qui sont eux aussi symboliquement les corps de l'écriture adoptent tous les stratagèmes de l'évitement de la séduction parce qu'ils savent pertinemment que cela entraîne la perversion. Le corps, dans ce cas de figure, est destiné selon un pacte à une compatibilité des désirs ou des intérêts. La modification de leur nature ne les intéresse pas et ils ne participent pas au jeu de la convoitise et de l'altération. Le narrateur qui enquête sur la l'énigmatique disparition de Tanios nous le fait savoir : « *Leur habileté devait s'exercer plus tôt, pour leur éviter justement de se retrouver dans cette situation embarrassante. Elles avaient imaginé une panoplie de ruses. Certaines, quand c'était leur tour de venir au château, se présentaient avec, sur le bras, un enfant en bas âge, le leur ou celui d'une voisine. D'autres se faisaient accompagner par leur sœur ou leur mère, sûres qu'ainsi elles ne seraient pas inquiétées. Un autre procédé pour échapper aux assiduités du maître était d'aller s'asseoir tout près de sa jeune épouse, la cheikha, et de ne plus s'en éloigner jusqu'au soir.* » (p p 23-24). Ce sont des corps qui souffrent du malaise d'être au

centre d'un monde de dérèglement car leurs esprits se représentent le corps comme une enveloppe faisant apparaître leur singularité, leur indépendance et leur dignité. Cet amour de soi quand il est réorienté en partie vers le désir de l'autre est sentie comme une agression. Une violation d'être pour soi et d'être dans sa nature sans aucune affectation est comprise comme une absence de leur particularité car la dignité extorquée équivaut à une bassesse et toute bassesse est une platitude insupportable. Cette souffrance des corps qui diffèrent des corps du commun des mortels qui cherchent à tout prix à conquérir et être conquis est essentiellement due à cette conviction que rester dans le cadre d'un espace de modification qui dénature les mérites de chaque écrivain n'est plus concevable. Ils campent sur leur conviction et ne dérogent aucunement aux conventions établies. Ces corps, même s'ils sont désirés et désirables, s'enferment dans la logique du raisonnable et s'entourent de mille précautions pour ne pas se voir dénaturer leur substance et détourner leur vocation première. Mais l'écriture de notre auteur n'est ni de celles qui cherchent à briguer par une attitude embellissant leur réalité ni de celle qui se défendent contre tout changement. Elle est une écriture qui reste dans sa nature : une écriture de diversité. C'est cette caractéristique de l'écriture qui fait décrire la beauté du corps de la mère qui donnera par la suite de sa perversion la naissance du personnage bâtard comme une beauté exceptionnelle par rapport aux deux catégories citées. Il s'agit d'un corps qui ne peut cacher sa beauté. Celle-ci le trahit fatalement : « *Il est des femmes cependant qui ne parviennent pas à dissimuler leur beauté. Ou peut-être est-ce leur Créateur qui répugne de les voir cachées ; mais, Seigneur ! que de passions autour d'elles !* » (p 25). Ce corps beau, corps de l'écriture, n'échappe pas au regard. Il se révèle naturellement. Sans affectation et sans déguisement. Cet aspect naturel du corps est celui de la génitrice de Tanios : « *L'une de ces femmes vivait dans mon village en ce temps-là. C'était Lamia, justement. Celle du dicton.* » p 25. Le corps beau est souffrance car ses qualités distinctives le rendent remarquable.

#### 1-2-2-Corps de la mère, corps de l'écriture.

La conception du corps dans le récit a fait l'objet de plusieurs études qui ont abouti à plusieurs interprétations. Le corps est-il la langue de l'écriture ou l'organe d'une communauté scripturaire? Si dans *Le Rocher de Tanios* le corps est le déclencheur de tout le processus du questionnement sur le clivage entre les communautés, il est aussi le signe d'un produit construit à partir de la tentation de la mère de pénétrer la langue française représentée par le cheikh Francis dont le qualifiant Francis rappelle que le personnage est inféodé à la langue et à la France.

Y a-t-il une complexité de l'écriture dans laquelle s'insère ce corps ? Nous nous demandons s'il s'agit du corps en tant qu'au biologique et ne constituant qu'un signe dans le récit référant à celui de la femme et delà toute étude qui le prend en charge pourrait aboutir à des résultats sur la condition de la femme d'une manière générale et de la condition de la femme écrivaine d'une manière particulière ou s'il s'agit du corps de l'écriture romanesque ? On pourrait penser que le corps renvoie à toutes ces données. De là naît une ambiguïté sémantique puisqu'il peut être en même temps corps et écriture. Le questionnement sur la symbolique du corps et sa représentativité dans le récit nécessite de définir ce qu'il sous-tend. Dans le roman *Le Rocher de Tanios*, le corps souffre de sa beauté. Il est visible et c'est ce qui le rend vulnérable aux convoitises perverses qui mènent à l'adultère et il est provocateur de désirs charnels qui ne s'atténuent que par l'acte sexuel provoquant sa perversion. Le personnage féminin Libanais, Lamia, souffre de la beauté de son corps au point qu'elle ressent cette beauté comme une souffrance qui lui est infligée. Nous nous interrogeons sur la signification de corps dans le récit. Ce corps est-il le corps figuré de l'écriture du roman libanais de langue française ou l'organe d'une communauté d'écrivains francophones libanais qui, dans leur désir de faire corps d'une littérature libanaise francophone, subissent de la part de la langue de l'autre ? La perversion du corps par cette langue inféodée à la France produit cette variante de l'écriture de l'hybride qui va être objet de cette quête à propos d'une absence, d'un manque constaté. David Le Breton nous dit à propos de l'objet du corps qu'il est à cerner avant toute interprétation:

« Tout questionnement sur le corps exige au préalable une construction de son objet, une élucidation de ce qu'il sous-tend ».<sup>86</sup>

En effet, le retour à la question de la littérature francophone et à ce qui lui fait défaut est pour Maalouf un point de départ de son roman *Les Echelles du Levant*. C'est ce retour à ce qui sous-tend la perception de l'écrivain de la question du rapport à l'altérité. Dans *Les damnés de la terre*, Frantz Fanon, parle du retour de l'intellectuel colonisé aux origines pour une décolonisation intellectuelle. Il nous dit à ce propos que le retour aux origines culturelles lui permet d' : « assumer son identité et pour briser les chaînes qui l'attachent à la culture dominante » et d'ajouter que : « l'intellectuel colonisé devra revenir à ses racines culturelles, celles de la culture de son peuple, la langue de sa mère, le crâne de son ancêtre. Cela sera une étape nécessaire dans le processus de désaliénation qui mènera l'intellectuel colonisé du suivisme aveugle de l'Occident culturel à l'indépendance idéologico-culturelle. »<sup>87</sup> . Dans *Le Rocher de Tanios*, le retour aux origines est dû au besoin de se situer par rapport à une question de l'écriture romanesque francophone. Le corps de la mère et donc de la femme dans le roman est le signe du désir de combler un manque. L'incapacité de reproduction oblige à la quête de l'autre comme source de fécondation. Si le corps de la mère dans le roman est adulé, il ne se prive pas de convoiter l'autre comme source de reproduction. La mère est vouée dans le roman à l'adultère et au-delà du plaisir sexuel, c'est tout l'intérêt de la reproduction qui est en jeu. Insatisfaite du rapport infructueux qu'elle entretient avec son mari même si cela n'est pas explicité dans le récit et de son rapport à son rang social, elle est prise au piège de cette insatisfaction sournoise de sa beauté singulière. La femme avec son corps beau et séducteur est attirée à la haute sphère par le maître du domaine. Elle est soumise à son désir de faire partie de ce monde et assignée à la résidence du château. Si le corps est une construction, sa lisibilité et sa visibilité dépendent étroitement de ce qui le fonde. En effet, le corps pris dans une acception écologique est sous-tendu par une sociologie du texte. La langue, aux aguets de tous les corps scripturaires émergents, a un besoin pressant de les pénétrer et de les transformer.

---

86 - David Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1992, p. 26.

87 - Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, pp, 263,264, éd. Gallimard, France, 1951.

### 1-2-3-La souffrance du corps de la mère.

Le corps beau de la femme comme le corps de l'écriture qui excelle ne peut s'empêcher d'être conquis par cette langue française. Le corps beau est souffrance dans le contexte de l'altération. Il subit le calvaire de sa beauté. Parce qu'il est le corps de l'écriture qui illumine l'esprit, c'est cette lumière qui le rend visible à tous et qui les attire vers lui. Il se distingue des autres corps par cette caractéristique qui le fait émerger comme une singularité. Le corps de l'écriture est aussi contenu dans l'esprit de l'écrivain. Son écriture qui excite le désir de la lecture fait de lui un écrivain qui subit les aléas de l'histoire de la perversion de l'écriture. Elle le fait valoir comme un écrivain qui se singularise par son génie créateur. Ainsi, il ne peut échapper aux regards séduits par tant de talents, des regards admirateurs. Ces regards ne sont pas seulement ceux des lecteurs mais aussi ceux d'une langue qui convoite cette écriture pour pénétrer son corps et lui faire porter une progéniture : un roman hybride qui souffre de la beauté de son corps convoité par un maître pervers dont le rang, la situation, le charme du langage corrompateur ne peuvent la laisser indifférente.

La souffrance du corps beau est due à cette charge de l'écriture qu'il porte en lui et qui le porte à être au centre des préoccupations humaines et de chercher par le langage du beau à les rendre moins pénibles et moins opaques. Dans le roman, Lamia dont la signification patronymique renvoie à ce qui brille, est ce personnage doté par son créateur d'un corps qui se fait valoir naturellement : « *Lamia portait sa beauté comme une croix. Une autre qu'elle n'aurait qu'à se voiler, ou à se laisser enrober dans quelque étoffe disgracieuse pour cesser d'attirer les regards. Pas Lamia. On l'aurait dite trempée dans la lumière. Elle avait beau se couvrir, se fondre dans des attroupements, elle était inmanquablement trahie, révélée, il suffisait d'un geste, d'un rien—une main portée à ses cheveux, quelque rengaine fredonnée par inadvertance --, et l'on ne voyait qu'elle, et l'on n'entendait plu que sa voix d'eau claire.* » (p 26). Le corps beau comme texte est aussi le contexte des conflits internes à l'écrivain. En effet, celui-ci est aux prises d'un questionnement avec soi-même. Doit-il assumer la charge qui lui est destinée et adhérer à l'idée de l'élévation de son être écrivain, un être naturel, sans affectation et sans contrainte ou doit-il se révolter contre cette vérité et en chercher une autre ?

Dans le roman, la mère du bâtard ne se révolte pas contre la beauté de son corps mais elle la porte comme un supplice. Lorsqu'elle tente d'éviter le contact direct avec le

corrupteur fécondateur, elle finit dans la tentation. La passion du pervers pour le corps beau ne le dérouté pas et ne le rabaisse pas mais lui procure la sagesse des grands stratèges des guerriers lorsqu'ils décident de pénétrer une cité aussi protégée soit elle : « *Avec Lamia, il était résigné à entreprendre un siège* » p 26. Le désir de l'un et l'angoisse de l'autre finissent par les rapprocher. Le corps qui se distingue par sa beauté naturelle ne cherche aucunement l'ascension vers la sphère du haut. Il est désiré dans cette sphère, sollicité et rapproché au maître du fief. Dans ce contact inévitable et direct, les tentations se réveillent et deviennent de plus en plus pressantes et pesantes. La beauté est donc souffrance car elle ne permet aucun repos. Désiré et convoité, le corps qui se caractérise par cette beauté est tout le temps circonspect car il a peur d'être agressé, violé ou être sujet à des abus. Cependant, là aussi, cette circonspection est génératrice d'un excès de prudence porté à l'autre au point qu'il devient en même temps tourment et plaisir. La beauté qui fait la nature du corps et son exception est plaisir et angoisse. Et c'est là tout l'aspect naturel de l'écrivain et de son écriture. C'est le corps beau de Lamia, corps biologique mais aussi symboliquement le corps de l'écriture qui cède à la tentation de la langue de la perversion, une langue de l'écart qui ne se soumet pas aux normes d'un genre ni d'un modèle. C'est de ce contact charnel entre corps de l'écriture et la langue de l'écart que naît le produit naturel : Tanios, une variante de l'écriture de l'hybride.

*Le Rocher de Tanios* est donc cette production romanesque qui constitue une unité de tous les éléments qui caractérise l'écriture de Maalouf. Cet ensemble organique composant son œuvre. L'ensemble des témoignages qu'ils soient écrits ou entendus de la voix des uns et des autres des personnages donnent corps au texte. Mais dans ce corps de l'écriture romanesque duquel fait partie l'écrivain Amin Maalouf, son écriture est une différence et un écart par rapport à une référence. Il ne se détache pas de ce qui forme l'unité du corps de l'écriture et des écrivains, il lui appartient et marque du sceau de l'identité du héros de son roman la pérennité de sa présence dans la mémoire collective de ce corps. Même si le corps de l'écriture de notre écrivain est comme le corps de la mère génitrice de son héros, et même s'il se distingue par son aspect naturel et spontané, il n'est pas du tout indifférent à cette suspicion contre les excès du pervers. A force d'être trop méfiant, le corps est comme subjugué par ce caractère singulier du maître. Il finit par être dans les filets de son langage et cède au verbe de la séduction.

#### 1-2-4- L'écriture de l'impur, une variante locale de l'hybride.

Parmi les techniques narratives adoptées par l'auteur dans les trois romans de notre corpus, la variation des genres à l'intérieur du tissu romanesque se révèle être une des constructions de l'identité scripturaire de notre écrivain. Ces genres coexistent en apparence en harmonie dans la construction du sens. Amin Maalouf n'a pas choisi la diversité. Elle est tout à fait dans sa nature d'écrivain né de la diversité des cultures et des origines identitaires. C'est dans ses productions que l'on découvre cet aspect naturel de l'écrivain et de son écriture dans la mesure où la diversité des genres à l'intérieur du tissu narratif de ses romans et en particulier de son roman *Le Rocher de Tanios* se révèle comme la reconnaissance de son identité scripturaire qui raconte la crise. Les frontières génériques deviennent perméables pour que l'écrivain puisse aisément passer de l'un à l'autre. Et ce n'est pas consciemment que l'auteur cherche à abolir les lignes de démarcations entre les genres. Les frontières génériques n'existent pas non pas seulement parce que l'auteur adhère à l'idée de l'éclatement des genres mais parce que dans la nature de l'écrivain, le zonage des genres n'existe pas. L'absence de lignes de démarcation entre les genres dans ses productions est cette possibilité de liberté de circulation qui s'est offerte à l'écrivain dès son enfance où il a côtoyé, à travers ses lectures, les cultures de deux mondes en passant par son choix d'être journaliste où il a été témoin de plusieurs événements qui ont secoué le monde et en arrivant finalement au choix de l'écriture romanesque. L'hybride littéraire est double et changeant. Car toute construction de l'identité scripturaire d'un écrivain n'est jamais fixée dans une sphère, celle de Amin Maalouf est double et déplacement. C'est ce double qui permet le déplacement et le déplacement permet à son tour à l'auteur de se muer aisément dans ce double qui perturbe. C'est pour cela que l'auteur refuse de clore ses récits sur une fermeture. Les récits de notre corpus ont tous cette caractéristique de l'ouverture. *Léon L'africain* s'ouvre à la fin sur le départ : « *Vers ce Lieu ultime où nul n'est étranger à la face du Créateur* », un lieu de l'écriture, de la création qui ne distingue pas la différence et ne la rejette pas. *Le Rocher de Tanios* s'ouvre quant à lui à la fin de l'histoire sur le départ vers le mouvant que suggère l'absence de la pesanteur vers la crise du solide : « *Et là-bas, au loin, je voyais la mer, mon étroite parcelle de mer, étroite et longue vers l'horizon comme une route.* » (p280). *Les Echelles du Levant* se termine sur l'observation de l'historien d'une jonction difficile entre des contraires.

Dans *Les Echelles du Levant*, l'écriture du roman n'opère pas de frontières entre le factuel, les événements de la grande histoire à ceux du fictif, ni même entre prose et poésie. Le récit s'ouvre à la fin de l'histoire sur l'engagement dans la reconquête des éléments disparates et dans l'étude de ce qui fait leur différence. Comme son narrateur, l'auteur ne se dérobe pas de cet engagement qui le met au centre d'un questionnement sur ces deux éléments qui font son double: « *Il y a bien des couples de passants qui se sont arrêtés et qui les observent, intrigués, attendris. Moi, je ne peux pas les observer de la même manière. Moi, je ne suis pas un passant.* ». L'écriture de l'hybride qui ne se soumet pas aux barrières démarquant le transfert du factuel dans le fictionnel et la coexistence non fragmentaire des genres est devenue pour les écrivains contemporains un procédé scripturaire de prédilection marquant la démocratie dans le choix et dans l'intégration des éléments étrangers dans le corps de l'écriture. Dominique Budor et Walter Geerts en proposent une définition :

*« L'hybride apparaît comme le produit [...] d'une combinaison féconde d'éléments différents. Certes bien des métaphores participent avec lui, concurremment ou successivement, de la définition de la figuration et de la symbolique modernes : le puzzle revendiqué comme méthode de construction du livre ; la marqueterie définissant les conditions de l'écriture ; la mosaïque [...] ; le patchwork, le kaléidoscope... au-delà des nuances et des différences qu'impliquent ces emplois, tous insistent sur le morcellement, le fragmentaire, la discontinuité des multiples composants travaillant à la totalité. L'hybride, en revanche, n'implique pas de construction préalable et affirme, à partir de la coexistence d'éléments disparates mais compatibles, la force créatrice de la réunion : loin de porter le regret d'un ordre antérieure, il proclame le composite et exalte l'ouverture de l'ordre nouvellement institué »<sup>88</sup>*

L'écriture de notre auteur fait corps avec cette unité et son écriture elle-même réunit ses éléments composites constitutifs de son corps. Le romancier s'inscrit dans cet ensemble des écrivains de l'hybride qui font le corps de la littérature de langue française mais comme le personnage de son roman, il est une différence dont l'écriture de l'hybride se démarque de l'harmonie du composite dans cette force créatrice de la réunion.

---

88- Dominique Budor, Walter Geerts, « Les enjeux d'un concept », in *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p.p.12-13.

### III Partie. Chapitre III : Le contexte final ou les lieux refuges de l'écriture.

---

Nous aboutissons en fin de compte au fait que premièrement dans le premier roman, à l'issue du mouvement de déconstruction et de reconstruction, la création du roman s'est faite à partir des éléments qui ont été retranchés du vaste ensemble de l'acte d'écrire entamé par l'écrivain et que ce reste disparate composant l'œuvre est à livrer tel quel au lecteur. Ces éléments qui sont restés d'un édifice romanesque sont aussi représentatifs de ces restes de l'édifice d'un pays brisé et émietté. Deuxièmement, que dans *Le Rocher de Tanios*, la perversion du corps social et du code de l'écriture engendre le mélange impur. Ce mélange représente une génération qui se démarque de toute préoccupation des questions politiques primordiales qui divisent le pays, une génération prisonnière du figement de la société dans les dissidences meurtrières. Comme elle n'a pas le pouvoir du changement, elle est victime de sa composante identitaire qu'elle a hérité de son passé et qu'elle a du mal à gérer dans le contexte d'un présent post-moderne qu'impose des changements radicaux. Troisièmement, que dans *Les Echelles du Levant*, l'écriture représente la résistance de l'hybride à la discrimination entre ce qui altère les composantes identitaires des protagonistes. Le refus de se soumettre à la distinction entre ce qui est juste et ce qui est le fruit de ce mélange perturbateur dans lequel survit une mémoire qui rappelle le passé qui ne passe pas. Une sorte de mixte insoumis qui résiste encore au changement de temps des affrontements entre communautés libanaises. Mais peut-être aussi que c'est ce mixte qui perdure les oppositions entre un passé et un présent, entre l'obscur et le clair, entre révolte et résignation, entre le vrai et le faux.

### 1-3- La mémoire de la résistance aux distinctions.

Si la thématique de la quête et de la reconquête est omniprésente dans les trois récits, qu'il s'agisse de reconquête de l'espace géographique ou de l'espace scripturaire de la représentation littéraire, ou qu'il s'agisse de reconquête de l'être aimée, de l'altérité, le roman *Les Echelles du Levant* est la consécration de l'écrivain dans le choix qu'il a opéré : écrire pour raconter son moi scripturaire qui cherche non seulement à graviter les échelles d'un idéal esthétique et moral, mais aussi à établir une voie ou des voies de communication entre deux mondes, ceux de son passé et de son présent scripturaire, de ces deux univers culturels, l'Orient et l'Occident, qui se partagent le même espace libanais. Les échelles qui ont le sens de voie de circulation et d'accès entre deux espaces sont en fait la communication qui s'établit entre ce que fut le passé de l'écrivain dans le domaine de l'écriture et son présent mais aussi entre ce que fut le passé et le présent de l'écrivain dans l'espace partagé inégalement par des communautés qui entretiennent les hostilités.

Le choix de l'auteur Amin Maalouf de passer de l'écriture journalistique en arabe à l'écriture littéraire en langue française et l'évolution de son parcours en tant qu'écrivain affilié au monde littéraire depuis son commencement dans la création romanesque comme nous l'avons montré dans son autobiographie fictive *Léon l'Africain*, l'engage dans la voie du rejet de ce qui fait la différence entre les écrivains de langue française et voue l'écriture à continuer à dire la rupture. *Les Echelles du levant* se constitue comme une confidence qui raconte sous la forme d'une histoire imaginaire, la réappropriation par l'écrivain lui-même d'un passé qui a survécu, qui demeure et dure.

La reconquête de ce passé pour le mettre en rapport avec son altérité scripturaire, celle de la clarté, est l'objet du roman *Les Echelles du Levant*. La mémoire se remémore les voies de l'histoire de la Résistance. Mais c'est une remémoration de l'histoire. Cette histoire s'appuie sur une image qui fait durer le souvenir d'une survivance d'une figure de la résistance. La mémoire du narrateur se met en branle lorsqu'il rencontre son personnage et qu'il reconnaît l'avoir déjà vu quelque part, dans un lieu. Ce lieu de la reconnaissance que rappelle la mémoire est celui de l'image dans un manuel d'histoire. Une image qui se conserve dans un document officiel de l'enseignement « *Je ne l'avais jamais rencontré jusque-là, ni entendu son nom. J'avais seulement vu une image de lui dans un livre, des années plus tôt. Ce n'était pas un homme illustre. Enfin si, en un sens il l'était puisqu'il avait sa photo dans mon manuel d'histoire* » (p 9). Cette présence de l'absence se fait sur le jeu de

l'apparaître, disparaître, réapparaître. En effet, si la mémoire, dans son processus de remémoration, présente à l'esprit un souvenir inscrit en image dans un manuel d'histoire, elle le présente à un esprit qui le représente comme une figure qui mérite la reconnaissance de son passé et qui lui rappelle le souvenir d'une histoire de partage et d'implication dans un événement qui a bouleversé le monde dans sa survenance. Le souvenir s'appuie sur l'image, la photo, comme support sur lequel s'appuie l'action mnémonique. Le souvenir d'une figure de la résistance à la politique de la discrimination nazie fait réapparaître, dans un rapport à l'autre qui s'engage à réécrire l'histoire, cette présence de l'absence comme une finalité de l'éclaircissement de ce qui demeure obscure, énigmatique. Paul Ricœur déclare que « *L'énigme de la présence de l'absence est résolue dans l'affectivité de l'acte mnémonique* »<sup>89</sup>. Le récit du narrateur oblige cette figure du résistant reconnu et intercepté à faire le détour de la question de son histoire qui survit avec sa présence sur les lieux de la mémoire de la Résistance en attente d'un objet qui s'éclaire à la fin. La fin de l'histoire dans *Les Echelles du Levant* aboutit sur une clause prise en charge par le narrateur journaliste qui observe une jonction entre le passé et le présent. Ce mixte du passé obscure et du présent clair, est la raison de l'écriture d'une histoire d'une vie pour ressaisir le passé dans le présent, l'absence dans la présence. Mais quel était cette absence qui réapparaît dans le présent ? *Les Echelles du Levant* est le roman d'un échange entre deux voix imaginaires : la voie d'un journaliste écrivain et la voie d'un personnage. L'une comme l'autre s'engagent dans la voie de la communication et l'une et l'autre alternent le passé et le présent dans une perspective rétrospective en attendant un avenir. *Les Echelles du levant* raconte une survivance d'une résistance à la discrimination, à la distinction entre ce qui est juste et ce qui est déraisonnable. Une absence qui refuse de se soumettre à toute action visant à séparer un mélange perturbateur et qui résiste dans sa survivance. Elle est une écriture de ce mixte qui, en refusant toute discrimination des éléments hétérogènes qui perturbe un mélange, tente de créer un lien qui colmate une brèche entre deux cultures qui partagent la même langue dans le même espace de la représentation littéraire : le roman. La reconquête de cet autre moi qui a été perdu à cause de lignes de démarcation imposées par une idéologie ségrégationniste et qui se trouve en attente d'être retrouvé, se fait par l'écriture et au profit de l'écriture. L'écriture de *Les Echelles du Levant*, en rétablissant ces échelles qui ont marqué les échanges sur le plan de la grande l'histoire de l'Orient et de l'Occident dans la petite histoire et dans le même

---

89 - Ibid., p 557.

espace partagé, reprend la question de la reconnaissance de la différence d'un mélange pour la traiter sous la lumière de la vérité présente. C'est une écriture qui ne se soumet pas à ce cantonnement de la production romanesque dans le superficiel. Le regard de l'écrivain Amin Maalouf, regard du journaliste doublé de romancier, refuse de rester en dehors des questions des conflits qui se posent au nom des identités, refuse ce regard qui ne fait qu'effleurer l'état des choses. Cette faculté de ne pas survoler superficiellement une question vient de son origine scripturaire : le journalisme d'investigation et de critique. A la fin du roman, le narrateur qui consigne par écrit le contenu de l'interview et qui le raconte, observe la finalité de la jonction avec son altérité : Clara, sa distinction, la lumière de son investigation qui l'éclaire sur la survivance d'une absence qui préserve les déséquilibres meurtriers. Ce regard qui observe ne prend pas les choses à la légère, sa distinction comme différence est au centre de ses préoccupations. Le narrateur conclut son histoire par ces propos : « *Il y a bien des couples qui se sont arrêtés et qui les observent, intrigués, attendris. Moi je ne peux pas les observer de la même manière. Moi je ne suis pas un passant* »

Sans prétendre faire une analyse de type sociocritique, nous adoptons la citation de Pierre Macherey selon laquelle : « *Tout projet littéraire est perversi en fin de parcours* »<sup>90</sup>, pour démontrer que dans *Les Echelles du Levant*, l'idée de départ était cette combinaison des personnages de différentes origines identitaires et culturelles symbolisant par là le refus de la discrimination entre raison et déraison qui creuse un écart entre – eux et le reste de la communauté des scientifiques et les écarte du centre de la ville . Mais ce projet a été perversi à cause de cette homogénéisation qui a provoqué des troubles et a imposé un éloignement. L'intention du roman est de modifier ce rapport à l'altérité déraisonnée, car la conception du croisement de la raison avec la déraison a subi le revers de l'échec d'une union rêvée comme cela est représenté dans le roman par l'échec de la théorie de l'accouchement préconisée par le docteur Katebdar qui se charge de la fille du sultan qui a perdu la raison à cause de la perte de son ascendant: « [...] ; *le docteur Katebar avait ses théories ; il pensait qu'une femme comme la sienne, qui avait perdu la raison à la suite d'un choc, pouvait la recouvrer à la faveur d'un autre choc. La grossesse, la maternité... Mais surtout l'accouchement. Le choc brutal de la vie venant compenser le choc brutal de la mort. Le sang effaçant le sang. Théorie...Théorie...* » (pp, 28- 29). Cette théorie qui n'a pas

---

90- Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, François Maspero, Paris, 1978, pp 189-190.

abouti a été refusée par les pairs du médecin au départ et a provoqué une perversion au niveau du parcours du personnage et des événements historiques qui accompagnaient le cours de son récit. Ces désordres tant au niveau événementiel qu'au niveau psychologique des personnages sont ces désordres qui créent une tension qui impose une correction d'une erreur qui survit au présent. Cette ouverture sur la déraison s'est pervertie en fin de parcours et a créé un clivage: le mélange refusé a abouti à un écartement du projet de réparation d'un préjudice de jouissance de domination du pouvoir politique. Ce préjudice a porté atteinte au psychique de la descendance de ce pouvoir et au projet de réparation de ce mal à toutes les échelles. Ce projet s'inscrit aussi au niveau du titre du roman. *Les Echelles du Levant* projette d'éclaircir un passé de confusion qui demeure en Orient, qui dure dans une temporalité et qui survient en Occident dans le sens d'une jonction avec un éclaircissement. Selon Macherey : « *Il semble non seulement possible, mais nécessaire, de partir de l'œuvre même, au lieu de la prendre à distance, ou de simplement la traverser. Il est même inévitable de commencer par là où l'œuvre commence : par son projet de départ qu'elle se donne, son projet ou encore ses intentions, lisibles sur tout son long comme un programme. C'est aussi ce qu'on appelle son titre* »<sup>91</sup>. Qu'elle est donc la signification du titre du roman *Les Echelles du Levant* ? Qu'elles sont ses intentions informatives ?

Selon le dictionnaire Larousse, le mot échelle signifie : « *Dispositif formé de deux montants parallèles ou légèrement convergents, réunis de distance en distance par des barreaux transversaux servant de marches.* » Cette définition nous fait renvoyer au système adopté dans la narration du récit qui dispose de deux plans d'énonciation qui convergent vers l'explication d'une intention. L'explication qui éclaire sur la question de la résistance de la discrimination est ici prise en charge par le mot « Levant » qui, pris dans son sens commun en tant qu'adjectif, signifie : « qui se lève, en parlant du soleil. ». L'éclaircissement d'une situation vient donc du sens oriental vers l'Occident.

Le mot échelle renvoie aussi à l'idée de verticalité et d'horizontalité. Une échelle permet de monter ou de remonter, de descendre ou de redescendre. Elle est un moyen qui fait passer à des degrés variés la personne qui l'utilise. Mais en référence à l'histoire de cet espace oriental, les échelles sont ce dispositif qu'utilisaient les bateaux de commerce arrivés d'Europe chargés de produits et de marchandises et arrimés aux ports du Levant pour permettre le passage des personnes et des marchandises du bateau au quai.

---

91 - Ibid., pp 189-190.

Horizontalement, les échelles facilitent l'accès à travers un passage mouvant et instable à une rive autre, sûre et stable. Cependant, le titre du roman dont le couple de mots qui le constitue - Echelles + Levant - séparés et réunis par la préposition « de » qui marque l'appartenance et la détermination, renvoie le lecteur à un référent spatial du passé de la région de l'Orient en rapport avec l'Occident. C'est ce lieu d'où vient la réminiscence qui s'actualise et devient souvenir d'une image.

En effet, *Les Echelles du Levant* est ce : « *nom qu'on donnait autrefois à ce chapelet de cités marchandes par lesquelles les voyageurs d'Europe accédaient à l'Orient* », quatrième de couverture. Le titre est donc ici doublement significatif : retour à un référent externe altéré, celui de la grande histoire où des communautés de différentes origines et de différentes cultures coexistaient ensemble dans la diversité, animées par l'échange commercial et culturel et vivant dans la tolérance, dans l'acceptation de l'autre, et retour à une référence de l'histoire interne au récit, celui d'un passé où la réunion des différences empêche de voir clair les limites de ce mélange qui a généré troubles et ruptures. *Les Echelles du Levant* est donc le titre d'un roman qui ramène le passé dans le présent pour l'éclairer en vue de connaître et reconnaître sa perversion et le convertir en représentation imagée pour faire savoir son altération. Et c'est ce passage au lieu du souvenir de l'obscur qui, dans sa survivance dans la mémoire de l'histoire, ressurgit du lieu du Levant qui signifie lumière qui apparaît mais d'où la clarté a disparu et aboutit à l'Occident où disparaît cette lumière et où réapparaît la clarté. Ce cycle éternellement recommencé maintient la cohésion entre clarté du matin qui vient et confusion du soir qui revient dans un ordre de succession et d'alternance. Cette lumière projetée sur un passé qui sombre réfléchit toute sa lumière comme un miroir miroitant sur un avenir prétexte à un présent raconté faisant émerger la différence sur les vagues houleuses de la discrimination. L'altération qui signifie aussi altérité, fait retourner le personnage Ossyane sur les lieux de la mémoire de la résistance à la discrimination pour maintenir le passé et le présent rapprochés et constituer de ce fait une échelle pour rejoindre la clarté à venir. Pour l'auteur Amin Maalouf, c'est une vision renouvelée, rénovée, de la reconnaissance des différences qui font durer la confusion. Cependant là aussi, la rencontre est problématique : l'absence de clarté dans la conception de l'altérité qui utilise la même langue dans la représentation romanesque aboutit à la différenciation de cette différence. De là, la reconnaissance de la différence s'impose. Reconnaître l'autre, c'est aussi reconnaître soi-même. L'identification

de l'autre comme différence n'est pas s'identifier à lui, mais identifier la démarcation qui existe entre – eux sur le plan de la valeur de l'œuvre et uniquement sur cela.

Maalouf nous dit ceci à propos de son identité : « *Mon identité, c'est ce qui fait que je ne suis identique à personne.* »<sup>92</sup>. Il fait la différence, il est la différence. Et cette différence devient une question à trancher. Dans son roman, une décision imminente est prise par Ossyane le personnage de son roman, celle de rompre avec les liens qui le tiennent enchaîné à ce passé qu'il attendait comme un avenir ou un devenir mais qui ne peut revenir. « *Mais l'avenir que j'attendais était déjà passé.* » p 231.

La cohésion rêvée et espérée entre le moi et l'autre, fait partie d'une illusion du passé. C'est cette conception nouvelle qui fait place à une décision qui tranche une fois pour toute. Ossyane remet à son interlocuteur un calepin dans lequel il résume en quelques phrases écrites jetées sans rimes ni ponctuation tout ce qu'il a ressenti dans cette expérience de sa vie. L'absence des rimes et de la ponctuation exprime bien sur le plan de l'écriture cette inexistence de l'homophonie, une inexistence de divisions marquant la différence entre l'identité des sons par un temps d'arrêt dans le discours : « *Derrière moi ont claqué les portes du paradis je ne me suis pas retourné*

*A mes pieds l'ombre de mes pieds s'allonge sur ma route entière jusqu'au mur*

*Je marche sur mon ombre dans mes paupières closes tels des vaisseaux de sang les chemins d'Anatolie*

*J'ai le souvenir d'une maison plus belle aux pierres de sable aux vitres de mirage*

*Dans mes oreilles le bourdonnement de la ville le doux bourdonnement de Babel*

*Autrefois autrefois aux avant- postes du désert dans l'oasis des peuples engloutis*

*Autrefois autrefois les échelles du ciel autrefois l'âge d'impatience autrefois l'avenir. »*

(pp,235, 236). Ce petit texte fait donc le tour de ce qui a été déjà dit par Ossyane. Cette expérience d'une coexistence mixte dans laquelle il se trouvait, il ne la retrouverait plus car il ne pourra plus jamais y retourner « *Derrière moi ont claqué les portes du paradis je ne me suis pas retourné.* » (p 235). C'est une situation analogue à celle de Babel « *le doux bourdonnement de Babel* » (p 235), où un projet humain de rencontre, de reconnaissance a été étouffé dans l'œuf et n'a pas abouti parce qu'il a désobéi à la différence créée et a été à l'origine de la confusion. Est-ce une bourde que de prétendre unir le moi et l'autre,

---

92 - Amin MAALOUF, *Les Identités meurtrières*, Editions Grasset & Fasquelle, p 16.

trouver une sorte de compromis défiant par là une sorte de destin humain ? Où est-ce un regret de ne pas pouvoir concilier le moi et l'autre et pouvoir du coup détourner le cours de l'histoire qui se solde par une séparation inéluctable. A ce bruit lointain des souvenirs, ce bruit confus et ininterrompu des voix des uns et des autres, ce bruit doux et agréable qui fait entendre le projet de la rencontre et de la reconnaissance de l'autre à travers une langue, une langue commune, va succéder un autre bruit, comme faisant écho d'une confusion qui s'installe. Un signal d'une perturbation qui semble s'imposer et imposer sa loi : la différenciation. La reconstitution de la fusion du couple le moi et l'autre perturbe, installe un dysfonctionnement entre eux, et signale un bruit autre qui précède, celui des événements violents qui éclatent au dehors « *Au dehors se déroulaient certains événements dont les bruits parvenaient jusqu'à nous. Par bruit je veux dire aussi les bruits des armes. Explosions, rafales, et les sirènes d'ambulance.* » (p 236). La violence se signale donc par le son des salves annonciatrices. La distinction entre le moi et l'autre qui annonce les violences devient imminente et la déchirure est fatale « *Pas encore la guerre. Seulement les salves annonciatrices. Quelques bouffées de violence, de plus en plus bruyantes, de moins en moins espacées.* » (p 236). La coupure devient réjouissante et jubilante. Le personnage « Sikkine », évoqué à ce point de la narration, symbolise la coupure et joue le rôle de celui qui jubile à l'idée de la séparation « *Vous –ai-je parlé de ce pensionnaire qu'on surnommait « Sikkine » ? Je ne pense pas* » (p 236). La séparation entre un état de confusion mentale et un état de lucidité, entre un état de raison et de folie. En effet, le départ de l'auteur Amin Maalouf en France à cause de la guerre au Liban est ressenti comme une séparation salvatrice car l'auteur ne pouvait admettre de vivre dans un espace de confusion désastreuse sur le corps et sur l'esprit.

### Conclusion

L'arrivée au point de départ des récits dans les trois romans révèle que le choix de l'auteur des techniques narratives représente le parcours cyclique pour faire le tour d'une question avec des variantes. Si le rapport à la différence est conçu comme point de départ du parcours romanesque représenté par l'échange sous ses trois aspects dans les trois récits, le tour de la question nécessite une étude de tous les aspects de la question que traite l'auteur. Lorsque l'auteur juge que sa conception du rapport à la différence a fait le tour de sa pensée et que tous les aspects de la question qu'il traite dans les trois récits ont été éclairés au lecteur, il fait aboutir le récit de ses personnages au point de départ de leurs histoires. Le tour de la question ayant été conçu comme réalisé, le retour au rapport à la différence sur le plan de l'écriture dans *Léon l'Africain*, au rapport à une vérité scripturaire différente dans *Le Rocher de Tanios*, et au rapport à la différenciation dans *Les Echelles du Levant* est le point culminant de la question.

Dans *Léon l'Africain*, le contexte final de l'écriture est un lieu de l'expression littéraire des débris qui demeurent à la suite d'une rupture. Le souvenir du vestige d'un passé remonte aux origines des déséquilibres entre les chrétiens qui renaissent des cendres de leur chute et des musulmans qui sombrent dans le déclin de leur gloire. Le souvenir persiste et fait durer dans le temps comme dans l'espace libanais cette déchirure. Ce souvenir fait émerger l'histoire de la mémoire des divergences dans les divisions de la connaissance et de la reconnaissance. Dans *Le Rocher de Tanios*, la recherche d'une explication à l'énigme de la présence de l'absence passe par la lecture des documents écrits par des écrivains originaires d'espaces différents. Ce sont des documents archives qui reconstituent l'histoire d'une disparition et qui préservent l'histoire de l'absence de l'oubli. Cet oubli ne s'oublie pas tant que la mémoire de l'absence est tenace et fait survivre l'absence de l'impur comme une présence par la marque qu'il a laissé sur un édifice. Les traces de l'impur sur cet édifice dominant les esprits des communautés libanaises de la Montagne et interdisent aux générations futures de monter sur cette matière qui mémorise la malédiction du bâtard. Le mélange des corps qui a corrompu les équilibres sociaux fait souffrir le corps de la mère qui apparaît comme un souvenir douloureux. *Le Rocher de Tanios* est une variante libanaise d'expression française de l'hybride qui provoque la crise. Dans *Les Echelles du Levant*, la rencontre au départ avec une figure de l'histoire de la résistance à la discrimination, rappelle un souvenir du passé d'une image originare du

Liban. La mémoire de cette figure du résistant à la discrimination réactualise dans le présent une disparition des lieux de l'histoire. La fiction fait réapparaître cette image de l'histoire sur la scène de l'imagination. Apparition, disparition et réapparition jouent sur la jonction du passé et du présent qui assure la continuité ou la survivance d'un mixte qui résiste à l'oubli en tant qu'effacement des traces mais aussi en tant que pardon. La résistance à la discrimination entre le bien et le mal entre le juste et l'absurde, entre le vrai et le faux déroutent l'histoire vers les origines de la prescription de cette affection sur l'espace de la représentation de l'histoire. Souvenir d'un long détour à travers l'histoire du périple de la figure de l'équilibre qui pèse, traces suivies pour dévoiler dans une enquête du lecteur imaginaire la survivance de l'absent, une figure de l'impur qui rappelle les déséquilibres entre les corps de la société libanaise et mémoire d'un mixte insoumis à la discrimination sont au final des procédés scripturaires de la représentation de l'altération dans le texte et en rapport avec un contexte de conflit entre communautés.

Le contexte de la souvenance des débris d'un passé brisé est le déséquilibre qui s'est disséminé à une grande échelle dans le monde chrétien et musulman. Les répercussions de ce déséquilibre sur le Liban contemporain font que l'auteur les choisit comme lieu de l'expression de son écriture. Les traces de l'impur sur un édifice en crise, craint comme une malédiction culturelle sont l'espace de la représentation de la survivance de l'angoisse du bâtard qui hante les esprits, de la diversité qui diffuse la division. La mémoire du mixte insoumis à la distinction demeure au lieu de la représentation et fait durer la confusion jusqu'à sa jonction dans l'espace de l'expression romanesque avec la clarté qui la met à jour. Cette clarté est celle de l'écriture d'un écrivain qui refuse le statut du minoritaire *« Tout ce qui ressemblait à une discrimination liée à la couleur, à la religion, au rang social, au sexe, ou à toute autre raison m'a toujours été insupportable, et je sais en mon for intérieur que les racines de ce sentiment se trouvent dans ma révolte d'adolescent contre mon statut de minoritaire. Cette rage n'a pas diminué depuis... Elle est présente dans chaque regard que je porte sur le monde, et dans chaque ligne que j'écris... »*<sup>93</sup>

---

93 - Op cit.

#### Conclusion partielle.

Derrière la figure du voyageur, du bâtard et de l'insoumis se dessine celle d'un écrivain en quête toujours renouvelée d'une œuvre faisant corps avec tous les écrivains de la littérature francophone mais se distinguant par l'aspect scripturaire qui lui est propre.

L'écriture du moi dans le cadre de l'autobiographie a révélé dans *Léon l'Africain* la confession d'un écrivain qui a parcouru les espaces de la représentation littéraire après avoir choisi la langue française pour exprimer ses émotions, ses sentiments et ses convictions à propos d'une diversité rompue qui a dégénéré en divisions meurtrières. Cet écrivain, écrivant et racontant, qui cherche dans l'imaginaire l'espace pour parler de son moi et pour le célébrer, trouve dans le genre de l'autobiographie le cadre qui lui permet soit d'afficher la référence à des tranches de vie ou à une vie entière, soit d'en parler en les dissimulant sous l'habit de la fiction. L'étude des incipit nous a permis, nous espérons l'avoir montré, de découvrir les indices d'une autobiographie en jonction avec le fictif et les indices qui impliquent le lecteur dans le processus de la signification. Le moi scripturaire se confesse à un tu qui décrypte le sens, et auquel revient la charge de faire en sorte que l'écriture d'un roman, quel que soit son genre, connaisse un intérêt. L'incipit informe sur le parcours de la narration des événements, codifie le récit, et séduit le lecteur pour s'assurer son intérêt. *Léon l'Africain* s'ouvre au lecteur comme une autobiographie imaginaire composée – sinon recomposée – à partir de tranches d'une vie où certaines voix ont été retranchées. Dans le deuxième roman de notre corpus, ce moi écrivain offre une vision différente de l'écriture de l'hybride, et il s'agissait dès lors, pour nous, d'en saisir l'originalité et d'en représenter la différence : celles d'une diversité qui choque, qui perturbe, qui hante les esprits comme la source du malheur du Liban contemporain. Aussi, l'écriture dispose des procédés scripturaires propre à l'identité pour ainsi dire double de l'écrivain : journaliste encore dans l'observation et l'analyse, romancier dans la mise en œuvre des résultats auxquels il aboutit, Amin Maalouf se met en quête de réponse à ce qui fait la différence de l'hybride dans le contexte d'un Liban prisonnier d'un passé conflictuel. Incapable de demeurer silencieuse sur les dérives d'une société, disposée à mettre à nu le fond d'un paysage sociétal cosmopolite détourné par un pouvoir occulte dominant et dominateur, son écriture ne se résigne pas au ressassement de l'inutile ou du superflu. Elle intègre une histoire qui raconte le passé, écoute les voix hétérogènes de la disparition-réapparition de la hantise de l'impur, et cherche les indices, les marques, les

traces d'une présence de l'absence : écriture insoumise à la séparation d'avec un passé qui altère son présent. Mais aussi : écriture insoumise à son altérité éclairante sur ce qui obstrue les voies de la communication qui débusque le mal et le fait surgir sur l'espace de la représentation romanesque. Cette insoumission à la séparation avec son altérité scripturaire est encore revendiquée dans *Les Echelles du Levant* dès l'incipit du roman, à travers le jeu de deux voix imaginaires dont l'une se confesse à l'autre. Le moi et l'autre ne sont que le double d'une même voix, aussi significative que le double de l'écrivain qui établit des échelles de communication et d'ouverture à ce double sur l'écart mouvant qui le fait et qui fait son écriture. L'auteur y clarifie ses convictions et ses engagements sociaux, culturels et scripturaires auprès de son lecteur. L'exploration du moi racontant se fait par le moi d'un écrivain journaliste. L'exploration de ce fond d'une vie qui n'a jamais été stable redonne voix à ce qui a été séparé, tronqué, censuré.

Dans le deuxième chapitre, nous avons tenté de montrer que l'écriture est médiation. Pour l'écrivain, écrire ne revient pas à s'affranchir totalement d'un passé scripturaire. Changer le cours d'une telle activité exige de l'écrivain d'interroger son écriture non pas seulement pour trouver une réponse à un manque ou un défaut, mais surtout pour suivre une voie autre, représenter son moi imaginaire et sortir du carcan de l'un. Cette quête d'une différence toujours exigeante fait que tous les procédés scripturaires que l'auteur a hérités de son activité d'écrivain journaliste sont à l'œuvre dans la composition romanesque. Ainsi, *Léon l'Africain* est le roman d'un témoignage qui donne voix à l'écrivain pour reconstituer, à partir des tranches d'une vie passées dans les quatre espaces de la composition de son roman, une écriture qui représente la démesure. De l'abandon d'une contrainte à la conversion au culte du moi sans partage, l'écrivain choisit l'exil de l'écriture vers les lieux de la représentation de la dissémination des déséquilibres. Là, cette écriture découvre l'intimité du corps exclusif, les pratiques de la dissolution et de la dégradation. La quête de l'intérieur et de l'extérieur aboutit à l'espace du renversement des équilibres. Mais sans tomber dans l'excès de l'autosatisfaction, l'écrivain voue son écriture à la représentation des malheurs des autres, ceux de son Liban et du monde entier. Cet élan instinctif du cœur de l'écrivain vers autrui n'empêche pas son esprit, comme dans cet antérieur de l'autocensure acquise, de repenser les éléments qui composent son œuvre. Il y intervient en médiateur pour réparer un tort exercé sur une écriture, sur un écrivain et sur son espace d'origine. Et il réussit à dépasser les rancœurs, à concilier les différences au sein même de l'écriture de son roman. C'est le triomphe du cœur et de la raison. L'écriture

et l'écrivain, séduits par la représentation de l'imaginaire, par l'art de la composition romanesque, intègrent le monde des mécènes, des artistes et des productions artistiques et baptisent le roman par le mélange de deux origines culturelles : *Léon* et *L'Africain*. Ce choix de se ressourcer à partir de ses ruptures successives transpose le réel dans le fictif, et permet de mettre en œuvre, dans le même espace de représentation de l'imaginaire, le moi et l'autre de l'écriture, c'est-à-dire tous les procédés scripturaires, aussi variés soient-ils, qui convergent dans le même espace romanesque.

Dans cette volonté toujours renouvelée de la recherche par l'écriture et au profit de l'écriture, quête et enquête dans *Le Rocher de Tanios* requièrent des procédés littéraires et journalistiques aptes à faire aboutir une entreprise artistique et littéraire qui raconte l'impur comme la marque d'un passé douloureux déterminant encore le cours de la vie au présent. La médiation entre ces divers procédés place l'écrivain au centre du questionnement de son écriture sur cette présence de l'absence qui commande. Réunir dans un même espace de représentation des procédés scripturaires variés pour percer l'énigme d'un mélange altéré, absent de l'espace de la Montagne de la fiction mais présent par sa trace dans les esprits du corps social, est une activité qui pousse à la lecture et la recherche. Recherche d'une forme disparue mais dont le fond demeure présent. C'est ce même fond qui se prête comme une voix s'épanchant sur son passé dans *Les Echelles du Levant*, où l'intervention d'une voix autre explore les profondeurs d'une mémoire qui résiste à la distinction. La quête des *Echelles du Levant* vise à la conjonction avec sa différence. L'auteur refuse de se soumettre à l'idée d'une séparation entre son moi scripturaire et sa différence qui observe, analyse et critique. Il ne tolère pas ces lignes de démarcation entre son passé et son présent, entre écrivain dont les origines remontent au Liban et écrivain étranger, entre écriture d'investigation et écriture de travestissement. Il refuse le culte du moi qui rejette l'autre sous l'influence d'une culture xénophobe de l'écrivain qui résiste au mensonge. Mais c'est aussi une écriture qui représente l'insoumission à la distinction entre le vrai et le faux, le bien et le mal dans un mélange qui perturbe.

Dans le troisième chapitre, nous avons tenté de montrer, à partir de l'étude des clausules, que la fin de tout récit corrobore son idée de départ. En effet, dans le premier roman, l'origine du mouvement de l'écriture est l'abandon de l'espace des contraintes culturelles et des conversions forcées au culte du pouvoir absolu. L'abandon de cet état du rejet du différent voue l'écrivain à écrire à propos des débris d'un passé brisé où les

communautés chrétiennes et musulmanes ont été contraintes à la séparation. L'écriture du fragmentaire est la représentation des passages recueillis par un lecteur fictif qui témoignent des traces encore présentes d'un mélange impur absent. L'écrivain pervertit le corps de son écriture pour signifier la dissolution de son espace, de la corruption d'une société bâtie sur le principe du communautarisme confessionnel, du changement qui déforme le paysage culturel hybride d'un pays. Or, nous avons conclu notre travail dans ce chapitre en retrouvant cette finalité de l'écriture à travers la signification du désir du corps et de sa perversion par une langue perverse. Le corps biologique et le corps de l'écriture se confondent et le désir du corps de l'autre est le désir du corps de l'écriture qui fait naître l'hybride d'un composite perversi par des causes internes et externes. Cette passion du corps et pour le corps n'enlève rien à la lucidité de notre auteur. Il sait que son écriture suit la destinée qu'elle a choisie : être sur les lieux de la représentation de l'altération. L'écriture de l'altération est l'écriture de la modification qui, même si elle se donne à lire comme une négativité, est le changement qui produit la différence. Comme toute absence évoque une présence, l'écriture de l'altération représente ce mouvement de l'écriture qui cherche à combler un abîme entre le moi et l'autre à l'échelle sociale, culturelle et littéraire.

Si l'écriture de l'altération est celle de l'altérité absente vers laquelle se meut l'écriture maaloufienne, quels en sont les enjeux ? La corruption du corps de l'écriture est-elle seulement la contamination de l'écriture romanesque par le journalisme et par tant d'autres genres littéraires qui caractérisent l'architecture du texte maaloufien ? Notre troisième partie sera consacrée à l'étude des enjeux discursifs de cette écriture.

L'écriture de l'altération dans *Léon l'Africain*, *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant* de Amin Maalouf : choix narratifs et enjeux discursifs.

---

**Troisième partie :**  
**Les enjeux discursifs.**

#### Introduction partielle.

Dans cette troisième partie, nous nous proposons d'étudier les enjeux discursifs de l'écriture de l'altération et recourons pour cela à l'analyse du discours en tant qu'elle se préoccupe beaucoup plus de la façon dont le texte dit son objet. Selon G. Vignaux cité par Céline Baudet «*tout discours peut être défini comme un ensemble de stratégies d'un sujet dont le produit sera une construction caractérisée par des acteurs, des objets, des propriétés, des événements sur lesquels il s'opère*». <sup>94</sup> La linguistique de l'énonciation nous permet d'aborder le discours en tant que production d'énoncés dans les circonstances de leur production. Nous analyserons par ricochet la présence de la subjectivité dans les trois romans : le « je » de l'énonciateur s'implique dans l'histoire au point que la distinction entre « je » de l'auteur et le « je » du narrateur devient difficile. Gérard Genette pense que «*Celui-ci n'est pas seulement en présence du texte narratif, il est aussi, d'une certaine manière, impliqué, dans l'acte même qui consiste à élaborer et à transmettre l'histoire*» <sup>95</sup>.

Les trois romans de notre corpus véhiculent, parmi tant d'autres, trois types de discours qui nous ont semblé pertinent dans l'analyse des enjeux de l'écriture de l'altération: un discours sur l'éthique de la préservation de l'espace du partage comme bien d'intérêt, un discours sur la rhétorique de la préservation de la culture de l'autodestruction comme un mal sociétal fatidique et un discours sur les ruptures. Comment sont construits les discours sur l'altération des rapports sociaux dans l'espace que se partagent les protagonistes en interaction ? Quelle éthique gouverne les représentations que se font ces protagonistes de la préservation de cet espace partagé ? Pour répondre à ces questions, nous analysons dans le premier chapitre que - nous avons intitulé l'éthique de la préservation du bien - deux discours, celui du religieux et celui du scientifique. Nous tenterons de montrer que les deux discours portent sur l'éthique de la préservation de ce bien d'intérêt commun qui est le dernier bastion du cosmopolitisme communautaire libanais, et que tous les deux s'opposent et s'accordent sur la morale de la préservation de l'espace partagé des ruptures qui désintègrent le corps social.

L'analyse des enjeux dans les deux discours nous pousse à faire appel à l'histoire, la politique, la sociologie, la culture pour interpréter les résultats. L'analyse de la situation

---

94 - Céline Baudet. (2000). *Rhétorique lexicale, polyphonie et argument d'autorité : une analyse de cas*. *Revue québécoise de linguistique*, 28(2), 51-64. doi : 10.7202/603198ar, consulté le 22.02.2017.

95 - Gérard Genette, *Esthétique et poétique*, Paris, éd. Coll. Points, 1987, p.241.

### Partie III : Les enjeux discursifs.

---

d'énonciation nous conduira à faire appel à Dominique Maingueneau pour situer le religieux dans le cadre de la théorie de l'énonciation, et aux définitions de l'éthique dans la pensée musulmane selon Mohamed Arkoun.

Cette éthique de la préservation de ce bien d'intérêt commun est relayée par une rhétorique de la préservation du mal de la détérioration de la condition humaine des libanais. Quelles sont les figures de style que déploie la rhétorique des interlocuteurs pour représenter le mal de la préservation de la culture de l'autodestruction comme une fatalité que les idéologies des pouvoirs internes et externes au Liban pérennisent dans la conscience des libanais ? Dans le deuxième chapitre, nous envisageons de montrer que le discours emploie des figures de rhétorique telles que l'ironie et la métaphore pour dénoncer le tragique et le comique d'une condition chaotique que maintient une autorité impuissante. L'approche discursive de l'ironie et de la métaphore nous permettra de cerner l'idée que la destruction mutuelle entre communautés libanaises dans *Léon l'Africain*, *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant* est un fait culturel hérité de l'histoire des occupations du Liban, qui ont cultivé au Liban une idéologie de division, et qu'elle est dénoncée comme un fait étranger. Nous ferons appel aux actes du langage selon Catherine Kerbrat-Orrechioni pour comprendre les rapports entre les protagonistes en interaction, le pouvoir du discours à agir sur autrui, et la visée de chacun d'entre eux dans la construction de leurs discours.

En plus de sa quête des formes narratives pour dire sa conscience des ruptures, l'auteur déploie tout un discours pour dénoncer l'altération sociale que vivent les libanais : rupture avec la cohésion spatiale, rupture avec la culture de la diversité et rupture avec l'esprit autonome et éclairé qui décide de son avenir. Dans le cadre de l'analyse des enjeux discursifs que nous nous sommes fixé dans le troisième chapitre, nous étudierons la dénonciation de la rupture avec un mode de vie qui a caractérisé le Liban à un certain moment de son histoire pour voir sur quoi il s'appuie et quelles sont ses visées.

**Chapitre I :**

**L'éthique de la préservation du bien.**

#### Introduction.

Analyser le discours du dévot et du laïque exige tout d'abord la définition des deux types de discours, la délimitation de leur champ discursif et leur positionnement. Ceci nous amène ensuite à nous interroger sur la démarche qu'il faut adopter pour analyser et interpréter les énoncés discursifs que nous avons choisis comme unité topique appartenant à une institution sociale qui prend la parole de Dieu dans un lieu sacré et la parole du profane dans un lieu laïque. Quelle démarche nous est-elle possible pour rendre compte de l'articulation entre les cadres institutionnels de leur énonciation, les phénomènes sociaux qui sont à l'origine de leur production, leur cible illocutoire et des positionnements idéologiques à leur égard ?

Bon nombre de critiques littéraire ou de linguistes se sont penchés sur la question du discours religieux et du discours du profane. Pour Dominique Maingueneau, le discours religieux relève d'un genre institué qui regroupe les genres auctoriaux. Il nous dit qu' : « *Ils sont particulièrement présent dans certains types de discours : littéraire, bien sûr, mais aussi, philosophique, religieux, politique, journalistique...* »<sup>96</sup>. Si les auteurs des deux types de discours ont des conceptions idéologique et politique diamétralement opposées à propos d'un bien commun révolu, leurs énoncés sont produits dans une situation d'énonciation d'un idéal éthique, celle de la théologie musulmane de la morale du bien, et celle de l'évidence scientifique du bien et du mal à comprendre. Les deux mentalités se centrent sur les questions du bien et du mal non pas seulement en tant que valeurs qui ont un rapport avec l'absolu et l'universel, mais surtout en tant que valeur qui a un rapport avec l'espace à préserver. Le discours vise donc en particulier un allocataire partageant cet espace avec ses semblables ou ses différences.

Selon Emile BENVENISTE, le discours est « *toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière* »<sup>97</sup>.

Les deux énoncés, qui sont intégrés dans le récit de *Léon l'Africain* et qui ont trait au contexte historique de la décadence de l'empire musulman et de la renaissance de l'Europe chrétienne, ont pour objet commun les enjeux de la préservation de la ville de Grenade comme bien d'intérêts communs. Il s'agit de la remontrance de la rupture avec l'éthique du

---

96- Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, éd Armand Colin, Paris, 2004, p

97 - Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t.1 et 2, Paris, Gallimard, 1966 et 1974, pp. 241-242.

bien adressée par le prédicateur Astaghfirullah aux citoyens de Grenade, et de l'apologie de la laïcité tenue par le médecin Abou-Khamr. Les deux discours portent sur l'éthique de la préservation de ce bien d'intérêts commun qui est le dernier bastion du cosmopolitisme communautaire libanais. Celui-ci est l'objet d'une différence de conception des deux énonciateurs à propos des raisons de la rupture avec des valeurs morales. Pour l'énonciateur religieux, l'imam musulman Astaghfirullah qui n'est pas d'origine purement arabe, l'éthique du bien est corrompue par le mal de la corruption des mœurs. Les arguments qu'il avance s'appuient sur la parole de Dieu, estimant que la préservation du bien commun est assujettie à la préservation des règles morales de la vertu divine. Pour le médecin Abou-khamr, le médecin ivrogne qui prône la raison et dont le nom d'origine Abou-kamr est altéré par la consonne [h] qui lui a été intégrée dans le corps de son code par les fondamentalistes amis du religieux et qui a déformé son sens pour lui signifier la corruption de ses mœurs d'après leur tradition, l'éthique de la préservation du bien est corrompue par le mal de la rupture avec la pluralité de l'expression créative de l'esprit humain vécue sous les califes. Ses arguments s'appuient sur la rupture avec la morale de la vertu laïque de l'esprit philosophique et scientifique comme principe de conduite d'un pouvoir étatique musulman. Mohamed Arkoun, dans son ouvrage « *La question éthique et juridique dans la pensée islamique* », nous parle de cette époque historique de tolérance et de valorisation du savoir sous le règne des califes. Il nous dit à ce propos :

*« L'étatisation de l'Islam commence avec l'installation du pouvoir omeyyade à Damas en 661. Mais avant l'émergence des outils modernes de contrôle de tous les citoyens, elle a laissé des îlots de liberté de fait aux expressions de la pensée et de la vie religieuse. »<sup>98</sup>*

Il nous semble qu'il convient mieux, tout d'abord, de délimiter le champ définitionnel des deux termes : éthique et morale. Dans son ouvrage consacré à l'éthique dans les entreprises, Samuel Mercier, en parlant de la difficulté de cerner la distinction entre éthique, morale et déontologie, nous définit l'éthique et la morale comme suit :

*« Éthique et morale sont deux termes qui, par leur origine étymologique, sont équivalents : « éthique » (introduit en France en 1265) renvoie à une racine grecque, ethos (mœurs), et « morale » (mot latin proposé par Cicéron pour traduire le mot grec « éthique » qui*

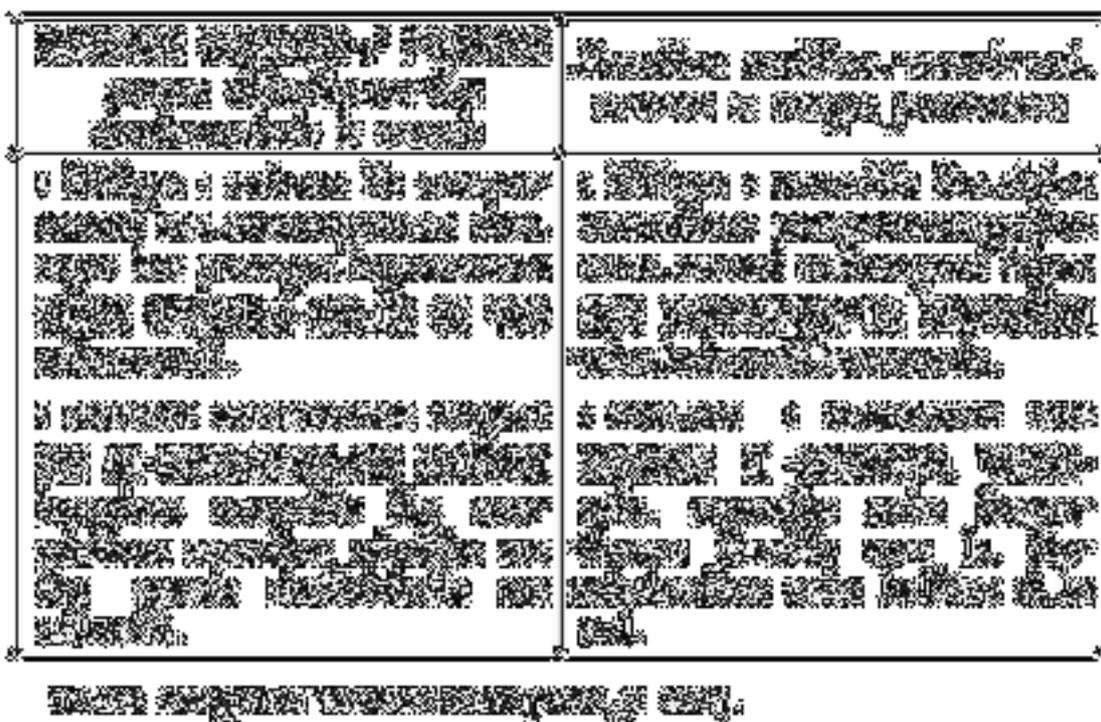
---

98 - Mohamed Arkoun, *La question éthique et juridique dans la pensée islamique*, © éd, barzakh, Alger, 2016, pp, 17-18.

### Partie III. Chapitre I : L'éthique de la préservation du bien.

*apparaît en France en 1530) renvoie à une racine latine, mores . Cela explique la difficulté à choisir l'un ou l'autre. Il convient donc de se référer à l'histoire des idées. »<sup>99</sup>*

Le même auteur cite un autre auteur, Jean-Jacques Wunenburger, qui propose deux traditions de définition des deux termes sous forme de tableau et dont la deuxième est comprise comme une définition qui reflète le sens actuel du mot éthique. Nous empruntons ce tableau<sup>100</sup> à Samuel Mercier qui l'a adapté :



Les deux énoncés associent deux couples de notions Foi/ Raison, bien/mal dans le développement de leurs discours sur les fondements de l'éthique de la préservation du bien. Pour Mohamed ARKOUN, dans le même ouvrage, il y a trois sources de la pensée éthique qui ont alimenté la réflexion sur la notion. Il nous dit à cet égard :

*« Pendant des siècles, deux sources concurrentes ont alimenté la réflexion éthique : les traditions religieuses et la lignée grecque de la philosophie. Les premières révolutions scientifiques n'ont guère modifié l'impact de ses deux sources sur les fondements de la pensée et l'enseignement de l'Éthique. Il faut attendre les grandes*

99 - Samuel Mercier, « Introduction : le besoin d'éthique », dans *L'éthique dans les entreprises*. Paris, La Découverte, « Repères », 2004, p. 3-12. URL : <https://www.cairn.info/1-ethique-dans-les-entreprises--9782707142245-page-3.htm>

100 - Op., cit, p 3.

*avancées des sciences de la vie pour voir se multiplier en Europe les Comités d'Éthiques pour une refondation de l'Éthique qui intégrerait les données biologique sur le statut réel de la personne ou sujet humain »<sup>101</sup>*

Il nous semble aussi important d'ajouter à ces définitions qui donnent des aperçus sur les notions d'éthique et de morale, une définition de la notion de laïcité. En effet, comme la laïcité a un rapport étroit avec la religion et la politique, nous ne pouvons pas tenter de savoir ce que ce terme désigne réellement dans le contexte du rapport de l'énonciation des deux discours avec l'altération de la cohabitation des différentes communautés libanaises dans le bien commun. Beaucoup de penseurs et de spécialistes de la question de la laïcité se sont penchées sur cette notion. Sa définition qui évolue avec l'histoire et avec les événements socio-politique, oscille entre religion et politique et entre ses différentes conceptions en des temps et des lieux différents et les remises en question de ces mêmes conceptions. L'Observatoire de la laïcité définit, sous un angle juridique, la notion comme suit :

*«La loi du 9 décembre 1905 de séparation des Eglises et de l'Etat proclame et organise la liberté de conscience, celle des cultes et aussi la séparation de l'Etat et des Eglises. Son premier article permet de définir la laïcité comme principe d'une liberté citoyenne, soucieuse de ses droits mais tout autant de ses devoirs envers « l'intérêt général » et « l'ordre public ». À cet égard, la laïcité a une dimension pédagogique. Elle contribue à faire prendre conscience que la liberté est le droit éthiquement et politiquement réglé de faire tout ce qui ne nuit pas à autrui, ne porte pas atteinte à la dignité de la personne humaine, à la sécurité de tous et à la concorde sociale. Elle contribue à promouvoir une culture commune du respect, du dialogue, de la tolérance mutuelle et de la considération de tout autre comme semblable doté de la même dignité et des mêmes droits »<sup>102</sup>*

Ainsi, la laïcité est en étroite relation avec la notion de liberté, une liberté qui n'empiète pas sur la liberté des autres. Comment la liberté serait-elle caduc aux limites de la liberté des autres ? Pour Aristote, l'homme privé de liberté est comme un instrument pour son maître qui lui inculque le minimum de moralité pour l'exécution d'une tâche. Il nous dit à cet effet que : « [...] l'esclave lui-même est une sorte de propriété animée, et tout

---

101 - Op. cit. p 13.

102- [http://www.gouvernement.fr/sites/default/files/contenu/piece-jointe/2014/07/note-d-orientation-la-laicite-aujourd'hui\\_0.pdf](http://www.gouvernement.fr/sites/default/files/contenu/piece-jointe/2014/07/note-d-orientation-la-laicite-aujourd'hui_0.pdf)

*homme au service d'autrui est un instrument qui tient lieu d'instrument.* »<sup>103</sup>. Priver les sujets de leur liberté ou leur faire croire que la liberté ne vaut rien pour eux et qu'ils sont soumis de nature à un maître est une atteinte à la liberté. Pour Kant, cette privation est une atteinte aux droits de l'homme. Il nous dit à cet effet qu' « [...] ériger en principe que la liberté ne vaut rien d'une manière générale pour ceux qui leur sont assujettie et qu'on ait le droit de les en écarter toujours, c'est là une atteinte aux droit régaliens de la divinité elle-même qui a créé. »<sup>104</sup>. Cette liberté ne peut se manifester comme un droit acquis que lorsqu'elle se manifeste par l'action et la parole tolérée dans les limites de la liberté commune. Pour Hannah Arendt, la liberté n'est plus si elle n'a pas une vie publique. Elle nous à cet égard que « *Sans une vie publique politiquement garantie, il manque à la liberté l'espace mondain où faire son apparition* »<sup>105</sup>. Reprise par le peuple, la liberté devient-elle soumise ou rebelle aux lois de l'Etat qui préserve des dérives qu'elle peut entraîner ? Pour Rousseau « *Un peuple libre obéit, mais il ne sert pas ; il a des chefs et non pas des maîtres ; il obéit aux Lois, mais il n'obéit qu'aux Lois et c'est par la force des Lois qu'il obéit aux hommes.* »<sup>106</sup>. La liberté des citoyens est ainsi assujettie aux lois pour qu'il n'y ait ni despotisme de l'Etat, ni totalitarisme de la démocratie exercée sur l'individu ni même une anarchie qui rejetterait cet Etat, fût-il populaire, au profit d'une gouvernance d'une société transformée en communauté sans conflits, homogène, et transparente.

Si le discours du médecin oppose la notion de laïcité dans son énonciation comme principe de rupture pour s'exprimer sur la rupture avec la morale de la préservation de Grenade, comme bien d'intérêts communs, il rappelle la mémoire du plus bel âge de l'islam où le droit à la liberté de la pensée et de la parole sous une autorité étatique non discriminatoire. Les califes dans le contexte historiques du récit, et dans le contexte contemporain pour l'auteur, sont en fait cet état d'un Liban commun où les diverses communautés partageant le même espace bénéficiaient toutes, dans la tolérance et sans discriminatoire, du droit à la liberté de penser et de dire. Mais cet état est altéré par la suite des événements historiques par la corruption des mœurs. L'analyse des discours nous permet donc de comprendre l'enjeu discursif des deux conceptions de la notion de la préservation de l'espace cosmopolite par la remontrance de la rupture avec l'éthique du bien des règles du sacré et par la critique de la rupture avec la morale du bien comme

---

103 - Aristote, *Politique*, trad, de J. Tricot, éd, Vrin, Livre 4, 1253-b28.

104 - E. Kant, *La religion dans les limites de la simple raison*, trad, de J. Gibelin, éd, Vrin, 1972, p245.

105- Hannah Arendt, *La crise de la culture*, coll, Idées, éd, Gallimard, 1962, pp.189-193.

106 - Jean-Jacques Rousseau, *Lettres écrites de la Montagne*, in Œuvres, t. III, Bibliothèques de la Pléiade, éd, Gallimard, 1764, p. 841.

principe de la pluralité et l'universalité de la parole humaine. Comme l'auteur a été journaliste au départ de sa carrière d'écrivain, et que cette activité lui a permis d'observer des phénomènes sociaux et de les analyser afin de contribuer dans une démarche critique à éclairer leur fondements, nous avons jugé opportun de nous appuyer sur des notions qui ont un rapport avec le journalisme.

Notre analyse tente de montrer :

- a- comment à travers le discours de la remontrance et le discours critique, l'auteur vise à montrer que l'altération de la valeur et de la finalité de l'espace libanais partagé entre les communautés a provoqué le détournement de sa visée et a porté préjudice à l'épanouissement de la liberté physique et intellectuelle des libanais avec toutes leurs tendances confessionnelles ?
- b- comment ce constat sous-tend-il la dénonciation de ce détournement du sens de la préservation de l'intégrité du corps de l'espace et de la cohabitation pacifique dans la diversité vers le sens de sa dégradation qui a amorcé la rupture avec un état de droit où la corruption de l'espace se généralise à tous les niveaux, politique, économique, sociale et intellectuelle dans les communautés musulmane et chrétienne ?

Nous analyserons dans un premier temps le discours de la remontrance du religieux qui reproche au mal de la corruption, de générer l'impossibilité de la préservation du bien commun en s'appuyant sur l'éthique de la parole divine. Nous ferons appel, dans cette approche discursive, au carré sémiotique du vouloir et du pouvoir que nous mettrons conjointement en rapport des notions qui ont trait au journalisme. Nous analyserons dans un deuxième temps le discours de la raison critique qui, dans sa réplique au discours du religieux, dénonce la rupture avec la pluralité de la parole humaine comme source de créativité capable de préserver les valeurs du bien commun.

#### 1- 1- La remontrance du religieux Astaghfirullah.

L'écriture journalistique est pour le romancier Amin Maalouf, un procédé scripturaire qu'il a maîtrisé et qu'il a utilisé comme outil de production dans sa carrière dans la presse écrite. Son expérience avec ce procédé l'a nourri de l'illusion d'une écriture qui ouvre le champ de l'écriture à la liberté d'expression et à la protection de cette liberté par l'instance même qui le sous-tend. Le journalisme qui devait être une liberté d'expression ne l'était pas complètement. Telle est la croyance à laquelle l'auteur Amin Maalouf, journaliste de père en fils ne pouvait échapper. Tel est la genèse de la conception du métier du journaliste dont l'attrait s'exerce sur lui en puissance. L'auteur croyait aux potentialités du journalisme. Il lui aurait permis de s'informer et d'informer, de voyager et de connaître de nouvelles expériences dans la vie lors des rencontres avec des gens de toutes civilisations et de toutes cultures. Et c'est ce qu'il a connu, ce qu'il a vécu. Dans un entretien avec Maalouf, Rima JURIDINI, nous rapporte les propos de l'écrivain quant à son choix du métier de journaliste :

*« Je viens d'une famille de journalistes. J'ai fait des études pour améliorer mes connaissances générales et un peu parce que j'avais envie d'avoir une expérience universitaire... Mais mon père était journaliste et il y avait d'autres journalistes dans la famille. Je m'intéressais à cela depuis mon enfance: j'ai vécu dans ce milieu. "Au début, j'écrivais des articles deci, delà; puis, j'ai commencé à travailler au "Nahar" de façon régulière en avril 71, à vingt-deux ans. Je m'occupais, essentiellement, de politique internationale. J'ai beaucoup voyagé à l'époque: je suis allé en Inde, au Bangladesh, au Vietnam, en Ethiopie, en Somalie, au Kenya, en Tanzanie, au Maghreb... Après mon départ pour la France, j'ai aussi visité l'Amérique du Sud..."<sup>107</sup>*

Dans son ouvrage : *« Manuel de journalisme »*, Yves AGNES propose une approche globale du terme journalisme. Pour elle : *« le journalisme consiste à recueillir et traiter des informations à destination d'un public (lecteurs, auditeurs, téléspectateurs, internautes...). Le métier de journaliste comporte donc deux pans indissociables : la réception et la recherche des informations d'une part ; leur mise en forme sous forme de journaux écrits, télévisés, électroniques d'autres part. »*<sup>108</sup>

---

107 - Rima Juredini, Entretien avec Amin Maalouf, paru sur le site « [http : //www.rdl.com.lb/1996/1903/maalouf.htm](http://www.rdl.com.lb/1996/1903/maalouf.htm), consulté le 19.11.2016.

108- Yves Agnès, *Manuel de journalisme*, © éd, La découverte et Syros, Paris, 2002.p 12.

Le journalisme a appris à notre auteur à disséquer la réalité d'un phénomène social, politique, économique, littéraire et artistique. S'il a rompu avec ce mode d'écriture pour se verser dans l'écriture littéraire, ce n'est que parce que l'écriture du pouvoir, dans certaines circonstances, confisque la parole. Cette parole bâillonnée trouve son chemin de liberté dans l'expression littéraire tout en se travestissant des artifices de l'imaginaire. Ecrire sur les phénomènes sociaux, politiques, économiques, culturelles et littéraires devient plus aisé dans cet univers du travestissement de la réalité.

Un de ces phénomènes qui préoccupe l'auteur est la rupture de l'esprit libanais avec toutes ses communautés contemporaines avec la notion de préservation de l'éthique de la préservation de l'intégrité du pays. L'auteur transpose dans son roman autobiographique la réalité culturelle contemporaine de la dispersion de l'esprit musulman et chrétien et les actualise dans les faits de la grande histoire qui date la fin de cet âge d'or culturel qui a marqué l'histoire du monde musulman avant la reconquête chrétienne. Si dans l'histoire du déclin de la civilisation musulmane en Europe chrétienne, la régression de l'épanouissement de l'esprit intellectuel musulman a été un des facteurs qui a provoqué l'altération au niveau socio-politique, la rupture qui s'est opérée entre l'Europe chrétienne et le monde arabo-musulman dans l'ère de la modernisation concerne cet épanouissement intellectuel grâce au fait culturel. En effet, dès la fracture qui a vu la renaissance de la culture en Europe et sa décadence dans le monde musulman, l'écart entre l'esprit et la culture s'est creusé encore plus par l'avènement du modernisme.

Dans le contexte libanais, la dispersion de l'esprit intellectuel et de celui du commun du monde et sa séparation avec la culture, le patrimoine culturel national, et le pays, dans les temps modernes est l'objet de dénonciation dans le roman *Léon L'Africain*. La rupture avec l'éthique de la préservation de l'esprit de la communauté porte préjudice à l'unité du pays. Le Liban, divisé en communautés arabes et chrétiennes par une politique des communautés confessionnelles, se trouve confronté au problème de la dispersion de son espace dans les quatre coins du pays. L'intérêt de la valorisation de cet espace par les écritures littéraires serait d'une importance capitale pour les futures générations dans le maintien de la cohésion sociale.

Dans *Léon l'Africain*, le personnage Astaghfirullah, fervent prédicateur, tient un discours accusateur à l'égard des fidèles qui sont sur le point de perdre Grenade, leur ville natale. Il développe toute une diatribe sur les raisons qui ont conduit à la chute de la ville.

Les regrets des citoyens, leurs angoisses vis-à-vis de leur sécurité qui pèsent lourdement sur eux, pris en charge dans le discours du dévot, sont réinvestis dans la parole du prédicateur qui s'inspire de la parole de Dieu pour leur signifier les conséquences du détournement de la vertu du bien de la parole divine. La rupture avec la vertu du bien a rendu les grenadins incapable de préserver l'intégrité de leur royaume et impuissant devant le nouveau pouvoir qui reconquiert les fragments d'espaces qu'il leur reste et s'implante ostensiblement dans tous les domaines modifiant par-là la vertu le pouvoir sur le pays. Ainsi, la question du conservatisme et du modernisme en rapport avec le pouvoir semble jalonner la réflexion de l'auteur qui met dans la bouche du religieux l'incrimination comme procédé de mise en cause de l'incapacité des citoyens et de l'élite intellectuelle à préserver le pays des modifications du pouvoir moderne qui portent atteinte à son intégrité. Hannah Arendt nous fait savoir dans son essai sur la crise de la culture que la culture, qui avait pour sens étymologique la culture de la terre pour la préservation de la vie, pose le problème de l'oubli de la dimension de préservation dans l'ère moderne. Dans le chapitre 1 de son essai, elle montre que le conflit entre culture ancienne et moderne est une crise qui est avant tout une crise de valeurs. Elle nous dit à ce propos :

*« Chaque atteinte à la tradition peut être regardée comme une tentative de rapporter la nouveauté à ce qui est connu donc maîtrisé. Ainsi Kierkegaard se réfugie dans la croyance pour échapper à l'angoisse du doute quant à l'existence de Dieu, mais également quant à la raison. Pour Marx, la transformation par Hegel de la métaphysique en philosophie de l'histoire et du philosophe en historien enchaîné au passé rend inévitable l'abandon de la contemplation au profit de l'action. Nietzsche quant à lui cru possible de se détourner des valeurs platoniciennes par une « transvaluation des valeurs ».<sup>109</sup>*

Si la quête du repère identitaire se manifeste dans le discours de personnages principaux dans bon nombre de romans contemporains, dans le cas du roman *Léon l'Africain*, elle n'est qu'au diapason d'une tout autre intention discursive. Bertrand Westphal dit à propos de la quête du référent que : *« Si Marcel Proust s'était lancé naguère dans une patiente quête du temps perdu, bon nombre d'écrivains, dans le vaste monde, sont*

---

109 - Ibid., p 42.

*aujourd'hui partis à la recherche du référent perdu.* »<sup>110</sup>. Dans le roman *Léon l'Africain*, le personnage Astaghfirullah reproche aux grenadins originaires des conquérants musulmans d'avoir délaissé la ville de Grenade à leurs ennemis les castillans. D'un tempérament belliqueux, il s'emporte dans sa colère contre les déviances aux valeurs de ses compatriotes qu'il considère comme des infidèles et fustige ceux qui ont manqué au devoir sacré de préserver la ville des mécréants par la résistance. Le personnage Astaghfirullah est décrit à la page 38 comme suit : « *Cheikh Astaghfirullah avait le turban large, l'épaule étroite et la voix éraillé 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 exporter pour tout bagage à l'heure de l'exil* ».

Nous pouvons nous demander pourquoi le discours du religieux est-il investit dans le roman. Pour répondre à cette question, nous devons d'abord savoir ce qu'est un discours religieux. Christophe MABOUNGOU nous dit à cet effet :

*« Parler du discours religieux, c'est vraisemblablement mettre en exergue les canons spécifiques qui le gouvernent, sa structure et les modalités de déploiement qui le caractérisent. Autrement dit, il s'agit ici de s'approprier sa dimension épistémique eu égard aux autres formes de discours »*<sup>111</sup>

Le discours religieux est donc l'ensemble des propos tenus par l'homme religieux et qui ont un rapport avec la croyance en un pouvoir absolu, la préservation des pratiques qui cultivent les valeurs de Dieu. La dimension épistémique du discours religieux consiste à connaître la logique de sa production, sa valeur et sa portée. Le discours religieux peut être celui de la prédication, de la prière, de la liturgie, de la théologie ou de la mystique. Il répond à un besoin de comprendre les aspects complexes de la vie sociale qui s'offrent à un groupe social donné. Le personnage Astaghfirullah, médiateur entre la source du message, le pouvoir absolu de la vérité des bonnes valeurs, le divin, et les fidèles auditeurs qui écoutent ses prêches et qui les conservent, tient donc un discours du reproche soutenu bien sûr par le réquisitoire de la rupture de ce qui est considéré comme une vérité assénée et une certitude affirmée : l'appartenance à un espace de diversité culturelle est liée

---

110- Bertrand Westphal, *Avant - Propos des Actes du XXX<sup>e</sup> congrès de la Société Française de Littérature Comparée et Générale*- SFLG- Limoges ; 20-22 septembre 2001. Pages 8 et 9.

111- Christophe Maboungou, *Performativité et problématique du discours religieux chez Jean LADRIERE*, Mémoire de Master 1. « Sciences humaines et sociales » sous la direction de M. Dens VERNANT, 2009, 2010.

au sacré et au profane, au bien et au mal. Il y énonce la perte inéluctable de la ville de Grenade comme châtiment divin du non- retour et du détachement par rapport à une maxime divine et y prédit l'exil comme aboutissement inévitable. Le discours que tient Astaghfirullah fait croire qu'il a pour visée de rendre l'équation abandon égale séparation et perte comme résultats indiscutables. L'approche du religieux de la réalité de l'exil est de mettre en exergue les raisons qui ont été à l'origine de ce qui a été rompu. L'énonciateur évoque la rupture avec une morale comme une logique évidente qui a conduit à la séparation avec l'espace identitaire. Les déviances par rapport à une éthique religieuse ne garantissent pas la préservation de la ville patrimoine de la rupture et donc de l'oubli. Les valeurs anciennes de cohabitation communautaire remplacées par des valeurs modernes de pouvoir sur l'espace portent atteinte au pays communautaire et à sa finalité dans le maintien de la cohésion du corps social des diverses communautés libanaises et de la préservation de la culture de l'esprit qui fait voir, comprendre, analyser et critiquer et tenter d'apporter des réponses à la quête continue du pouvoir de l'homme sur l'homme et sur son espace.

Si la transgression du sacré est intimement liée à la violation d'une éthique de la préservation des valeurs, elle suggère aussi le passage à un autre lieu, un lieu de l'autre, de l'étrange où la voix d'une langue est proscrite. L'énoncé du religieux Astaghfirullah, comme dans tout discours de la foi, vise à surmonter la séparation même si son contenu donne à lire en surface que la rupture, ayant déjà été entamée avant même l'exil, est chose irréparable. La transgression du sacré qui a marqué le changement des mentalités a conduit au changement de l'espace. La violation des maximes du sacré, aboutit inéluctablement, dans toutes les croyances religieuses, à l'exil. Le discours religieux d'Astaghfirullah n'est pas produit seulement pour reprocher aux grenadins leur responsabilité dans ce qu'il leur arrive mais aussi pour les soulager de la douleur de la rupture qui augure l'oubli et la perte du bien commun à toutes les communautés.

Le discours de l'incrimination est rapporté dans son acte d'énonciation par le père du narrateur, Mohamed al-Wazzan, et transmis à son fils Mohamed al-Wazzan. L'énoncé cite les raisons qui ont conduit à cette rupture avec une axiologie de la vertu en portant atteinte à l'uniformité : « *Pourquoi Dieu préserverait-Il Grenade des dangers qui la menacent quand, dans la vie des habitants de cette ville, se sont réinstallés les mœurs de l'âge de l'ignorance, les coutumes d'avant l'islam, comme les lamentations funèbres, l'orgueil de la race, la pratique de la divination, la croyances aux présages, la foi dans les reliques, l'utilisation des uns envers les*

*autres, d'épithètes et de sobriquets contre lesquels le Très-Haut nous a clairement mis en garde ?* ». p 40. L'abandon de la vertu du bien pour la corruption des mœurs est la cause de la rupture avec Grenade, la patrie symbole de tout le patrimoine culturel et identitaire.

Michèle Perret, dans « *L'énonciation en grammaire du texte* » définit la notion d'énonciation en disant qu' : « *On appelle énonciation l'acte de parler, dans chacune de ses réalisations particulières, c'est-à-dire qu'est acte d'énonciation chaque acte de production d'un certain énoncé* »<sup>112</sup>. Cet acte de parole est rapporté par un énonciateur présent au moment de l'énonciation du discours d'Astaghfirullah. Il actualise l'énoncé dans le temps de l'énonciation rapportée des changements qui se sont opérés et asserte par là sa responsabilité dans la transmission de cette assertion. Cette actualisation du manquement à une éthique des valeurs du bien est une sorte d'anamnèse conduisant à l'oubli dans le discours de l'altération du pays. Contextualiser cette entorse dans la langue de l'écriture dans une ère d'avant l'avènement d'un temps modernisateur, celui de l'islam, révèle la domination de l'arabe patriarcale qui ignore les droits des minoritaires, les droits de l'homme, qui les relèguent au second plan, bafouant leur liberté d'expression, censurant leurs productions jusqu'à les mutiler, ne rémunérant pas leurs créations à leurs justes valeurs, usurpant leur identité culturelle et corrompant les esprits réfractaires. Le temps de l'ignorance, des absences, redevenu maître de l'univers et de l'universel dans une ère postmoderne, est transformé par le temps des connaissances et de la parole rapportée. Cette connaissance n'est pas dans le cadre de la théorie des actes du langage une simple description d'une réalité du monde décrit mais une visée de l'agir sur ce monde. L'acte illocutoire du religieux nous amène à interroger sur l'énonciation.

Dans son article « *Enoncé et énonciation* », J. Dubois, présente la différence entre énoncé et énonciation dans une approche structurale comme suit :

*« L'opposition faite entre le texte et sa structuration se réfère dans le structuralisme à deux principes. D'une part, le langage est essentiellement un acte de communication qui n'est possible que parce que des structures définies par les relations que les termes entretiennent entre eux en assurent le fonctionnement ; le texte manifeste la structure que l'on repère par l'étude*

---

112 - Michèle Perret, *L'énonciation en grammaire du texte*, éd. Nathan. Paris.1994. p 9.

*immanente des énoncés. L'énonciation est alors la substance continue sur laquelle des formes tracent leurs structurations. »<sup>113</sup>*

L'énonciation serait alors ce qui a été engendré par un sujet parlant qui respecte les règles d'une structure. Elle est aussi définie comme l'impact du sujet dans son texte même si celui-ci est rejeté par son producteur. Mais ces définitions sont réductrices. Elles occultent le fait qu'une œuvre est ouverte, qu'elle n'est jamais achevée et que le sujet d'énonciation n'est qu'un texte. Alors qu'en est-il de l'adhésion de l'énonciateur à son énoncé si l'énonciation du sujet parlant est conçue comme une prise de distance de sa part par rapport à son énoncé ? Si la distance de l'énonciateur par rapport à son énoncé n'est pas entre lui et son énoncé mais entre lui et le monde qu'il décrit par l'intermédiaire d'un énoncé, l'adhésion, si elle procède par la maxime, fait en sorte que l'illocutaire soit identifié au sujet parlant. Si l'acte d'énonciation est rapporté par un énonciateur décalé par rapport au moment de l'énonciation et de l'énonciateur, il est comme actualisé dans le transfert de l'énoncé dans l'intention d'un illocutaire qui prend en charge la signification de ce décalage qui marque la rupture avec une harmonie. Le discours rapporté de la rupture est assuré dans sa continuité par un énonciateur sous la tension du désir de communiquer un énoncé antérieur à la rupture qui s'accomplit.

Le même auteur de « *L'énonciation en grammaire du texte* » nous définit cet acte d'énonciation rapporté en disant qu' : « *un locuteur est sans cesse amené à reproduire des conversations qu'il a entendues, souvent avec les termes mêmes dans lesquels elles ont été prononcées. Il s'agit alors d'énonciations rapportées – on parle alors dans ce cas plus volontiers de discours rapporté* »<sup>114</sup>. Et d'ajouter un peu plus loin, dans la page 108, la définition du discours rapporté :

*« Quel que soit le type de discours rapporté, le locuteur 1 et le locuteur 2 ne prétendent pas dire le vrai pour les mêmes choses : L1 affirme que L2 a dit quelque chose, et que cette chose était ce que lui L1 rapporte. »*<sup>115</sup>

Ce discours religieux, rapporté par une instance narrative et transmis au lecteur qu'il a généré comme héritage culturel, tout en culpabilisant les incriminés du manquement à une éthique, pose la rupture avec le référent spatiale comme une réalité admise qu'il faut

---

113 - Jean Dubois, *Énoncé et énonciation*, In: *Langages*, 4<sup>e</sup> année, n°13, 1969. L'analyse du discours. pp. 100-110; doi : 10.3406/lgge.1969.2511. [http://www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_1969\\_num\\_4\\_13\\_2511](http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1969_num_4_13_2511), consulté le 12.10.2017.

114 - idem, p 9.

115 - idem, p108.

accepter et à laquelle il faut se résigner. Une réalité qui trouve ses justifications dans les arguments avancés par l'énonciateur. La rhétorique déployée par l'énonciateur à pour intention une adhésion de la part des croyants pratiquants aux propos de l'énonciateur de la part des fidèles. L'art de persuader le ou les locuteurs réside dans les stratégies rhétoriques qu'adopte l'orateur.

Dans son article intitulé « *Aux fondements du discours argumentaire, Aristote et la Rhétorique* », Henda Dhaoudia nous fait savoir la conception aristotélicienne à propos de l'art de persuader en disant que : « *La relation entre l'auditoire et l'orateur est bien soulignée lorsqu'il dit « la persuasion est produite par la disposition des auditeurs, quand le discours les amène à éprouver une passion ; car l'on ne rend pas les jugements de la même façon selon que l'on ressent peine ou plaisir, amitié ou haine...C'est le discours qui produit la persuasion, quand nous faisons sortir le vrai et le vraisemblable de ce que chaque sujet comporte de persuasif »*<sup>116</sup>

La persuasion porte donc sur cette intention de l'orateur à exercer son pouvoir perlocutoire sur les fidèles auditeurs en leur faisant croire que sa parole est une vérité transmise par une vérité sacrée. Pouvoir et vérité sacrée de la parole sont des stratégies du discours du dévot Astaghfirullah. Par l'art du choix des arguments axiologiques, l'orateur met d'abord ses fidèles auditeurs dans une confiance vis-à-vis de lui-même et s'accorde le gage de leur crédibilité à l'égard de sa parole. Ainsi l'enjeu réside dans la crédibilité à un type de discours dont les stratégies argumentatives ont un pouvoir garantissant son impact sur les auditeurs et dont le contenu du message donné pour vrai est quasiment indiscutable. Dans sa modalité interrogative, il affirme l'absence de raisons pour une éventuelle intervention du créateur, le pouvoir absolu ou un pouvoir extraterritorial, pour la sauvegarde de la ville, symbole du patrimoine communautaire, puisque la communauté des croyants a rompu avec les maximes de la fidélité à une éthique du bien qui assurent la continuité de la vie bonne dans l'espace de la ville. La rupture avec le référent culturel de la cohabitation pacifique des communautés dans l'espace provient de la déviance d'une éthique du maintien du bien du patrimoine. La cohabitation pacifique est conçue comme la source de la diversité et sa continuation garantie la créativité. La Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel adopté le 17 Octobre 2003, définit ce patrimoine ainsi :

---

116 - Aristote. *Rhétorique*. Livres I, II, III. Texte établi et traduit par Méderic Dufour pour les Livres I, II ; par Méderic Dufour et André Wartelle pour le Livre III. Gallimard, collection Tel. 1980 (Livre III), 1991 (Livres I, II). Édition d'origine *Les Belles Lettres*, cité par Dhaoudia HENDA, in « *Aux sources du discours argumentaire, Aristote et la Rhétorique* », in Synergie Monde arabe n°8-2011, p 45.

*« On entend par patrimoine culturel immatériel les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. Aux fins de la présente Convention, seul sera pris en considération le patrimoine culturel immatériel conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, ainsi qu'à l'exigence du respect mutuel entre communautés, groupes et individus, et d'un développement durable. »<sup>117</sup>*

L'émotion sur laquelle repose la stratégie du discours d'Astaghfirullah porte sur la perte d'un référent spatiale identitaire et l'état affectif des destinataires qui ne sont que les fidèles croyants est récupéré et investi dans une situation d'énonciation du pouvoir de vérité qui donne pour vrai le constat qu'il leur transmet et qui leur fait savoir que la rupture entamée avec l'uniformité axiomatique aboutit à une évidence. Pouvoir ou ne pas pouvoir garantir cet espace culturel de la menace d'une expropriation réside dans le « faire » exprimé par le verbe conjugué au mode hypothétique « préserverait » dont l'intention introduite au début par le pourquoi interrogatif trouve sa justification dans les faits du vouloir prémédité. Ce faire appelle deux catégories sémiques : devoir et pouvoir.

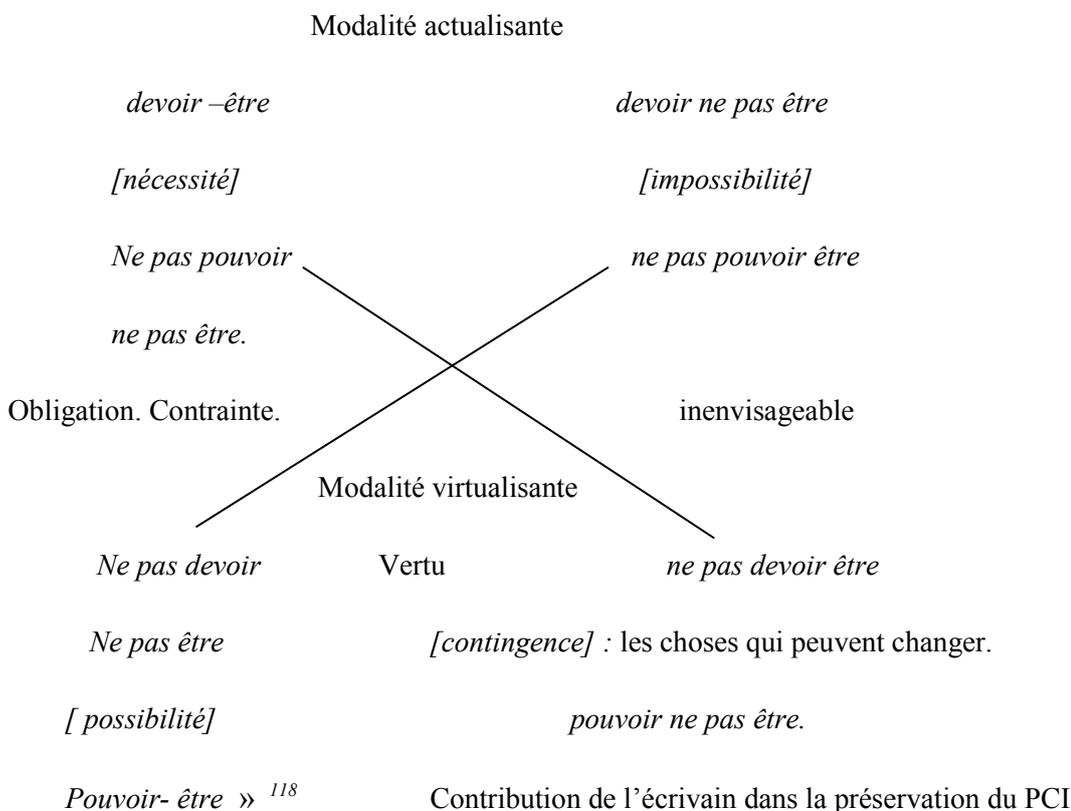
---

117- *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, in [https://fr.wikipedia.org/wiki/Patrimoine\\_culturel\\_immat%C3%A9riel](https://fr.wikipedia.org/wiki/Patrimoine_culturel_immat%C3%A9riel), consulté le 12.10.2017.

**1-2- vouloir / pouvoir, une sémiotique de la préservation du bien.**

Ce sont des modalités aléthiques virtualisante et actualisante. Dans son article intitulé « Enjeux de vérité et éthique du journalisme », Pierre GONZALES, parle de ces modalités en disant que :

*« Si on prend les deux modes du devoir ( virtualisant) et du pouvoir (actualisant) appliqué au mode d'être (réalisant) d'après le modèle du carré logique élaboré par la sémiotique, on obtient le carré des modalités aléthiques virtualisantes / actualisantes suivant :*



Nous empruntons nous – même à la sémiotique ce carré pour montrer les valeurs axiologiques qui ont prédéterminé le choix de l'auteur. Dans le discours du reproche, l'agent accrédite les modalités virtualisante de la nécessité et de l'impossibilité au créateur. En effet, l'énonciateur considère que ce sont les habitants de la ville de Grenade qui sont responsables du rétablissement de pratiques avant la modernisation de la société arabe et l'inauguration d'un état musulman qui ont été démolies et devenues obsolètes. Le retour à ces pratiques démodées où tyrannie du maître et idolâtrie des figures

---

118 - Pierre Gonzalez, *Enjeux de vérité et éthique professionnelle du journalisme*, in Quaderni n°24- Automne 1994, p 38.

représentant le pouvoir absolu est dû au fait qu'ils se sont écartés de la modalité virtualisante. Ils n'envisagent plus la préservation des mœurs modernisées avec l'avènement du bouleversement social et politique de l'islam comme une nécessité. Cet abandon de la vertu cause la perte de la ville symbole du patrimoine culturel matériel et immatériel. La contribution de chacun des citoyens dans la préservation se situe au niveau du ne pas ne pas être concernés par ce pays, symbole de l'identité. L'angoisse qui s'accapare les esprits et divise la population engendre un état de tension et la préservation du pays par le pouvoir absolu est comme sollicitée. Mais cette requête à l'adresse du pouvoir absolu n'a de réponse que dans le discours du reproche du religieux. La préservation du pays rentre dans le cadre du conditionnel, une éventualité qui se prend en charge par la forme d'une interrogation sur les raisons latentes d'une telle action. Les raisons synchrones à la requête sont paradoxales. Il est impossible au pouvoir divin, pouvoir de l'Etat ou pouvoir extraterritorial, d'agir pour transformer l'état actuel du pays. Celui-ci ne peut pas être protégé de la dégradation et de l'oubli tant que subsiste des comportements et des mentalités archaïques d'absence de droit de l'homme. Le discours du religieux incrimine les habitants de la ville de porter sur eux-mêmes les conséquences de leurs actes. En effet, le devoir être qui entre dans la modalité de la nécessité de la préservation de la ville et le pouvoir agir attribué au pouvoir absolu du créateur remonte à l'impossibilité. Cette réalité ne peut être transformée tant qu'une forme désuète de mentalité la corrode de l'intérieur.

Vouloir préserver / pouvoir préserver, même s'ils sont reconnus des attributs du pouvoir absolu, ils ne peuvent être mis en action tant que les agents corrupteurs sont en place. Le vouloir faire est étroitement lié au pouvoir des fidèles auditeurs du discours de celui qui se présente comme le porte-voix de ce pouvoir absolu de la vérité et de la création, un médiateur en somme, à respecter les valeurs axiomatiques du contrat<sup>119</sup>, garant du changement. Le non pouvoir serait quasiment la résultante du non devoir. La préservation de l'espace où la maison du père du narrateur a donné accès à la serve au foyer de la libre d'assurer la continuité de son patrimoine génétique et qui a vu le père, montrant publiquement sur scène sa liberté de choisir prouvant par-là, dans le libre-échange, sa double virilité, n'est plus de l'ordre du possible car l'axiome du créateur est corrompu par la déviation d'une éthique de la pratique culturelle. L'hypothèse exprimée par le conditionnel « préserverait » qui est au départ dans la modalité aléthique

---

119 - Nous voulons dire par contrat, les engagements éthiques qui lient un pouvoir et un exécutant.

virtualisante passe à la modalité aléthique actualisante de l'impossibilité contenue dans l'implicite. La préservation du bien commun partagé entre arabe musulmane et chrétiens, et les autres communautés ethniques minoritaires ne peut être l'œuvre d'un pouvoir dogmatique.

Pouvoir est ici rattaché à « être », la modalité de la réalisation. Cette omnipotence et cette omniprésence du pouvoir dogmatique qui a les possibilités de l'agir sur le maintien et l'abandon de l'espace, n'a plus de raison d'être tant l'éthique du bien n'est pas respecté et tant la morale est corrompue. L'éthique est donc l'œuvre du créateur qui l'impose comme modalité fonctionnelle du devoir des habitants de la ville, le devoir de chacun de prendre des initiatives. Mais ces initiatives sont menacées de dispersion et d'émiettement car elles ne sont pas canalisées. Si la modalité de la nécessité de ne pas ne pas pouvoir être un créateur actif dans le l'espace de la ville est ressentie comme déterminante, elle ne peut se faire dans la modalité aléthique virtualisante de la contingence.

Dans *Léon l'Africain*, l'énonciateur se porte donc comme le garant qui informe sur une vérité sans appel. Il est le représentant entre un pouvoir absolu de la vérité et les fidèles qui l'auditionnent. Ce pouvoir absolu de la vérité, celui qui dicte les vertus aux hommes pour qu'ils puissent vivre ensemble, l'auteur Amin Maalouf le représente par son personnage Astaghfirullah. Toute remise en question du discours d'Astaghfirullah n'est plus envisageable du moment que non seulement il lui incombe d'informer les fidèles sur le mal qui peut survenir à l'issue de leur controverse sur la résistance ou non au pouvoir qui menace de se réapproprier leur espace identitaire et de confisquer leur espace référentiel mais il est aussi le seul détenteur de la vérité absolue de l'éthique du bien. Les fidèles qui auditionnent son discours ne sont que des consommateurs passifs. Ils n'ont aucune capacité de discernement ni aucun pouvoir de juger de la véracité de la chose dite, ni même le droit et le courage de remettre en question son dire. Ils cautionnent ses propos comme une vérité insoupçonnable. L'éthique consommée est en fait l'éthique du consommable, c'est-à-dire de la profusion des produits de l'esprit et de la déviance d'une morale de consommation. La corruption des mœurs des individus d'une communauté culturelle qui partagent le même culte, la même culture et le même espace entraîne fatalement la rupture avec ce partage équitable qui témoigne de la diversité et l'expose à l'oubli.

1-3- Avant-après, une axiologie du progressif et du régressif.

Le discours d'Astaghfirullah sous sa forme interrogative contient déjà la réponse qui le justifie. Le procédé argumentatif donne l'illusion de chercher la réponse auprès d'un auditeur qui est intentionnellement effacé par l'indicateur de temps. Les arguments avancés : « *les mœurs de l'âge de l'ignorance* », qui sont de l'ordre de l'axiologie du mal de la corruption d'une morale, ont trait aux valeurs des droits de l'homme bafoués qui se réinstallent dans les conduites et les paroles des uns envers les autres. Cette isotopie axiologique de l'avant et de l'après garantit l'impact de la visée du discours de la remontrance sur l'allocataire en agissant sur sa sensibilité à ce type de discours et en écartant tout processus d'intelligence. La référence à l'avant modernisme de la société arabe, contextualise « *les coutumes d'avant l'islam* » dans une ère d'absence de droit de l'homme. Ces usages qui sont de l'ordre de l'anthropologie et qui ont trait aux valeurs culturelles antérieures à l'usage moderne, sont les agents corrupteurs. Ce discours du reproche rapproche les individus de la même communauté spatiale dans le temps des iniquités et dans le milieu des anxiétés qu'elles engendrent. Ces usages archaïques jouent en faveur d'un substrat de parole qui fait croire à la véracité de la transmission de ces agents corrupteurs de retour d'un temps d'ignorance de la valeur de l'espace partagé, patrimoine culturel de toutes les générations à venir à préserver. Dans son roman, l'auteur met en avant cette correspondance entre le pouvoir du quatrième pouvoir et le pouvoir absolu que représente son personnage Astaghfirullah. Le discours journalistique entretient une correspondance quasiment pareille quant à son pouvoir sur le lecteur au discours religieux sur les fidèles. Le caractère sacré de l'information, disons du message, est le garant du pouvoir de la presse et de la religion.

Mais le journaliste doublé du romancier est aussi garant de ce pouvoir absolu. Il entretient sa pérennité, son efficacité, sa rentabilité et sa survie en puissance. Dans le roman, le discours d'Astaghfirullah, s'il adule la religion et du coup le pouvoir absolu de la vérité, il met en avant la vertu comme seul garant de la préservation du bien qui est l'espace partagé. Ses propos ne tiennent pas seulement de l'axiologique ou de l'anthropologique mais aussi de la pragmatique : convaincu de sa mission de redresseur des torts et de détenteur de vérité, il ne peut échapper lui-même à cette logique de la conviction. Son discours rejette toute possibilité de retour à un état d'indépendance et actualise le manque qui s'installe.

#### 1-4-Liberté et censure, une axiologie du manque de représentation.

Dans son article intitulé « *Le journaliste et la liberté* », Françoise SELIGMANN, nous parle de cet état des lieux en disant qu' : « *En réalité, ce « 4è pouvoir », qui passe pour omnipotent et omniprésent, est plus fragile qu'il n'y paraît, et souffre plutôt d'un manque que d'un excès d'indépendance.* »<sup>120</sup>. Ce manque qui s'installe est peut-être celui du droit à la parole pour représenter la réalité de l'espace. Les oppositions pouvoir/ vouloir, non vouloir /non pouvoir, progressif/régressif, débouche sur les isotopies de liberté/affranchissement. Cette isotopie nous renvoie d'emblée à la question de l'idéologie de la représentation que se font les communautés dans le foyer du pouvoir.

Le discours d'Astaghfirullah accule, sur le plan axiomatique, les fidèles qui l'auditionne et les met dans l'évidence de la conséquence inévitable de leurs actions de déviance: la perte de leur liberté est dans l'oubli de leur repère spatial. L'intégration dans les foyers de l'espace partagé de la ville de Grande du figuratif de la représentation du pouvoir et de l'explication du réel, montre l'attachement des individus aux représentations qu'ils se font du pouvoir. Les idées matérialisées dans des figures représentatives du pouvoir leur rappellent continuellement le lien qui les attache à ces idoles qu'ils révèrent. L'énoncé rhétorique que développe le religieux dans son discours de la remontrance rappelle l'attachement des citoyens aux figurines obscurantistes de la représentation du pouvoir qui les domine et qui maintient sa domination sur eux grâce la préservation de cette idéologie: « *Quand dans vos propres maisons, se sont introduites, au mépris des interdictions formelles, des statues de marbres et de figurines d'ivoires reproduisant de façon sacrilège les formes des hommes, des femmes et des bêtes, comme si le Créateur avait besoin de l'assistance de Ses créatures pour achever Sa Création ? Quand dans vos esprits et dans ceux de vos fils s'est introduit le doute pernicieux et impie, le doute qui vous éloigne du Créateur, de Son Livre, le doute qui fissure les murs et les fondements mêmes de Grenade ?* » pp 40-41. Cet énoncé qui continue celui de l'impossible éventualité d'une intervention du pouvoir divin pour sauvegarder l'espace partagé, est constatif et délibératif : constatif puisque les idées sont représentées dans des modèles figuratifs de la conception du rapport de l'homme au pouvoir. L'idéologie est ainsi intégrée dans les esprits des occupants de chaque foyer. Cette idéologie maintient les occupants du foyer dans un rapport d'asservissement où se

---

120 - Françoise Seligmann, « *Le journaliste et la liberté* », in revue « après demain », n° 352-354-Avril-Mai 1993.

représente le pouvoir dans un lien de dépendance. Pour Gramsci, l'idéologie comporte deux volets. Il nous dit à cet effet :

*«Il faut donc distinguer entre idéologies historiquement organiques, qui sont nécessaires à une certaine structure, et idéologies arbitraires, rationalistes, « voulues ». En tant qu'historiquement nécessaires, elles ont une validité qui est une validité « psychologique », elle « organisent » les masses humaines, forment le terrain où les hommes se meuvent, où ils acquièrent conscience de leur position, où ils luttent, etc. En tant « qu'arbitraires » elles ne créent rien d'autre que des « mouvements » individuels, des polémiques, etc. (elles non plus ne sont pas complètement inutiles, parce qu'elles sont comme l'erreur qui s'oppose à la vérité et l'affirme). [1932-33] »<sup>121</sup>*

Le devoir de respect de l'axiome n'a pas pu être. Le pouvoir du créateur ne peut garantir la préservation de l'espace culturel et identitaire car ce pouvoir lui échappe à lui aussi. Le constat de l'idéologie est délibératif puisque la seule résolution possible qui s'offre en perspective est de changer de conception à propos des figures de représentation des foyers des communautés au niveau du pouvoir absolu. Tous les personnages, quelques soient leurs convictions du pouvoir absolu, quelques soient les idées que celui-ci insémine dans les lieux de l'existence ( les maisons pour l'orateur), les institutions étatiques, mosquées, églises, synagogues, école, universités, et qui n'ont pas admis de se dépendre des figures de la représentation du pouvoir qui les prive de leur droit à la liberté de penser, de parler et de croire, ont choisi la rupture comme dynamique de représentation livré à l'arbitraire. L'auteur de *Léon l'Africain*, journaliste puis romancier, a choisi un autre espace de l'expression, celui qui lui permet de représenter sa voix auprès d'un pouvoir fondé sur le dogme et l'arbitraire. Si le romanesque s'oppose au journalisme parce qu'il offre ce droit à la liberté d'expression même si ce droit à la parole se fait sous le mode du travestissement esthétique, il est cette tribune du débat sur les intérêts du pays et des communautés qui l'habitent, un pays sous le règne d'un pouvoir d'une idéologie de l'arbitraire.

---

121 - Antonio Gramsci, *Gramsci dans le texte (1916-1935)*, ce document est reproduit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi  
Site web: <http://pages.infinit.net/sociojmt>.

#### 1-5- Sermon et ville aux abois, la morale du désespoir.

Mais l'écriture du roman *Léon l'Africain*, celle qui appelle la ville et la rappelle est un refus de se conformer à cette réalité car la perte de la ville, ressentie amèrement, demeure encore dans l'esprit et dans les souvenirs de l'exilé. L'énonciateur évoque à la page 42 ce que ressent son père au moment où la perte de la ville natale devenait une réalité inéluctable : « *Les phrases que je t'ai répétées, Hassan, sont des fragments du discours du cheikh prononcés quelques mois avant la chute de Grenade. Que j'approuve ou non ses propos, j'en suis tout secoué, même quand je me les rappelle dix ans plus tard. Tu peux donc imaginer l'effet que ses sermons produisaient sur cette ville aux abois qu'était Grenade en l'année 896.* ». Le souvenir évoque l'espace abandonné et prolonge la vie de l'attachement au pays d'où il a été contraint à l'exil. Dans son article intitulé : « *Qu'il est dur à monter et à descendre l'escalier d'autrui* »<sup>122</sup>, Sylvie April nous dit à propos du prolongement du passé identitaire qu'il constitue la demeure du présent. Elle nous fait savoir à cet effet que « *La distance de l'exil, les ruptures qu'il engendre, loin de produire du neuf, de tendre vers le futur, dilatent le passé* ». En effet, le retour sur les raisons qui ont poussé à la rupture pour les raconter sous une forme romancée amplifie la rétrospection et la dilate. Le passé de l'exilé prend toute la surface scripturale du roman. Le discours du religieux, même si en apparence il culpabilise les grenadins d'avoir délaissé des valeurs qui auraient pu leur permettre de sauvegarder leur ville natale, et d'avoir toléré des pratiques dégradantes sur le plan du sacré et du profane, justifie en profondeur les raisons qui ont poussé à l'exil. Si la réalité matérielle que vivent les mis en cause est telle qu'elle les a détourné des vertus de la foi et a provoqué leur exil, le discours du religieux semble compenser cette perte par une sorte de réconciliation avec leur histoire. En effet, l'auteur en ayant fait son propre procès et ayant jugé qu'il lui valait mieux s'orienter vers un univers différent de la production ne s'est pas condamné sans appel à un non-retour à son espace culturel originel. Ses productions littéraires reprennent le sujet mais avec des variantes. Elles sont la réplique de son engagement dans la question de la valeur de l'espace national et universel. Si le discours de la remontrance sermonnait les citoyens de la ville en agonie et les mettait dans la conviction de l'impossible retour à l'âge des droits de l'homme, de la liberté et de l'abolition de l'esclavagisme, un autre discours s'y oppose en invoquant les raisons de l'altération pour les dépasser.

---

3- Sylvie April, « *Qu'il est dur à monter et à descendre l'escalier d'autrui* ». L'exil des proscrits français sous le Second Empire. In : *Romantisme*, 2000, n°110. De la représentation, histoire et littérature. [Web/revues/home/proscrit/article/roman\\_0048-0593.2000\\_num\\_30\\_110\\_956](http://Web/revues/home/proscrit/article/roman_0048-0593.2000_num_30_110_956). Consulté le 29.06.2014.

#### 1-6-L'éloge du médecin Abou-khamr.

De ce fait, dans son roman, le discours du religieux et son approche de la préservation et de la rupture, ne constituent nullement pour l'auteur une condamnation à un non-retour, mais un rapprochement avec l'expérience humaine de la rupture avec un état de droit et de justice. Les raisons de l'abandon du journalisme au profit de l'espace scripturaire de l'expression littéraire et les raisons de la rupture avec l'espace libanais sous un pouvoir fondé sur le dogme et l'arbitraire, pour le romancier Amin Maalouf, se retrouve dans le discours de la raison de son personnage. La rupture devenant inéluctable, la prédication dans le discours d'Astaghfirullah est celle-là même qui trace le chemin de l'exil comme un fatalisme qui ne rompt pas définitivement avec la patrie de départ. L'écriture du roman elle-même en garantit le retour pour analyser en vue de découvrir les enjeux de la rupture avec un mode de fonctionnement des institutions, de raisonnement des esprits. La rupture avec l'édifice du composite, c'est-à-dire du régime féodal et aristocratique, pour le romancier n'est que la conséquence de l'abandon des vertus morales qui caractérisaient l'espace du pouvoir absolu et l'espace de ce que l'on nomme le 4<sup>e</sup> pouvoir qui censurent mais aussi sur un autre plan, l'abandon de la tolérance des libertés confessionnelles. Nous avons signalé au départ que nous alternant notre réflexion à propos de la rupture de l'espace patrie avec les droits de l'homme entraînant une hégémonie d'une communauté avec la rupture de l'auteur avec un pouvoir d'expression confisquant la liberté d'expression. Le retour à cette question des enjeux éthiques qui ont abouti à un choix de conviction profonde est la garantie de ce lien qui n'a pas été rompu définitivement. Le choix de mettre dans la bouche de ses personnages deux discours sur la rupture avec la culture de la tradition de l'hégémonie dont l'un la perçoit comme l'éthique de la non préservation des valeurs morales, et donc du bien et l'autre comme l'éthique de la non préservation des valeurs intellectuelles, et donc du mal.

La critique de la raison est énoncée par un personnage qui est décrit comme tout à fait l'opposé du personnage Asrtaghfirullah. Abou-khamr est le médecin qui ne gobe pas le discours du représentant du pouvoir absolu du créateur. Abou-khamr dont le nom (Abou-kamr) a vu l'intégration de la consonne « h » au sein de son univers onomastique qui transforme son sens de celui de père de lune ou de celui qui est en possession de lune par celui qui est possédé par le vin. Abou-kamr est médecin et de ce fait il est le scientifique qui fait appel à la raison, au rationnel. Le discours qu'il développe est une réplique au discours d'Astaghfirullah dans la page 45. Ce discours traite de la question de

la rupture avec la culture de tolérance de la liberté de penser et de parler dans les institutions politique, économique, et sociale, du point de vue rationnel du scientifique.

A ce discours de la prédication sur fond d'incrimination, l'énonciateur oppose un autre type de discours tenu par un personnage qui est tout à fait le contraire du personnage Astaghfirullah. Le personnage Abou-Khamr, est un homme de science. Il est médecin et ses croyances à propos des raisons de la perte de la ville natale vont à l'encontre des croyances religieuses. Pour lui, la valorisation de la culture et de l'esprit critique, la liberté de penser et de s'exprimer au sein d'un état tolérant, démocratique, et garantissant les libertés de l'autocratie politique et religieuse à des fins innovatrices abandonnées par rapport au temps de l'énonciation au profit du conformisme au mysticisme du bien fondé du régime féodal et aristocratique qui détermine le fonctionnement des institutions du Liban, ont conduit à la perte de la ville natale. La critique de la raison estime que la non rupture avec l'édifice du composite, ou la préservation de la ville selon l'éthique du mal, est la conséquence sine qua none de la rupture avec une éthique du bien qui prône la tolérance confessionnelle, et favorise la valorisation des créations artistiques et l'épanouissement de l'esprit critique, une pensée devenue jetable comme tout objet dont on a plus besoin. Le discours développé par le personnage Abou-khamr est une réplique au discours d'Astaghfirullah. Son discours fait l'éloge de la valorisation de toutes les cultures à travers la diffusion de l'idéologie de l'émancipation de l'homme du joug de l'obscurantisme, de l'épanouissement intellectuelle des individus, de liberté de l'expression, de la tolérance de la philosophie critique, des croyances, de la reconnaissance juste et équitable des droits fondamentaux de toutes les communautés à travers la rétribution des poètes et des savants : « *Pour le médecin, en revanche, les enseignements de l'Histoire étaient tout autres. « Le plus bel âge de l'islam, disait-il, c'était quand les califes distribuaient leur or aux savants et aux traducteurs, qu'ils passaient leurs soirées à discuter de philosophie et de médecine en compagnie de poètes à moitié ivres. »* (p 45). Ce discours de l'éloge des droits de l'homme dans un passé de l'histoire des musulmans est aussi implicitement, un reproche à la rupture avec cet esprit de l'Etat moderne dans l'histoire des bouleversements socio-politique du monde arabe avant l'avènement de l'islam. En effet, après les restructurations, ce sont des successeurs au pouvoir qui ont inauguré l'application des droits de l'homme contenus dans la nouvelle idéologie politique de la société.

Saher Khalef nous fait savoir que la tolérance religieuse était une caractéristique du règne des premiers califes musulmans :

*« Sous Moawiya et ses premiers successeurs, écrit Jean-Pierre Alem, les chrétiens de Syrie [et donc, du Liban], ne souffrirent d'aucune persécution. Ils étaient nombreux à la cour du calife et ils lui fournirent les cadres de son administration. Non seulement Moawiya fit rebâtir à ses frais la grande église d'Edesse, détruite par un tremblement de terre, mais il épousa une femme chrétienne et fit son successeur du fils qu'elle lui donna. Par la suite, la condition des Chrétiens se dégrada, mais jamais leur liberté de conscience ne fut menacée ; leurs églises et leurs sanctuaires demeurèrent inviolés sur tout le territoire de la Syrie. »<sup>123</sup>*

Pour l'auteur de *Léon l'Africain*, les archaïsmes de la société libanaise sont sujets à être contournés ou dénaturés parce qu'ils créent des décalages sources de tensions sociales. Ainsi lorsque Hassan al-Wazzan raconte que des villes comme le Caire, Bagdad, Ispahan, Rome, Venise ou Barcelone, son père ramenait des livres rares et se plaignait de la rareté de la production des musulmans, une narration d'un état des lieux décrit la production qu'il y avait en Andalousie : « *« En Andalousie également, la pensée était florissante, et ses fruits étaient des livres qui, patiemment copiés, circulaient parmi les hommes de savoir de la Chine à l'extrême occident. Et puis ce fut le dessèchement de l'esprit et de la plume. Afin de se défendre contre les francs, leurs idées et leurs habitudes, on fit de la Tradition une citadelle où l'on s'enferme. Grenade ne donna plus naissance qu'à des imitateurs sans talents ni audace. »* p 45. Ce constat de la préservation de la Tradition dénonce la non rupture avec l'esprit féodal de la société des protagonistes. L'héritage culturel qui s'accumule et accumule avec lui toutes les valeurs du passé ne fait qu'enfermer la société dans ce que l'énonciateur appelle « la citadelle de la Tradition ». La crise est d'ordre culturel car l'altération qui a touché la structure sociale des grenadins a modifié le cours de leur histoire et les a fait dériver vers le retour aux pratiques dégradantes. La modernisation de la société qui allait voir le jour a été détournée et étouffée dans l'œuf. Mohamed Arkoun nous dit que cette période fut fugitive :

*« Il se trouve que les combats de la raison pour son autonomie et ses libertés ont été esquissés par des penseurs musulmans dans la période fugitive de l'humanisme arabe au IV<sup>e</sup> /X<sup>e</sup> siècle. »<sup>124</sup>*

---

123 - E. De Vaumas, *La répartition confessionnelle au Liban et l'équilibre de l'Etat libanais*, pp, 567-568, *Revue de Géographie alpine*, 1955, t.43, fasc.3. in Khalef.S. *Littérature libanaise de langue française*, © Ottawa, éd, Naaman, 1974, p 24.

124 - Op., cit., p 110.

#### 1-7- Le vrai et le faux dans la remontrance et l'éloge.

Si les deux discours rapportés par l'instance narrative sont en situation de dénonciation à propos de ce qui est vrai et de ce qui faux, de ce qui est bien et de ce qui est mal, dans le discours de l'éthique de la préservation, les idées nouvelles sont l'état d'un défaut qui ne répond pas aux exigences d'une morale. L'innovation dans l'esprit du religieux sort des canons d'une Tradition. Cette déviation des modèles d'un régime du passé pour adopter de nouvelles procédures de la collecte ou de la diffusion de l'information, de la recherche de la vérité est vite réprimée par la déontologie du mal, et au niveau de la structure de la société est vite détournée, altérée par un héritage culturel des censures ancré dans les esprits et les institutions qu'ils gèrent. La liberté d'expression au niveau de l'espace de la représentation du pouvoir est soumise à des contraintes et se trouve paradoxalement dans le piège que sa philosophie s'est posée à elle-même. En effet, d'un côté, sur le plan de l'activité antérieure de l'écrivain, la pratique journalistique impose dans son éthique de ne pas déborder de ses frontières, et d'un autre côté dans sa philosophie même elle prétend à la liberté de circulation de l'information, et d'un côté, sur le plan du vécu dans cet espace où notre écrivain était journaliste, l'Etat autocrate et le totalitaire, étouffe un Liban autrefois libéral. Mais il arrive aussi que les écrivains journalistes, animés par l'engouement à leur métier et dans le désir ardent de chercher la vérité et la rendre publique ne se contrôlent pas et glissent souvent dans un désordre inextricable et induisent les lecteurs dans l'erreur.

Dans son article intitulé « *Enjeux de vérité et éthique professionnelle du journalisme* », Pierre Gonzales parle des dérives réitérées constatés régulièrement qui « *tendraient à faire penser à une intrication fonctionnelle de l'activité journalistique avec d'autres activités politiques, économiques, sociales, pédagogiques, de maintien de l'ordre. Intrication qui ferait que le journaliste aurait quelques difficultés à poser et à défendre les frontières de sa pratique* »<sup>125</sup>. Ce sont ces frontières de la pratique de l'acte d'écrire qui, déontologiquement interdits de dépasser, sont souvent transgressés par glissement et qui font dériver les journalistes vers des domaines d'informations qui ne permettent aucun champ de manœuvre à l'innovation mais qui comme cela se manifeste dans le discours du personnage Astaghfirullah par les énoncés argumentatifs « écart de la voie juste », « corrompre les mœurs ». L'écart par rapport à une maxime ou un canon et la volonté de perfectionner la première et d'altérer le deuxième sont pour le représentant du pouvoir absolu, celui qui écarte toute volonté de nouvelles méthodes de recherche de vérité en

---

125 - Idem, p. 34.

dehors de celles du messager et de ses compagnons responsables de l'impuissance qui a pour conséquence la défaite. Ce même constat s'applique à la société des protagonistes : toute nouveauté, tout modernisme est jugé comme une corruption du corps de la société et de son esprit. La religion décrète la rupture avec la préservation de l'état composite comme une déviation morale, la condamne et distille la phobie de la modernisation.

L'énoncé du scientifique approche la réalité de la rupture avec l'espace de cohabitation des communautés dans la complicité conviviale d'un point de vue culturel. Le retour sur le lieu abandonné et sur les raisons qui ont provoqué la séparation avec le bien d'intérêts communs est le point commun entre les discours des deux énonciateurs. Même si l'énonciateur semble nous faire croire que le discours que tient le médecin est à l'opposé de celui du religieux en utilisant l'expression « en revanche », le discours du scientifique est une autre thèse, différente mais pas exclusive, des raisons qui justifient le retour à l'espace identitaire et à son abandon. L'abandon de la ville est dû à l'intolérance. Le temps de la tolérance des différences sur le plan culturel étant révolu, l'espace n'est plus accueillant. Les gens d'esprit et d'intelligence ne sont plus accueillis comme dans : « *Le plus bel âge de l'islam* » p 45. La coexistence n'est plus possible dans un espace de refus du différent qui ne conçoit pas la vie de la même façon, qui n'opte pas pour un même culte. Les raisons de la rupture avec le bien d'intérêts communs sont vues donc de deux points de vue différents. Pour le scientifique, l'approche de la rupture est culturelle et humaine alors que pour le religieux, elle trouve sa raison dans l'abandon du culturel. La perte de la ville dans les deux discours est la résultante logique de la perte d'un idéal qu'il soit moral ou culturel. Si l'énonciateur évoque sa ville Grenade, ce n'est certes pas seulement pour s'enorgueillir de son cosmopolitisme qui l'a caractérisé jusqu'à l'Inquisition ni même pour dérouler sur le fil du temps les souvenirs de son enfance, mais surtout pour conjurer la douleur qu'occasionne la séparation. Le retour sur le passé fait comprendre le passage du temps et l'histoire racontée par l'énonciateur à son descendant Hassan pour lui faire connaître ses pérégrinations, remonte le fil du temps pour ressusciter le passé dans la ville natale, la déchirure de l'exil, la rencontre de l'autre en terre d'accueil et cet attachement aux origines. Le discours du dévot Astaghfirullah consacre son épistémie à son affection à un attachement à un passé glorieux où les musulmans de Grenade étaient la fierté de leurs ancêtres conquérants. L'attachement aux préceptes de l'islam qu'affectionne le personnage Astaghfirullah est intimement lié à l'attachement à la ville. L'implicite du discours prédicateur est à déceler dans le détachement d'avec une raison éthique. Le discours du scientifique Abou-Khamr, par contre, lie l'attachement à la ville à l'épistémie de la raison

culturelle et humaine. La mise en parallèle de ces deux types de discours montre le rapprochement entre la visée de chacun d'eux. Pour l'un, la perte de la ville natale est vécue au niveau de la passion comme un attachement affectif à un repère identitaire auquel les grenadins ne peuvent s'y soustraire au niveau mémoriel. Pour l'autre, la perte de la ville natale est vécue au niveau de la raison comme un attachement intellectuel. L'écrivain Amin Maalouf consacre ce double épistémique à son attachement à son référent spatial qu'il a dû abandonner. Ce sont ces ruptures dont les uns s'imposent et modifient les rapports entre les communautés libanaises créant des décalages et des fractures dont l'impact sur la structure sociale est jusqu'ici et maintenant de l'énonciation font du Liban le théâtre des dissensions meurtrières au nom des identités, et dont les autres s'imposent pour colmater les brèches qui se sont avérées au cours de l'histoire contemporaine du Liban et ont séparé les communautés entre-elles et ont séparé l'écrivain de son espace natal. Mais cette rupture est aussi une sorte d'expérience de la rupture de l'écrivain et de son pays. Il s'agirait de ne pas vivre continuellement la même expérience sans s'offrir comme perspectives les résultats de ces expériences. Les deux discours insistent sur l'arrachement du sujet vivant à l'intérieur de l'espace à lui-même, à une continuité dans les traditions du rétrograde. Dans son entretien avec Michel Foucault sur l'expérience de l'écriture, D. Trombadori nous rapporte les propos suivants : « *L'idée d'une expérience limite, qui arrache le sujet à lui-même, voilà ce qui a été important pour moi dans la lecture de Nietzsche, de Bataille, de Blanchot, et qui a fait que, aussi ennuyeux, aussi érudits que soient mes livres, je les ai toujours conçus comme des expériences directes visant à m'arracher à moi-même, à m'empêcher d'être le même* »<sup>126</sup>. C'est cette visée de ne pas être le même, de tenter d'autres expériences qui semblent être la perspective de l'auteur pour son pays et pour son écriture. Si le même est le mal qui ronge le pays et l'auteur, l'expérience de l'écriture qui idéalise la beauté du vivre ensemble dans le même espace sans discrimination de race ou de religion peut-elle être un dépassement de la préservation de ce mal ? La rhétorique de la préservation du mal que nous entamerons dans le chapitre suivant pourrait nous fournir une réponse, même si elle est rudimentaire, sur l'expérience du beau comme dépassement du mal.

---

126 - D Trombadori, *Conversazione con Michel Foucault*, Il Contributo, 4e année, no 1, janvier-mars 1980, pp. 23-84.

**Conclusion.**

Nous pouvons conclure ce chapitre en disant que l'analyse de l'articulation entre les cadres institutionnels de l'énonciation du discours de la remontrance du religieux qui prône l'éthique de la préservation du bien et le discours du médecin qui perçoit l'éthique de la préservation du bien d'une façon différente, nous ont fait aboutir sur les phénomènes sociaux qui sont à l'origine de leur production, leur cible illocutoire et les positionnements idéologiques à leur égard.

L'analyse des deux discours nous a permis donc de comprendre l'enjeu discursif des deux conceptions de la notion de la préservation de l'espace cosmopolite par la remontrance de la rupture avec l'éthique du bien des règles du sacré et par la critique de la rupture avec la morale du bien comme principe de la pluralité et l'universalité de la parole humaine. Comme l'auteur a été journaliste au départ de sa carrière d'écrivain, et que cette activité lui a permis d'observer des phénomènes sociaux et de les analyser afin de contribuer dans une démarche critique à éclairer leur fondements, nous nous sommes appuyé sur des notions qui ont un rapport avec le journalisme tout en s'inscrivant dans une approche sémiotique de la préservation du bien. Le discours du religieux rapproche les individus de la même communauté spatiale dans le temps des iniquités et dans le milieu des anxiétés qu'elles engendrent. Vouloir préserver / pouvoir préserver, même s'ils sont reconnus des attributs du pouvoir absolu, ils ne peuvent être mis en action tant que les agents corrupteurs sont en place. Le vouloir faire est étroitement lié au pouvoir des fidèles auditeurs du discours du religieux. Le non pouvoir serait quasiment la résultante du non devoir. La préservation de l'espace selon ce discours n'est plus de l'ordre du possible car l'axiome du créateur est corrompu par la déviation d'une éthique de la pratique culturelle. Les arguments avancés par le discours de la remontrance du religieux sont de l'ordre de l'axiologie du mal de la corruption d'une morale, et ont trait aux valeurs des droits de l'homme bafoués qui se réinstallent dans les conduites et les paroles des uns envers les autres. Cette isotopie axiologique de l'avant et de l'après garantit l'impact de la visée du discours de la remontrance sur l'allocutaire en agissant sur sa sensibilité à ce type de discours et en écartant tout processus d'intelligence.

Ce discours de la remontrance sermonnait les citoyens de la ville en agonie et les mettait dans la conviction de l'impossible retour à l'âge des droits de l'homme, de la liberté et de l'abolition de l'esclavagisme. La morale du désespoir s'installe comme une fatalité. Mais

un autre discours s'y oppose en invoquant les raisons de l'altération pour les dépasser. L'éloge du laïque Abou-khamr. Son discours traite de la question de la rupture avec la culture de tolérance de la liberté de penser et de parler dans les institutions politique, économique, et sociale, du point de vue rationnel du scientifique. Pour le laïque, l'héritage culturel qui s'accumule et accumule avec lui toutes les valeurs du passé ne fait qu'enfermer la société dans ce que l'énonciateur appelle « la citadelle de la Tradition ». La crise est d'ordre culturel car l'altération qui a touché la structure sociale a modifié le cours de leur histoire et les a fait dériver vers le retour aux pratiques dégradantes. La modernisation de la société qui allait voir le jour a été détournée et étouffée dans l'œuf. Mais où est le vrai et le faux dans les deux discours ? Dans le discours du religieux, ce sont les écarts par rapport à une maxime ou un canon qui sont responsables de l'impuissance qui a pour conséquence la défaite et la rupture avec le bien d'intérêt commun. Dans le discours du médecin, la perte de ce bien est dû à l'intolérance des différences sur le plan culturel. Les gens d'esprit et d'intelligence ne sont plus accueillis favorablement et la coexistence n'est plus possible dans un espace de refus du différent qui ne conçoit pas la vie de la même façon, qui n'opte pas pour un même culte.

Les raisons de la rupture avec le bien d'intérêts commun sont vues donc de deux points de vue différents. Pour le scientifique, l'approche de la rupture est culturelle et humaine alors que pour le religieux, elle trouve sa raison dans l'abandon du culturel. La perte de la ville dans les deux discours est la résultante logique de la perte d'un idéal qu'il soit moral ou culturel.

## **Partie III. Les enjeux discursifs.**

---

### **Chapitre II :**

#### **La rhétorique de la préservation du mal.**

#### **Introduction.**

Dans ce chapitre, l'approche discursive de l'ironie et de la métaphore nous permettra de cerner l'idée de la préservation du mal de la destruction mutuelle entre communautés dans *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant*. Nous ferons aussi appel aux actes du langage selon Catherine Kerbrat-Orrechioni pour comprendre les rapports entre les protagonistes en interaction et la visée de chacun d'entre eux dans la construction de leurs discours. Le sens du mot « préservation » se prête à une double interprétation. Le discours déployé dans *Le Rocher de Tanios* prend implicitement en charge le sens de « sauvegarde et continuité dans le temps et dans l'espace d'un comportement ou d'une attitude sociale ou individuelle ». Le deuxième sens relève d'une visée idéologique propre à l'écrivain : se protéger du danger de la disparition de la diversité culturelle en s'enlisant dans l'affirmation identitaire sur le territoire. L'écriture romanesque du *Rocher de Tanios* traite du problème de l'absence d'une autorité forte et respectée qui régule les rapports entre les individus. Cette absence est due au fait que, dans l'espace du village, la notion de l'Etat n'est pas encore assimilée par les villageois. Le romancier prête la voix à deux protagonistes qui entrent en échange communicationnel à propos de la réactivation des règlements de compte entre communautés villageoises pour s'exprimer sur les enjeux de la préservation de la culture de la distinction identitaire. Dans cet échange, l'ironie et la métaphore sont employées comme deux figures de rhétorique qui rendent compte de la perception par l'auteur des habitudes héritées d'une culture des hostilités.

L'ironie est une critique d'un certain état de vie au sein de la société des protagonistes mais aussi une réflexion sur les potentialités de l'art romanesque à dépasser cet état. Dans le roman, l'ironie, figure rhétorique s'érige comme une sorte d'éthique qui s'offre à l'écrivain comme au lecteur pour comprendre les rapports entre les comportements des individus et leur culture. L'art n'est pas un état d'âme mais une connaissance. Il peut se présenter comme le salut des âmes en détresse dans un monde sans espoir. Ce n'est certainement pas le cas de notre auteur. Les figures de style qu'il utilise dans le cas des deux romans et que nous allons analyser relèvent de sa conscience que l'état actuel du Liban se détériore. Sa prise de distance par rapport à l'objet qu'il analyse et qu'il juge, un objet qui lui tient à cœur, ne le sépare de lui que pour mieux le comprendre et se donner une raison pour l'investir dans sa production romanesque.

#### 2-1- L'ironie du tenancier du lupanar.

L'analyse des figures rhétoriques telles que l'ironie du lupanar, la métaphore du scorpion, et l'ironie du carabin vont nous permettre de rendre compte de l'altération des rapports sociaux entre les protagonistes. Cette analyse nous permettra aussi de montrer le rapport de l'écrivain à son écriture et au monde qu'il représente. Nous tenterons de montrer que les figures de style choisies sont, au-delà du fait rhétorique, l'expression d'une esthétique de la préservation du mal avec son double sens, celui de la conservation par les communautés libanaises de la Montagne de la culture de la dégradation mutuelle et celui de la protection de ce fait culturel.

Dans le roman *Le Rocher de Tanios*, le colon égyptien qui symbolise l'expansion intervient dans la Montagne pour la moderniser : il est en compagnie de Roukoz, le bourgeois de la finance, un personnage insoumis à la corruption du corps plébéien par le chef du village avec lequel il est en rapport de crise. Les deux notions, expansion et crise économique, se rejoignent dans un même espace d'énonciation où l'ironie portant sur le maintien de la dissolution voisine avec la métaphore de la destruction mutuelle entre deux êtres de même espèce.

Figure de rhétorique et mode d'énonciation, l'ironie est un procédé littéraire généralement utilisé pour critiquer une réalité. Le *Dictionnaire de critique littéraire* la définit comme suit :

*« Figure de pensée qui consiste à dire le contraire de ce que l'on veut dire. L'ironie n'est décelable que dans un décalage entre ce qui est dit et la situation qui est visée, et à laquelle les paroles ne s'adaptent pas. Elle suppose, pour être perçue, la connaissance des normes de celui qui l'utilise. L'ironie, qui crée souvent un effet comique, a une visée critique et les grands ironistes, comme La Bruyère ou Voltaire, se sont attaqués aux grands défauts de l'homme ou de la société. C'est une arme précieuse dans l'argumentation, en particulier polémique, où elle se rattache souvent à l'argumentation par l'absurde. »<sup>127</sup>.*

Le rire est intimement liée à ce type d'ironie mais son objectif n'est pas seulement la gaieté. Le rire n'en est que l'expression manifeste. C'est la

---

127- Joëlle Gardes Tamins et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, deuxième édition revue et corrigée, Armand Colin, édition 2002, page103.

déraison qui est la visée principale de l'ironie. Aussi, il est important de saisir le sens figuré et de l'interpréter selon le contexte de l'énonciation de l'ironie.

Analyser l'ironie dans un corpus donné n'est pas une tâche facile à mener. Il faut que le lecteur sache d'abord la repérer en tant que telle et saisisse le décalage entre ce qui est dit et ce qui est pensé. Car l'ironisant n'a pas comme unique objectif de prendre ses distances par rapport à ce qu'il met en question ni même d'abonder dans le sens de ce qu'il rejette : il vise à partager ce qu'il veut détruire ou rejeter. Il y recourt pour résoudre un malaise, conjurer un danger et exorciser une peur – bref : une critique à l'égard d'un état de faits, viser autre chose que ce qu'il exprime en apparence. C'est dans cet ailleurs dissimulé que le lecteur doit chercher la visée de l'ironie.

Selon Joëlle Garde Tamine, l'ironie sert à démolir des affirmations, des positions ou des individus : « *Elle peut aussi reprendre, pour la critiquer, l'opinion public, la doxa. Elle se définit contre elle et elle a souvent à voir avec le paradoxe qui s'inscrit lui aussi contre l'opinion* »<sup>128</sup>. Nous partons de cette définition pour interpréter l'ironie du tenancier du lupanar contenu dans le discours du militaire égyptien lors du dialogue qui a lieu entre lui et Roukoz, l'ancien intendant du château du cheikh Francis. Mais avant de procéder à l'interprétation de ce discours, nous jugeons utile d'analyser le contexte communicationnel entre les deux protagonistes, et ferons appel à cet effet aux actes du langage pour mieux cerner le contexte de cette énonciation

Rappelons que, dans le roman, Adel efendi, un militaire égyptien, est sollicité par Roukoz, l'ancien intendant du château banni par le cheikh Francis. Devenu le nouveau chef du village en l'absence du cheikh Francis, emprisonné par l'Emir, et grâce au soutien des militaires égyptiens qui occupent la région, Roukoz est mêlé, malgré lui, dans la confrontation armée avec les hommes de Sahlaïn, le village voisin. Le militaire lui demande de désarmer la population de Sahlaïn, une opération qui allait envenimer les relations de bon voisinage entre les deux villages : « *Le cheikh n'avait pas voulu marcher contre Sahlaïn, Roukoz avait promis de le faire ; Adel efendi vint exiger de lui qu'il tînt promesse. Le nouveau maître de Kfaryabda n'avait pas encore perdu tout espoir de séduire ses administrés, et il savait qu'en leur demandant de se battre contre le village voisin, il serait discrédité pour toujours. Aussi y avait-il eu, entre l'officier et lui, cet échange sans aménité.* » (p. 228).

---

128 - Op,cit. p 163.

Le dialogue qui s'engage prépare le terrain à l'emploi par l'énonciateur d'une ironie de type sarcastique : « *Je viens de prendre en main cette contrée, attendez que mon pouvoir y soit consolidé, avait supplié Roukoz.*

- *Ton pouvoir, c'est nous !*
- *Dans les villages de la Montagne, quand commencent les règlements de compte, ils se poursuivent de génération en génération, plus rien ne peut les arrêter. »*

*L'officier l'avait alors interrompu par ces mots, consignés tel quel sous la plume vertueuse du moine Elias :*

- *Quand je vais voir le tenancier de lupanar, ce n'est pas pour l'entendre discourir sur les mérites de la virginité ! »*

L'ironisant ne nie pas la réalité de l'affrontement intercommunautaire. Son propos vise la cible qui préserve cette culture de l'autodestruction et détient un discours légitimant la violence intercommunautaire comme un état de fait inaltérable. L'énoncé de Roukoz a une fonction assertive : il est convaincu de l'état d'esprit vindicatif de ses compatriotes, de la culture des hostilités communautaires, des destructions mutuelles qui se sont installées dans les esprits des villageois et du raisonnement victimaire qui s'arroge le droit de faire justice soi-même. Sa rhétorique use donc d'une technique argumentative de persuasion implicite qui vise une dissuasion. Son interlocuteur – le pouvoir étranger qui colonise la Montagne au nom de la modernisation du Liban – exige en effet de lui qu'il tienne son engagement de mobiliser les villageois de Kfaryabda pour désarmer ceux de Sahlaïn, le village voisin. Or, Roukoz sait pertinemment que les conséquences d'un tel engagement seront désastreuses pour les deux communautés.

C'est donc une visée perlocutoire qui fonde son discours et lui fait choisir une perspective rhétorique de persuasion et de dissuasion dissimulée sous un acte illocutoire informatif. Cependant, le pouvoir de sa parole est en l'occurrence confronté à la parole du pouvoir colonisateur qui s'est installé de force dans l'espace de la Montagne. Alors une question primordiale se pose : comment la visée perlocutoire de l'énoncé du locuteur peut-elle avoir les effets escomptés sur l'allocutaire au moment même où c'est ce dernier qui lui a donné accès à la parole et qu'il peut la lui retirer à tout moment ?

#### 2-1-1- Parole du pouvoir étranger contre parole du pouvoir institué.

La question mérite d'être examinée, car l'auteur du *Rocher de Tanios* a, avant d'être romancier, été confronté dans son métier de journaliste à la censure et à l'autocensure, et est donc bien placé pour savoir que la parole n'est pas libre face à un pouvoir qui ne veut pas que des vérités soient divulguées à son propos. Le roman n'évoque pas cet aspect du métier antérieur au romancier. Mais la censure et l'autocensure demeurent comme une ombre dont il est difficile de se défaire.

Dans l'échange entre le locuteur imposé comme gouverneur grâce à une force étrangère et l'interlocuteur qui représente cette force, le statut politique est donc bien différent. Le premier est natif de la Montagne occupée par l'armée égyptienne qui guerroyait contre l'empire ottoman. Le second, étranger à l'espace de l'énonciation, domine cependant et l'espace et la parole. Or, la communication entre eux porte sur la promesse faite par Roukoz au chef militaire Adel efendi, de soulever les villageois contre ceux de Sahlaïn et c'est de cette promesse qu'il tente de se dégager, dans une double visée perlocutoire.

D'un côté, il prône une éthique de la préservation du bien commun pour écarter le mal de la destruction intercommunautaire, même si, derrière cette apparence, il s'agit probablement plutôt pour lui de préserver son propre statut social et politique. D'un autre côté, il cherche à établir un consensus avec Adel efendi sur l'erreur à éviter. Car nous pouvons supposer que s'il était en possession d'un pouvoir légitime de la parole, son énoncé serait du type injonctif. Nous aurions eu par exemple : « Ne me parle plus d'une chose pareille », « - Ne pense surtout pas à cela. » ou, à la limite, des énoncés du type déclaratif bien plus fermes : « Il est hors de question que je soulève les villageois que je gouverne contre leurs voisins », « Je ne t'obéirai pas ». Mais comme il est de fait dépourvu de toute autorité, il doit faire en sorte que son énoncé soit interprété par l'allocutaire comme informatif. C'est la conséquence des statuts sociaux respectifs des interlocuteurs: la hiérarchie des pouvoirs et les rapports entre le gouverneur local installé par une force étrangère et ce pouvoir étranger sont significatifs de cette dimension de l'impossible agir.

L'énoncé ironique évoquant le tenancier d'un lupanar nous fait remarquer que l'ironisant critique non pas une parole de la vertu pour elle-même, mais le fait qu'elle est déplacée par rapport à son contexte. Et, du coup, l'énonciateur se trouve à son tour mal placé pour parler de la préservation du bien commun contre le mal, de « faire la justice

soi-même » et de toutes les conséquences qui pourraient en découler sur le plan sécuritaire. À son discours, l'ironisant oppose un énoncé investi d'une valeur illocutoire évaluative à l'égard de son locuteur.

En effet, il traite implicitement le gouverneur du village de tenancier du lupanar. Le lupanar est une sorte de maison close où des prostituées offrent leurs services. Cette valeur axiologique de tenancier d'une institution de dissolution des mœurs suffit à invalider tout énoncé de sa part qui se réclamerait d'une éthique de la préservation du bien commun : il n'a pas le droit de parler de morale puisqu'il entretient le vice et l'immoralité. L'ironiste démasque donc le paradoxe dans l'énoncé du locuteur qu'elle vise. Même si elle est très dure et très sévère comme critique, elle ne ménage pas la vérité que ne cache pas le colon étranger : le vrai est l'état actuel de l'espace sous la menace de la culture de la vengeance, mais le faux est le fait que le locuteur ne veuille pas de cet état. Le vrai et le faux se maintiennent et font durer une situation de corruption qui est à l'avantage du nouveau gouverneur. C'est une sorte de confrontation entre l'évident et l'absurde qui suscite l'humour.

L'ironie et l'humour entretiennent des rapports complexes : Kierkegaard les pense antithétiques, alors que, pour Jankélévitch, l'humour est l'accomplissement de l'ironie. Mais s'agit-il d'humour dans le cas que nous étudions ?

Quand l'ironie est une attaque mettant un terme à un discours qui ne fait que constater une réalité sans pouvoir la changer, elle ne suscite aucunement le rire. L'humour, au contraire, est gaieté : il nous rapproche d'un état de jovialité et d'enjouement, ainsi que le notait Max Jacob, qui rejetait l'ironie en raison de sa violence :

*« Pas d'ironie ! Elle vous dessèche et dessèche la victime ;  
l'humour est bien différent : c'est une étincelle qui voile vos  
émotions, répond sans répondre, ne blesse pas et amuse.  
L'humour est le gai résultat de plusieurs pensées ennuyeuses :  
il est souvent la preuve de la grandeur. L'humour est attendri  
et charmant »*<sup>129</sup>

L'ironie, dans le cas de notre corpus, constate la dure réalité du contexte dans lequel évoluent les personnages et qui ne laisse aucune place à l'humour : loin d'être amusante, la situation des villageois de la Montagne libanaise est cruellement immorale.

---

129 - P Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, éd. Du Seuil, 2001, p.137

Et c'est ce que signifie l'instance subjective qui se manifeste à travers le discours ironique pour marquer sa façon de voir les choses. Il s'agit d'une ironie acerbe mais nécessaire, car le temps de la dénonciation n'appartient pas à l'humour. Le rire est absent du roman comme est absente toute volonté de changement du mal qui persévère dans le village de la Montagne. L'absurdité des comportements, des mentalités et des idéologies suscite un regard solennel de la part de notre écrivain. Si le mal de la destruction mutuelle est conçu dans les esprits des communautés villageoises comme une malédiction, il n'est pas pour l'écrivain une solution pour mettre un terme à sa continuité à travers le temps. Dans son essai intitulé *Le dérèglement du monde*, Amin Maalouf estime que l'absence d'autorité sur le territoire libanais et sa population trouve son origine dans la perte de légitimité patriotique des dirigeants libanais à l'avènement de la guerre des six jours :

*« Ses dirigeants de l'époque avaient pris la décision qui semblait la plus raisonnable, celle de ne pas participer à la guerre ; mais en agissant ainsi, ils allaient perdre leur légitimité patriotique aux yeux d'une bonne partie de leurs concitoyens ; de ce fait, le pays allait se fourvoyer dans un marécage historique dont il n'est toujours pas sorti quarante plus tard. »*<sup>130</sup>

Même si *Le Rocher de Tanios* se déroule au XIX<sup>e</sup> siècle, la question de l'absence d'autorité et de justice reste d'actualité : le Liban contemporain d'Amin Maalouf n'arrive plus à s'extirper de cette logique, et de là vient que les problèmes sécuritaires s'y posent avec acuité. En effet, beaucoup de libanais, ne reconnaissant plus la légitimité des autorités, s'arrogent le droit de faire la loi eux-mêmes et contribuent ainsi à la désintégration de l'Etat.

---

130 - Amin Maalouf, *Le dérèglement du monde*, ©éd, Grasset et Fasquelle, 2009, pp, 162-163.

#### 2-2- Ironie du carabin contre subterfuge du pouvoir.

Arrivé en France pour faire des études en médecine, Ossyane, le personnage central du roman, se retrouve dans un espace divisé en deux zones : zone libre et zone occupée par les allemands. Dans ce contexte d'occupation, l'idéologie allemande repose sur la discrimination raciale. Les juifs de France, comme partout dans les pays occupés par les allemands, sont dévalorisés, déclassés et pourchassés jusqu'à la suppression. Cet espace de la division et de la discrimination devient espace d'un discours et d'un contre-discours sur la nécessité de préserver la communauté juive de France du mal du nazisme qui porte atteinte à leurs intégrités physiques sous prétexte qu'ils sont de race inférieure.

Les circonstances de l'énonciation de ces deux discours ont trait à la conception ou à l'interprétation de la loi de Vichy<sup>131</sup> par deux étudiants, Ossyane et son carabin : « *Nous étions six ou sept autour de la table. On venait de promulguer à Vichy la loi sur le statut des Juifs, qui fixait, entre autres choses, les domaines – tel l'enseignement – dont ils seraient désormais exclus.* » p 74.

A la demande de ses camarades, Ossyane, développe un discours ironique pour dire le contraire de ce que dit son carabin à propos de l'attitude du maréchal Pétain à l'égard de la séparation de la France en deux zones : « *D'après lui, les Allemands avaient exigé de Pétain qu'ils les laissent entrer en « zone libre » pour « s'occuper » des juifs qui y vivaient ; et le maréchal, flairant la manœuvre, les avait pris de court en édictant lui-même cette loi* » p 74. Le contre discours d'Ossyane raille cette idée qu'il faille anticiper le mal de la discrimination raciale en l'exécutant soi-même : « *Si je t'ai bien compris, c'est comme si un homme entrait maintenant dans cette brasserie muni d'un gourdin pour t'assommer. Je le vois qui s'approche, alors je saisis cette bouteille, et je te fracasse le crâne. L'homme voyant qu'il n'a plus rien à faire, hausse les épaules et s'en va. Le tour est joué.* » p 75. Cet énoncé ironique démasque les discours qui font croire qu'ils tentent d'empêcher des actions visant à discriminer les populations alors qu'eux-mêmes sont à l'origine de ces discriminations ou concourent à les maintenir et à les encourager. Par là, il dénonce toute politique qui se met, par impuissance, au service d'une politique étrangère, comme ce fut le cas pour le régime de Vichy.

En fait, l'histoire de la France sous l'occupation allemande est convoquée ici pour mettre en parallèle les événements qui ont contraint les français à vivre séparés et ceux qui

---

131- Voir à ce sujet en annexes, les articles de la loi portant statut des juifs.

obligent le Liban d'Amin Maalouf à vivre dans la division. Le pouvoir ou les pouvoirs qui se partagent l'espace confisquent la liberté d'un pays, et cette aliénation prive tout gouvernement de son autorité et toute une génération de ses aspirations à l'unité dans la diversité. Tel est le cas du Liban contemporain de notre auteur. Les forces qui occupent son espace, les milices rivales, imposent des lignes de démarcation qui divisent le pays. A l'intérieur même de la capitale Beyrouth, deux secteurs est et nord divisaient l'espace – chrétien et musulman – tandis que les déplacements des populations rurales à la suite de la guerre ont accentué la concentration de la population dans l'agglomération beyrouthine et renforcé les lignes de démarcation communautaire.

*« La fixation des migrants à travers des mécanismes sociaux, économiques et fonciers complexes a abouti en général à la reconstitution d'espaces confessionnels relativement homogènes imbriqués les uns dans les autres et croissant à partir de vieux noyaux dont les habitants étaient de l'une ou autre communauté. »<sup>132</sup>.*

Ce sont ces cloisonnements communautaires qui, en 1975, ont favorisé les conflits entre les communautés libanaises. Ce sont aussi ces conflits meurtriers au nom des identités qui ont contraint le personnage Ossyane à quitter un Liban déchiré. Interrogé par Eggi Voltèrriani, Amin Maalouf évoque de la même façon les circonstances de son choix de quitter le Liban divisé et sous le feu :

*« Je suis parti très tôt, parce que la guerre du Liban s'est occupée très tôt de moi, si j'ose dire. Le premier incident grave, celui que l'on a coutume de considérer comme le point de départ de la guerre, s'est déroulé sous ma fenêtre, devant mes yeux. Il est rare que l'on soit le témoin oculaire d'un événement majeur dans l'histoire de son pays; ce fut mon cas, ce jour-là. C'était le 13 avril 1975. »<sup>133</sup>*

Le discours du carabin est ce même discours qui légitime les exclusions des communautés dans le contexte contemporain du Liban sous prétexte de les protéger. Ce qui est inconcevable pour Ossyane, dont le contre-discours ironique est une critique moqueuse de cette idéologie qui repose sur la ségrégation sociale, et une dénonciation de tout comportement discriminatoire à l'égard des communautés. C'est la domination de l'espace

---

132 -Nacer Saher, *L'Espace social de la ville arabe*, p 155, in Bourgey André. *La guerre et ses conséquences géographiques au Liban*. In: Annales de Géographie, t. 94, n°521, 1985. p14.

133 - op, cit.p.2.

et l'exploitation de ses richesses qui est en fait l'enjeu de la politique de discrimination communautaire, et cela ne vise pas seulement les agressions venant de l'extérieur. Dans le Liban de 1975 (dont la situation est ici en référence implicite), elles sont aussi un quotidien de l'intérieur : les massacres perpétrés par les milices chrétiennes contre les musulmans et les camps des réfugiés palestiniens visaient à les vider de leurs populations.

Le discours ironique dénonce cette idéologie de purge d'un gouvernement qui n'a pas d'autorité sur son espace pour y faire face. Le fait de vouloir protéger une communauté d'origine culturelle différente d'une discrimination en la discriminant plus encore est une politique sournoise qui cache mal son intention de persister coûte que coûte dans la gouvernance. Pour l'ironisant, empêcher le mal du nazisme de sévir n'autorise aucunement une autorité à faire de même. Le parallèle entre la mesure du maréchal Pétain dans le roman et l'histoire du Liban de notre auteur est saisissant. En effet, le discours ironique du personnage Ossyane qui raille celui de son carabin à propos d'une mesure jugée implicitement inconcevable fait penser à la mesure prise par les autorités de Beyrouth contre les « fedayins » pour éradiquer les sources du mal. Or, on sait que cette politique a eu un résultat inverse : la situation s'est altérée et le Liban a vu l'autorité de son Etat s'affaiblir et son armée se désintégrer. Amin Maalouf ajoute dans le même essai que : « *L'armée régulière commença à se désintégrer, et l'Etat central perdit le contrôle du territoire* »<sup>134</sup>. Nous retrouvons ici, la même visée du discours sur les règlements de compte que nous avons étudiée dans le cadre de l'ironie du tenancier du lupanar. Les représailles auxquelles se livrent les communautés des protagonistes se fondent sur des discours idéologiques qui justifient le recours à la violence. La fin justifie les moyens. Même si ces moyens ne sont guère des procédés de préservation du mal de l'autodestruction ou de la destruction mutuelle, ils sont légitimés par les communautés libanaises de la Montagne. Au nom de quoi cette destruction mutuelle est-elle préservée et légitimée ?

L'affirmation d'une communauté de son identité sur un territoire et le maintien de sa distinction culturelle par rapport à une communauté différente peut être une des réponses possibles. Si l'identité est en rapport à l'autre, chacune des communautés des protagonistes du roman se réfugie dans l'identitaire pour légitimer le recours à la violence. Lorsque la peur de voir le déséquilibre des forces en présence jouer en faveur de la mainmise sur le

---

134 - Ibid. p 164.

territoire par l'une ou l'autre des communautés s'emparer des esprits, l'affrontement meurtrier resurgit comme un instinct de conservation des traits culturels distinctifs.

L'ironie est donc dévoilement et dénonciation de la dérive d'une politique qui ne cherche que son maintien au pouvoir. Ce comportement social qui semble être compris comme le caractère d'une société est remis en question par ce discours ironique dans *Le Rocher de Tanios*. La destruction mutuelle entre les communautés villageoises dans le roman se prête à une métaphore du figement dans la destruction. Le pouvoir colonisateur de l'espace est comme le pouvoir idéologique qui colonise les mentalités. Se libérer d'une telle attitude comportementale semble relever de l'impossible tant les habitudes sont installées durablement. Le changement dans les rapports de coexistence entre communautés libanaises de la Montagne est la conséquence de cette absence d'autorité qui impose le respect des lois. La justice est presque caduque dans ce genre de situation. La métaphore de la destruction mutuelle entre les communautés met à nu cette réalité sociale du Liban contemporain de Maalouf le romancier. Dans *Le Rocher de Tanios*, de l'ironie du tenancier du lupanar qui critique le discours d'une politique de faux-fuyant et qui maintient la corruption des mœurs, nous passons, dans le même contexte de l'échange entre les protagonistes, à un discours métaphorique.

Le locuteur Adel efendi tient un langage métaphorique à l'égard de Roukoz, le nouveau gouverneur de Kfaryabda. La teneur de ce discours a trait non seulement au figement dans une attitude rétrograde mais aussi dans des a priori culturels. En effet, les causes de la détérioration des rapports entre communautés des protagonistes du roman sont aussi à chercher au niveau des identités culturelles « *l'identité culturelle d'un groupe donnée ne peut se comprendre qu'en étudiant les relations avec les groupes voisins* »<sup>135</sup>

---

135 - Mustapha Harzoune « *Denys Cuhe : La notion de culture dans les sciences sociales* », in La Découverte, "Repères", 1996. In : Hommes et Migrations, n°1213, Mai-juin 1998. Des Amériques noires. pp. 136-138.

### 2-3-L'ironie de l'âne du bateleur, du tragique au comique.

Les restes d'une culture de division héritée de l'Histoire des partages ne favorisent pas le changement de la société libanaise et préservent la culture de la détérioration du Liban contemporain. Cette détérioration, née de la nécessité d'affirmer son identité sur un espace, est comme une situation tragique. Cette question du tragique de la condition du Liban contemporain que traite l'écrivain Amin Maalouf dans *Léon l'Africain* entretient un rapport étroit entre son écriture et sa réception par les lecteurs.

L'écrivain contemporain est-il toujours vu comme un entrepreneur des idées contestataires et un producteur des œuvres du changement voire du soulèvement ou bien son art se résume-t-il à produire de l'illusion et du divertissement ? De quelle entreprise s'agit-il ? Une œuvre d'art qui conteste les défauts des individus et la platitude de la société pour qu'elles s'en repentissent ? Une œuvre d'art qui rassemble tous les genres littéraires dans le même espace de l'expression sans discrimination ?

Nous n'avons pas l'intention ici de rentrer dans les débats sur l'art et ses fonctions qui ont été foisonnant. Néanmoins, nous voulons montrer par l'analyse d'un passage que nous avons extrait de la division « Le Caire » du roman *Léon l'Africain*, que l'écrivain Amin Maalouf développe un discours sur la fonction de son art en rapport avec la préservation de la culture de la détérioration du Liban. Nous postulons que ce discours a une double visée : le détournement de la critique au profit de l'humour qui, même s'il est gaieté, dérouté le spectateur vers le plaisir du spectacle, la situation du Liban se trouve dans le parallèle du tragique et du comique.

Le narrateur Hassan al-Wazzan, dit Léon l'Africain, se trouve en Egypte des Mamelouks. Il rencontre Nour, (ce nom signifie lumière en français), une circassienne, veuve de l'émir Aladin, dans une boutique d'un riche antiquaire. Nour venait de proposer à un riche antiquaire la vente d' « [...] une tapisserie murale travaillée à l'aiguille avec une rare précision et entourée d'un cadre en bois sculpté. Elle représentait des loups qui couraient en meute vers un sommet d'une montagne enneigée. » (p235). C'est Hassan qui l'achète. Cette transaction lie tout d'abord les deux protagonistes dans un rapport d'amitié. Ils se donnent rendez-vous le jour suivant à la place de l'Ezbékieh, devant le montreur d'ânes « Je ne voyais pas encore ma circassienne mais le montreur d'ânes était déjà là, déjà entouré d'une grappe grossissante de badauds. Je me joignis à eux, tout en jetant des coups d'œil fréquents sur les visages qui m'entouraient, sur le soleil dans l'espoir qu'il ait bougé de quelques degrés.

### III<sup>E</sup> Partie. Chapitre II : La rhétorique de la préservation du mal.

---

*Le bateleur dansait avec sa bête, sans que l'on sût lequel imitait les pas de l'autre. Puis il se mit à parler à son âne. Il lui annonça que le sultan avait décidé d'entreprendre une grande construction et qu'il fallait réquisitionner tous les ânes du Caire pour transporter la chaux et la pierre. A l'instant, l'animal se laissa tomber par terre, retourna sur le dos, les pattes en l'air, gonfla le ventre et ferma les yeux. L'homme se lamenta devant l'assistance, disant que son âne était mort, et il fit la quête pour en acheter un autre. Ayant ramassé quelques dizaines de pièces, il dit :*

*« Ne croyez pas que mon âne ait rendu l'âme. C'est un glouton qui, connaissant ma pauvreté, joue la comédie pour que je gagne un peu d'argent et que je lui achète à manger. » Prenant un gros bâton, il administra à la bête une bonne volée.*

*« Allons, lève-toi maintenant ! »*

*Mais l'âne ne bougea pas. Le bateleur poursuivit :*

*« Habitants du Caire, le sultan vient de promulguer un édit : toute la population devra sortir demain pour assister à son entrée triomphale dans la ville. Les ânes seront réquisitionnés pour porter les dames de la haute société. »*

*Là-dessus, l'animal bondit sur ses pieds, se mit à faire le fier, paraissant tout joyeux. Son maître riait aux éclats tout comme la foule. » (p237).*

Cette représentation théâtrale dans un espace public qui met en scène une comédie jouée par un âne dans un contexte socio-politique des contradictions - construction et destruction, résistance et résignation, courage et trahison- générées par les guerres entre mamelouks et ottomans, survient à la suite du premier contact avec le personnage féminin Nour qui symbolise la lumière de l'esprit, l'intelligence. Cette comédie est donnée en spectacle dans ce climat conflictuel pour tenter de dépasser la condition humaine faite de ces contradictions. Dans ce contexte, la question qui se pose est de savoir ce qui, dans une situation dramatique, provoque le rire et quels sont ses enjeux avec la situation du Liban contemporain.

#### 2-3-1- Entre ironie et humour, une complicité dans la comédie.

La comédie est différente par rapport à la tragédie où le rire est rejeté au profit de la crainte et de la pitié. Elle divertit en représentant les mœurs d'une société et ses travers. Pour Jankélévitch « *La drôlerie sans une arrière-pensée sérieuse ne serait pas ironique mais simplement bouffonne* ». <sup>136</sup> Dans le cas de cette comédie jouée par une espèce animale considérée comme stupide, nous nous interrogeons sur le rapport qu'il peut y avoir entre le couple antithétique humour et ironie. Sommes-nous en présence d'une ironie ou d'un humour ou des deux à la fois ? Une telle coexistence est-elle possible ? Quel discours sous-tendent-ils ? Notre propos ici n'est pas de trancher dans un débat entre théoriciens mais de comprendre comment, dans le cas de notre énoncé, l'humour peut être l'accomplissement d'une figure de rhétorique au point que le discours de l'un et de l'autre porte sur la détérioration d'un état d'esprit de l'art de la critique.

L'auteur du roman choisit de présenter cette comédie jouée par un âne et non par un homme car, outre l'effet escompté du rire, l'implicite d'un discours critique est garanti lorsque le lecteur arrive à identifier le ridicule comme une forme oblique de ce discours. L'âne dans les cultures orientale et occidentale est assimilé à l'idiotie de l'être humain. Il est de ce fait source d'humour et de rire lorsqu'il est un personnage de contes ou de récits accomplissant des actions jugées absurdes. L'âne acquiesce sans jamais contester. Il est de ce fait symbole d'une intelligence qui fait défaut, de l'absence d'un esprit critique. L'ironie du romancier s'exerce dans ce contexte du manque d'intelligence alors qu'elle est définie comme marque d'intelligence. L'humour qui prend en charge sa dimension moqueuse et la voile de l'aspect de la drôlerie. Pour Jankélévitch « *L'ironie plaisante, mais dans sa moquerie on lit la vérité à livre ouvert ; et l'humoriste joue, lui aussi, seulement son sérieux est infiniment lointain. [...] il faut comprendre la farce qui est dans la simulation sérieuse, et puis le sérieux profond qui est dans cette moquerie, et enfin le sérieux impondérable qui est dans ce sérieux.* » <sup>137</sup>

L'ironiste use de l'intelligence pour s'opposer à la sottise. Elle critique mais en livrant à petite doses le secret qu'elle dévoile. Elle s'exerce à l'encontre d'un pouvoir, d'une institution, d'une individualité, d'un état des faits. L'humour agrmente du rire cette

---

136 - Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, N.E. Flammarion, Paris, 1964, p 173.

137 - Ibid, p173.

arrière-pensée sérieuse qui conteste. Dans le cas de la comédie de l'âne du bateleur, l'ironie dit le double : le tragique dans le déséquilibre et le comique dans le rééquilibre.

Le bateleur et son âne accroissent l'attention du spectateur rieur, il renforce la tension dans son intérieur jusqu'à la réduire à néant : l'âne s'abat sur terre, se renverse et renverse le sens de sa position debout et fait le mort. Il donne au spectateur l'illusion que cet état d'inertie est réel. Son corps ne fonctionne plus, ne vit plu. Il se coupe du monde du réel. Manifeste-t-il son insoumission au discours entrepreneur d'une autorité politique au pouvoir qui le prend pour une espèce naïve dépourvue de tout esprit critique et privée de tout moyen de contestation ? Fait-il le mort pour contester une situation pénible où l'harmonie entre les communautés de diverses origines culturelles, fragilisée par l'ineptie des politiciens et de la diaspora de ses représentants, fait défaut ? Fait-il le mort pour marquer la rupture avec un esprit critique qui dénonce le malaise d'une civilisation sur la voie de péricliter et se transforme en esprit qui se complaît dans les plaisirs de la modernité ?

L'âne s'évanouit, ses organes vitaux s'arrêtent de fonctionner. Cette inertie paralyse le corps de l'âne en rupture avec le discours d'une autorité qui entreprend une grande construction alors qu'elle est menacée de disparition. Mais pourquoi l'auteur a-t-il besoin pour développer ce discours d'une association d'un être humain et d'un être animal ? L'œuvre de l'artiste est sa bête, sa monture qui joue la comédie. Elle perd son équilibre à l'annonce par l'artiste de ce discours de l'entrepreneur. Elle lui oppose la résistance de celui qui ne veut ne plus entendre parler d'illusion, de celui qui ne veut croire en ces chimères. La chimère est aussi cette hybridation qui produit un discours stérile. C'est un discours qui fait fléchir, renverse les équilibres. L'artiste contemporain ne fait que créer de l'illusion. Il négocie avec une réalité qui le dépasse, le réprime et le comprime. Il injecte de la fiction dans un réel devenu banal. Comme il ne peut s'y opposer avec violence au risque de s'exposer à ses risques, il fabrique un petit récit comique et s'assure de la connivence de son public. La communion entre l'artiste et son public se situe dans l'expression d'une aptitude à comprendre l'univers tragique dans ses manifestations sociales. La communication entre l'artiste et son œuvre, entre l'artiste et son public donne l'illusion de comprendre le réel à partir du beau, mais ne l'admet qu'à partir du rire, du comique. L'entente entre l'artiste et les spectateurs entretient cette connivence entre eux et montre les limites de l'artiste que lui impose sa propre fonction. Il produit un discours révolutionnaire mais il ne fait que fabriquer ce discours avec de l'illusion. L'artiste ne

produit pas la révolution. Son petit récit sur la comédie de l'âne du bateleur est un discours oblique du changement des valeurs dans le monde contemporain de l'art. Mais c'est aussi un discours sur une situation tragique qui passe au comique ou qui devient comique.

L'œuvre d'art s'incline aux modes de représentation contemporaine. La comédie de l'âne du bateleur survient à la suite de la vente par Nour d'une œuvre d'art représentant des loups en meute vers un sommet enneigé. Elle continue la représentation picturale de la course d'une espèce de bêtes enclines vers un sommet sans chaleur par une représentation comique du discours de l'artiste entrepreneur.

Les représentations en peinture comme au théâtre sont soumises à un esprit de valorisation. Une œuvre d'art doit se vendre bien et rapporter beaucoup plus pour être édifiante. Mais pour cela, elle doit être attractive. Sa réception dépend de son impact sur les esprits des lecteurs et des spectateurs. Aussi, l'artiste est obligé de brader ses idées, son art, contre une écoute, une lecture, de l'argent. Nour met en vente ses objets d'art qu'elle a hérités de son histoire de déchéance pour survivre. Hassan al-Wazzan, l'écrivain, est conscient de cet état lamentable d'une situation tragique dans lequel, Nour, symbole de l'art de la critique qui illumine, qui éclaire sur le sens de la tragédie, est mis face à une situation comique. Il achète cette œuvre d'art non pas par compassion à la misère de Nour, à sa tragédie, mais par effet de retour de la mémoire qui rappelle le souvenir d'une tragédie antérieure. C'est le souvenir d'une époque d'indigence de l'artiste obligé de produire pour survivre ou pour ne pas rester dans les pans d'une société qui change au rythme d'une modernisation qui impose ses valeurs bourgeoises d'une manière insupportable. C'est aussi le souvenir d'une perte d'un bien d'intérêt commun où l'arabe et la chrétienne vivaient ensemble dans une entente conviviale. Même l'artiste contemporain est devenu consommateur des valeurs bourgeoises. Il attire vers lui le plus grand nombre de lecteurs et de spectateurs par tous les artifices de l'art pour les intéresser à ses représentations et pour en tirer un profit. Ce qui ne différencie pas l'artiste de sa bête, c'est que tous les deux renoncent à contester le discours de l'artiste prometteur lorsqu'il se transforme en discours de l'agréable illusion du plaisir qui provoque le comique. Mais le lecteur n'est-il pas lui-même objet de l'art puisqu'il trouve son plaisir dans ce qui le représente et le raille. La communauté des spectateurs se riant de la réfraction de ses goûts premiers : une hybridité féconde qui produit de l'imaginaire créateur de nouvelles idées. Mais s'il est question de l'œuvre d'art qui représente ce que veut exprimer l'artiste, cette œuvre est dissipative. Elle est distrayante, se détourne de son objet de résistance et détourne le centre d'intérêt des

spectateurs. Dans ce renversement des équilibres, l'œuvre de l'artiste se détourne de son objet de représentation pour s'occuper d'un autre mode de représentation sociale, la parade du luxe où elle trouve son compte. L'œuvre de l'artiste devient du coup une représentation de divertissement qui se détourne de l'expression ironique d'un sujet qui préoccupe les spectateurs au point de créer en eux une tension qu'ils ne semblent pas pouvoir supporter très longtemps. L'âne du bateleur, l'œuvre d'art de l'artiste, renonce à résister à un discours qui sape son moral et ébranle son équilibre. Il bascule d'un centre d'intérêt à un autre. Du sérieux qui résiste à une charge pénible, il débouche promptement sur la dissipation, au rire qu'il offre aux spectateurs. Il manifeste sa faiblesse aux plaisirs de la haute classe et exprime son engouement à ce discours de la parade en rééquilibrant sa déstabilisation initiale et oublie rapidement le choc qu'il a subi. Il exprime son enthousiasme aux codes et aux valeurs de la haute classe.

Le rire bruyant ne survient qu'à la suite de la résolution de l'énigme du renversement de l'équilibre face au discours promoteur du souverain. La bête, dotée de la compréhension du langage humain, est en osmose avec son propriétaire, le maître de l'illusion. L'artiste qui feint de ne pas avoir de l'autorité sur son animal, joue lui aussi la comédie pour attirer vers lui les spectateurs. La bête domestique décode le message de son maître mais refuse d'exécuter sa teneur législative. L'humour que va provoquer la comédie n'est pas contenue dans la résistance de la bête au discours du promoteur qui évoque une condition pénible et fatale. Il ne relève pas du rire satirique car l'autorité au pouvoir ne tolère pas qu'on s'attaque à elle par la moquerie dans un espace public. La soumission volontaire à l'autorité n'est pas contestée explicitement. Ce sont les normes juridico- légales d'un pouvoir non démocratique qui sont contestées dans une forme passive, sans paroles. Cette contestation est manifestée par le mouvement du corps en rupture de la bête qui renverse sa position debout en station couchée sur le dos les pattes en l'air. Cette forme de contestation d'une décision autoritaire est la seule forme de désobéissance non violente de la bête. C'est sa seule forme imagée de la contestation et de la critique qui signifie le tragique. Un âne, une œuvre, ont-ils vraiment cette capacité de signifier le tragique de la condition humaine par l'illusion ? C'est la seule forme de contestation du tragique dont dispose l'artiste et qui fait défaut à une individualité ou à une institution visée. Sans parole, la bête intelligente exprime le rejet d'une peine qui provoque son malaise dans son langage gestuel en renversant la situation verticale de son corps. Elle prend conscience de sa condition de peine qui lui est fatale. Lorsqu'au moment où l'autorité au pouvoir annonce par la bouche

du bateleur qu'elle met sur pied une entreprise d'une grande construction, la bête incrédule, se met sur son dos. Ce renversement de la station verticale de la bête déréalise une vision horizontale du discours du promoteur et des rapports qu'il entretient avec la population des spectateurs. L'œuvre crie au mensonge dans le discours du maître d'une grande œuvre. Les mots pour s'exprimer dans un discours contestataire lui manquent. Elle fait des acrobaties pour dire sa désapprobation à cette fatalité qui poursuit son destin de bête. Le mal de vivre qui lui a été réservé comme un destin inchangeable. Son rôle dans la comédie de l'artiste et de sa bête est celui de l'expression de son incapacité à produire un discours contestataire clair et engagé parce que les insuffisances dominent son esprit. Le romancier exprime ce manque d'intelligence par une ironie des défauts. La dénonciation de ces défauts ne se fait que par la représentation et dans la représentation. Il faut rappeler au passage que, dans *Léon l'Africain*, le lecteur qui devient à son tour spectateur d'une représentation artistique, est dans la composante du Caire (le roman est divisé en quatre composantes : Le livre de Grenade, Le livre de Fès, Le livre du Caire et Le livre de Rome) où la dynamique des revendications sociales fondées sur les positionnements identitaires dans un espace menacé de soumission à l'empire ottoman maintient les résistances dans un mouvement chaotique de l'affirmation des distinctions culturelles qui délimitent les territoires. Dans cet espace public de la ville transformée en espace de représentation théâtrale du tragique qui devient comique, la condition humaine rit de son soi-même. Car en dehors de la cible qu'il vise, l'humoriste ironise sur lui-même. Ce qui nous intéresse dans cette analyse, c'est aussi la coréférence entre ironie et humour qui parodient la complicité de l'artiste et sa bête et qui passent tous les deux de la contestation d'un ordre autoritaire qui exprime le tragique de la condition du corps social à la résignation à un discours de parade qui provoque le comique. D'une libre-pensée qui représente les travers d'une société, le lecteur, qui est lui aussi spectateur en même temps que décrypteur de l'implicite et analyste des stratégies d'un discours argumentatif, passe à une pensée guidée vers une représentation du luxe qui fait rire. Le changement de la contestation d'un mode de vie de peine en résignation à un mode du faste marque la rupture avec la libre pensée mais aussi et surtout avec la crédibilité du récepteur à un discours de l'art édifiant.

#### 2-3-2- Du tragique dans le déséquilibre et du comique dans le rééquilibré.

Le mal de vivre est aussi le mal de ne pas savoir comment vivre bien. Il est le résultat de ce manque de confiance en quoique ce soit. Devant l'expectative de l'échec des politiques qui ont tenté de reconstruire le Liban, c'est le repliement des communautés sur soi. Ce repliement sur soi est comme par fatalisme, le destin auquel semble voué la société libanaise. C'est la même expectative des spectateurs devant la comédie de l'âne du bateleur. L'anxiété s'installe dès que la bête comédienne n'est plus dynamique. Les spectateurs recherchent une interprétation à cette situation de l'expression artistique de la tragédie inversée qui les rassurent dans leur attente. L'ironie bouleverse et inquiète. Elle ruine de l'intérieur une mesure jugée inacceptable et installe le doute quant à l'authenticité du discours de l'artiste qui reprend le discours de l'édification d'une construction qui sera la fierté d'un empire qui périlite. Mais les masques du vide tombent lorsque l'ironie s'ouvre sur l'humour qui prend en charge sa dimension pragmatique.

Le bateleur élude l'énigme du refus de la bête comédienne d'obéir à son maître par un effet de surprise. Lorsqu'il informe son âne d'un édit contraire au premier, la tendance du positionnement de la bête se renverse. Ce positionnement renversé et passif de la résistance par l'inertie du corps en rupture devient vertical et énergétique. La bête renonce à contester le projet de construction de l'autorité au pouvoir en signifiant sa condition tragique. Elle ne discute plus le bien fondé d'un discours étatique. Ce manque de critique et de crédibilité à l'égard d'un discours politique récupéré par l'ironie qui interroge est comblé par l'humour. La bête de l'illusionniste se plaint à l'idée de porter « les dames de la haute société ». La résistance aux charges imposantes dont elle refuse tout le mal qu'elles peuvent lui faire subir se transforme en résignation à un poids d'un tout autre ordre. La manifestation du sentiment de l'oppression d'une condition jugée arbitraire et sans aucune considération humaine pour sa condition animalière inférieure à l'échelle de l'espèce vivante, pour sa condition d'étranger au sein d'une espèce humaine de badauds, spectateurs se déchargeant d'une tension, et pour son aliénation et sa privation du droit à la parole contestataire et à la dignité animale, se transforme en résignation à un autre discours de la même source. La bête accepte volontiers ce qui fait plaisir à porter : le maître ou le mal du siècle d'une situation pénible vite oublié se modifie en euphorie ravigotante, en comique qui égaye. La rupture du corps de l'œuvre avec la contestation du malaise dû à l'injustice des charges pesantes imposées par un régime autocratique marque un arrêt de l'expectative des spectateurs dans l'étonnement. Le changement du registre du

message, du mouvement du positionnement réfléchi de la bête en un mouvement animalier instinctif, déplace l'étonnement qui provoque un questionnement intérieur vers la résignation au plaisir et au rire. Du bas vers le haut, la souffrance n'est plus objet de contestation par la résistance et la rupture. L'empressement de la bête pour servir les valeurs de la haute société manifeste sa résignation et provoque l'hilarité. Le rire vide la charge du discours de l'artiste sentie comme une illusion et évacue toute la tension que fait durer le spectacle de la désolation. Ce rire est-il une réaction aux souffrances collective ?

Le romancier Amin Maalouf, consterné devant la situation tragique du Liban affligé par des déchirements communautaires et de l'éclatement de son espace, emploie cette séquence humoristique parce qu'il a constaté que l'absence de la critique et de la dénonciation des abus de tous genres est dû au changement dans le mode de vie de la société libanaise et du changement de mode de représentation artistique de ce malaise. Celle-ci est entrée dans une ère des souffrances dues essentiellement à l'absence d'un rapport de confiance avec les œuvres, à une rupture avec les œuvres de critique et de dénonciation, à la persévérance dans les croyances qui déroutent et morcellent le pays et dans les exigences de la vie qui occultent les valeurs de l'unité dans la diversité. Si le romancier rit de cette situation tragique, il le fait parce que derrière cette situation drôle une pensée sérieuse sous-tend le comique qui dénonce le tragique. Le rieur ne se désolidarise pas du groupe auquel il appartient. Il accepte sa part de responsabilité. Le rire du groupe manifeste une sorte de lucidité complice : porter les dames de la haute société est une charge qui fait enthousiasmer la bête qui joue la comédie et les spectateurs en même temps. Trouver son plaisir dans une représentation comique jouée par une bête, œuvre d'art du maître de l'illusion, qui retrouve son état naturel, son instinct du plaisir, et qui ne conteste plus et ne critique plus dans une parade de l'illusion du triomphe, est pour la bête un signe distinctif. En effet, porter les symboles de la haute classe sans éprouver le moindre mal au poids de leurs corps détourne la contestation d'une dignité bafouée et humiliée vers la soumission à une idéologie des idéaux de la bourgeoisie, du plaisir de tous genres, du tragique vers le comique. La ville qui est l'espace de la bourgeoisie, offre un espace de représentation de la différence entre les communautés, entre la richesse et la pauvreté, entre le minoritaire et le dominant. L'âne s'est arrêté de penser et d'agir en fonction de ses idéaux, de ses convictions, de sa conscience d'être inférieurisé. Il est devenu subitement un consommateur-porteur des valeurs symboliques de la vie mondaine. Il se plaît dans ce mode de vie de l'ostentation et n'éprouve aucune contrainte à son poids. Il

est soumis à une redirection de ses objectifs. Son regard est tourné vers ce monde de l'argent, de l'économie, de la consommation, des discours mensongers. Il ne pense plus à discuter les lois qui gouvernent son espace, qui l'émiettent au profit de communautés revendiquant leurs identités culturelles tout en faisant croire à la population qu'il œuvre pour « une grande construction ». Il passe d'un extrême à un autre. De la méfiance qui renie à la confiance aveugle. Il joue la comédie comme la jouent d'autres artistes dans d'autres formes de l'art contemporain. Il n'est plus dans son état naturel. Il démasque au spectateur sa vraie nature, son instinct de bête qui court à ses plaisirs pour y retrouver un refuge illusoire. Il change de mode de vie et participe à la parade du triomphe du luxe. En cela, il provoque le rire. Du tragique au comique, la rupture n'est plus perceptible. Elle est provoquée à dessein sans que les spectateurs en prennent conscience. Ils rient de ce renversement de l'équilibre. Mais l'artiste est conscient que ce passage fluide du tragique au comique est source d'adhésion des spectateurs à sa représentation artistique comme l'est l'écrivain lui-même, Hassan al-Wazzan, l'équilibriste, comme l'est l'écrivain Amin Maalouf.

L'humour et l'ironie dans le cas de la comédie de l'âne se croisent au point culminant de la dénonciation de la rupture avec l'esprit critique et contestataire et du vide qui s'installe après la décharge d'une tension. L'ironie détruit les fausses apparences, met à nu les discours de la consommation d'une idéologie de l'illusion. L'humour intervient comme l'accomplissement d'un discours critique. L'ironie et l'humour sont dans le cas de la comédie de l'âne du bateleur étroitement mêlés. L'ironie débusque les défauts d'une société menacée dans son propre corps mais qui ne cherche pas à s'en soustraire comme frappée de léthargie. Les insuffisances dans tous les domaines, le manque d'initiative aboutissant à un progrès, font vivre ses membres dans le repliement communautaire. Chacun cherche du réconfort et de la protection dans la culture de sa communauté. Chacun cherche son bien être dans les commodités de la vie contemporaine assujettie au mode de vie de la consommation sans remise en question de ses valeurs. Chacun contribue d'une façon ou d'une autre au maintien du chaos. Combien même cette vie est stressante et imposante, les libanais ne se préoccupent plus de l'intérieur de leur pays. Et même s'il arrive que quelques consciences se penchent sérieusement sur l'état d'un Etat démuni qui ne fait plus confiance à personne, elles n'ont plus que le procédé de l'illusion de la représentation du mal de vivre. Le comique qui provoque l'humour vient à la suite de cette ironie du tragique pour agrémenter le spectacle de l'impuissance et de l'incapacité d'agir.

C'est une sorte d'ironie tragique. Joëlle Gardes -Tamine et Marie Claude – Hubert définissent l'ironie tragique comme : « [...] prise de conscience, par le héros, qu'il s'est précipitée inconsciemment dans un malheur qu'il aurait pu éviter »<sup>138</sup>

Le rire est provoqué grâce à cette force perlocutoire de l'ironie. Elle persuade les spectateurs de l'absurdité du revirement dans les croyances en convoquant l'humour qui provoque en eux l'hilarité comme aboutissement de son arrière-pensée sérieuse. L'énonciateur, même s'il se trouve en dehors de la scène et feint de ne pas être la source de cette ironie et de cet humour, il cherche à convaincre le lecteur du ridicule d'une situation où prime l'amour de soi sur les valeurs de la diversité. L'ironie de l'âne du bateleur se trouve à la croisée du tragique et du comique. Le dictionnaire de critique littéraire définit le tragique comme un « Principe philosophique qui est inscrit au cœur de la tragédie, mais qui peut parcourir n'importe quelle œuvre littéraire comme n'importe quel événement. Il naît de l'affirmation que la nécessité, aveugle, provoque l'irréversible. L'essence du tragique réside dans l'ambiguïté des forces président à la fatalité »<sup>139</sup>. L'enjeu du tragique réside dans les émotions qu'il provoque et que les récepteurs ressentent. En effet, Amin Maalouf recourt au tragique du rééquilibrage pour évoquer l'expérience douloureuse du Liban contemporain qui peine à retrouver les équilibres sociaux perdus. Le nouveau mode de vie que le modernisme a imposé fait en sorte que personne ne s'intéresse qu'au pouvoir des profits mais pas ceux des valeurs humaines. Ce discours du tragique n'est pas seulement la propriété du seul domaine littéraire. Il peut concerner toutes les autres expressions artistiques. Tel est le cas de la représentation théâtrale.

La critique du manque de critique et le rire de l'absurdité du vide intellectuel sont repris par *Les Echelles du Levant* lorsque la discussion s'engage entre Ossyane qui surgit sur la scène de la mémoire de la Résistance et le narrateur qui se rappelle l'avoir déjà vu sur un manuel d'histoire. Cette critique du vide et du chaos porte sur les convictions idéologiques du père géniteur. Ossyane décrit son père comme un révolté « - Contre tout ! Les lois, la religion, les traditions, l'argent, la politique, l'école...Ce serait trop à énumérer. Contre tout ce qui changeait, et tout ce qui ne changeait pas. Contre « la bêtise et le mauvais goût et les cerveaux encrassés », disait-il. Il rêvait de gigantesques chambardements... » (pp, 17-18). La préservation de ces résidus de la destruction empêche le fonctionnement normal de la société du Liban contemporain et provoque l'irréversible.

---

138 - Ibid., p. 220.

139 - Ibid., p. 220

#### 2-4-La métaphore des scorpions.

Le *Dictionnaire de critique littéraire* définit la métaphore en ces termes :

« Figure de signification ou trope qui joue sur des relations entre signes et est la manifestation symbolique du langage. A la différence des métonymies et des synecdoques, elle n'est pas attachée aux propriétés des objets et est vraiment construite par le langage. »<sup>140</sup>

Cette définition peut nous servir de point de départ pour l'étude de la métaphore des scorpions dans *Le Rocher de Tanios*. Nous l'avons choisie parmi tant d'autres pour rendre compte du phénomène de l'altération des rapports entre les communautés libanaises à la suite de l'intervention des forces étrangères, qui ont été pour beaucoup dans la réactivation de comportements dégradants et le maintien des préjugés.

De retour au village Kfaryabda après avoir commis des exactions à l'encontre des villageois de Sahlaïn, deux protagonistes engagent un dialogue. Nous les avons déjà rencontrés, puisqu'il s'agit de Roukoz, l'ancien intendant du château et le nouveau chef du village, et d'Adel efendi, le militaire égyptien qui l'a investi de ce pouvoir. Le dialogue porte sur les rapports conflictuels entre les deux communautés :

« On rapporte que, sur le chemin du retour, Roukoz aurait de nouveau fait part de ses scrupules :

- Ce que nous venons de faire va embraser la Montagne.

Et que l'autre lui aurait répondu :

« Vous n'êtes ici que deux races de scorpions, et si vous vous piquez les uns les autres jusqu'au dernier, le monde ne s'en portera mieux. » pp 229-230.

Il s'agit pour nous d'interpréter le sens connoté de l'énoncé métaphorique « races de scorpion » appliqué aux deux communautés de Kfaryabda et de Sahlaïn. Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, la connotation est « le sens suggéré, et son décodage est aléatoire. Les contenus connotatifs sont des valeurs sémantiques floues, timides [...]. Les valeurs connotatives virtuelles s'actualisent en tant que valeur en plus ou valeur additionnelles. »<sup>141</sup>—Additionnelles et aléatoires, ces valeurs résultent en fait d'une

---

140- Ibid. p 117.

141 - Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La connotation*, Lyon, éd presse universitaire, 1977, p 17.

interprétation individuelle du lecteur portant sur le sens que leur locuteur a voulu leur donner. Autrement dit, la métaphore se situe dans la polysémie, et du coup elle nous fait nous projeter dans l'équivocité de l'énonciateur qui la produit dans son discours.

Le discours métaphorique peut être mélioratif (laudatif) ou péjoratif (dépréciatif). Nous sommes en présence de l'un des procédés de modalisation du discours, et c'est donc la subjectivité du locuteur qui est ainsi mise en relief. Le locuteur, dans le cas de notre énoncé, est persuadé d'un fait social installé à tout jamais dans la mentalité des communautés villageoises de la Montagne libanaise et qui les pousse à s'entretuer. Le jugement qu'exprime son énoncé métaphorique lui vient non pas d'une conception strictement personnelle, mais d'une représentation sociale sous-tendue par un préjugé.

Le dictionnaire Le Petit Robert définit le préjugé comme un jugement sur quelqu'un ou quelque chose, qui est formé à l'avance selon certains critères personnels et qui oriente en bien ou en mal les dispositions d'esprit à l'égard de cette personne ou de cette chose. Une seconde définition est donnée qui concerne cette fois-ci l'influence de l'espace sur l'acte de juger les gens : « Opinion adoptée sans examen, souvent imposée par le milieu, l'éducation »<sup>142</sup>

Le préjugé s'exprime le plus souvent dans l'acte de catégorisation (ici « race de scorpions »), qui traduit un positionnement de dominant faisant prévaloir sa représentation sociale des rapports entre les individus. Un positionnement qui appréhende le monde selon des connaissances préétablies que tout le monde semble accepter comme une vérité évidente et immuable. Lorsqu'il s'agit de détourner l'opinion ou de tenter de la corriger, de faire comprendre ses fondements lointains et infondés, le préjugé semble inamovible et ceux qui le prennent pour une connaissance sur l'autre n'admettent pas qu'on les démente. Le préjugé devient dès lors difficile à effacer ou à supprimer de la représentation collective. Albert Einstein disait lui-même : « *Il est plus difficile de briser un préjugé qu'un atome* ».

Dans sa dimension symbolique l'image du scorpion évoque l'autodestruction, l'opposition et la contradiction. L'autodestruction apparaît comme une résultante d'attitudes que les uns ont envers les autres, puisque les comportements agressifs qui

---

142 - Dictionnaire Le Petit Robert, © éd, 2004.

caractérisent les rapports entre les individus ne découlent que de l'image que chacun a de soi par rapport à l'autre.

La métaphore des races de scorpions vient ici s'ajouter à l'ironie du tenancier du lupanar pour montrer la persistance du mal de la destruction mutuelle entre les communautés villageoises pour une mainmise sur l'espace. La persistance de ce mal n'est pas seulement la conséquence d'un pouvoir qui a intérêt à maintenir le statu quo en place mais aussi le fruit d'une mentalité sociale qui assure sa continuité : le préjugé racial qui se traduit dans cette métaphore fait entendre implicitement que l'autodestruction n'est pas déclenchée en réaction à un pouvoir extérieur, mais qu'elle est un comportement inhérent aux représentations sociales que se font les individus d'eux-mêmes dans le même espace qu'ils partagent. Ils n'ont dès lors pas le droit de se considérer comme des victimes qui subissent la catégorisation puisque ce sont eux-mêmes qui sont responsables de cette qualification discriminatoire. Le préjugé racial « *deux races de scorpions* » est légitimé par l'ironie du « *tenancier du lupanar* » qui ne peut tenir un discours sur les mérites de la virginité puisqu'il entretient dans le temps et dans l'espace la négation de la virginité. Dès lors, le préjugé racial pérennise la catégorisation qui discrimine et entretient la culture du naturel et du légitime : la destruction mutuelle des deux communautés est considérée comme un fait tout à fait naturel et légitime puisque le combat mortel entre les scorpions est inné. Toute tentative de réconciliation et toute tentative de changement de cette réalité est vouée à l'échec car on ne peut pas modifier ce qui semble être le lot de la nature.

Maalouf va au contraire s'attacher dans son roman à montrer que la question de la violence communautaire est un fait culturel, et non un fait de nature. Pour lui, c'est la *coutume* de faire eux-mêmes la loi qui est l'une des causes qui ont le plus altéré les rapports de coexistence pacifique entre les communautés dans son pays.

#### **Conclusion.**

Nous pouvons dire, à la fin de l'analyse de l'ironie et de la métaphore dans ce chapitre, que ces figures de la rhétorique sont des figures de dénonciation d'une situation d'échec d'un Liban contemporain qui n'arrivent plus à sortir de son état de démembrement. En effet, l'ironie du tenancier du lupanar est une remise en question du postulat socioculturel imposé par une idéologie héritée des cultures qui ont occupé l'espace libanais. Ces idéologies font perdurer la conviction que cet état d'échec est le fait des libanais eux-mêmes et qu'en conséquence ils n'ont pas le droit à remettre en question une réalité de dissolution qu'ils entretiennent.

Dans le cadre de cette ironie, la parole du pouvoir étranger conteste la parole du pouvoir institué. Toute tentative d'élaboration d'un discours de dépassement d'une situation dramatique est mise en échec tant que le pouvoir libanais n'a pas cette autonomie dans la prise de décision et tant qu'il s'affilie à l'étranger qui lui inculque l'idéologie de l'abatement et la culture du fatalisme.

L'ironie du carabin détrône le discours du subterfuge du pouvoir locale qui, sans réel pouvoir, fait croire à la population qu'il solutionne le problème de la discrimination entre les communautés en mettant fin aux sources de la division. L'ironie du carabin démasque l'imposture d'un pouvoir de faux-fuyant qui trempe dans la déliquescence sans jamais pouvoir remettre les choses en ordre.

L'ironie de l'âne du bateleur représente la situation tragique de l'homme qui n'arrive plus à sortir de culture de l'échec. Cet échec est aussi celui de l'artiste dont l'œuvre ne s'échappe pas de cette logique de la représentation du tragique comique. Le renversement de l'équilibre du corps de l'œuvre du bateleur est celui du corps social des spectateurs. En effet, tous les deux passent de la représentation du tragique à celui du comique. La condition de l'homme comme celle de l'animal infériorisé est donnée pour fatale. L'artiste et les spectateurs rient de l'œuvre, de l'animal infériorisé, et enfin de compte de l'homme qui se complait dans sa situation tragique. La métaphore des scorpions corrobore cette situation de l'entredéchirement libanais et la leur fait croire comme aspect de leur nature.

**Chapitre III :  
Le discours sur les ruptures.**

#### **Introduction.**

L'écriture romanesque maaloufienne rompt avec une écriture littéraire libanaise de langue française qui ressasse les gloires du passé, celle d'un Liban harmonieux sans interroger le pourquoi de l'altération de la diversité de la vie contemporaine. La raison d'être du Liban contemporain trouve ses origines dans l'histoire de son passé. Amin Maalouf n'abonde pas dans une écriture complaisante et en quête de gloires. Au contraire, son écriture s'adresse à un lecteur qui a besoin de comprendre les méandres d'une pensée passéiste qui puise ses sources des héritages de la division. Un tel discours est un message à son intention. Christian Achour nous fait savoir dans ses « *Lectures critiques* » que « *Dans toute critique, aussi rigoureuse qu'en soient les méthodes, il y a un pari, un engagement de l'interprète, et il doit en être ainsi, parce qu'un texte littéraire n'est pas un objet neutre, justiciable des méthodes explicatives de la science mais un message, ou plus exactement un foyer de messages, issu d'une conscience enracinée dans une expérience psychologique, historique et culturelle et adressée à d'autres consciences, à une infinité de consciences, qui ne peuvent être atteintes que par l'intermédiaire d'une lecture personnelle* »<sup>143</sup>

En plus de sa quête des formes narratives pour dire sa conscience des ruptures, l'auteur déploie tout un discours pour dénoncer l'altération sociale que vivent les libanais : rupture avec la cohésion spatiale, rupture avec la culture de la diversité et rupture avec l'esprit autonome et éclairé qui décide de son avenir. Dans le cadre de l'analyse des enjeux discursifs que nous nous sommes fixé dans ce chapitre, il ne s'agit pas pour nous de soulever encore une fois la question de l'écriture de la rupture, mais plutôt de parler des discours de la dénonciation de la rupture avec un mode de vie qui a caractérisé le Liban à un certain moment de son histoire. En effet, ce mode de vie qui regroupait en harmonie les communautés des protagonistes de différentes confessions s'est altéré au fil du temps de l'histoire. Comment ce changement s'est-il opéré et quels en sont ses enjeux ? Nous projetons dans le présent chapitre d'analyser ce discours sur les ruptures pour voir sur quoi il s'appuie et quelles sont ses visées.

---

143 - Achour Christiane., *Lectures critiques*, éd. O.P.U., p. 67, 1977/1978.

**3-1- Les religions entre saints et assassins : le discours sur les confessions.**

La religion acquiert une dimension importante dans les conflits qui secouent le XXI<sup>e</sup> siècle. Dans *Léon l'africain*, une réflexion sur les manipulations de la religion se présente au lecteur sous la forme d'un dialogue entre les deux protagonistes, Clément et Léon l'Africain. Ce dialogue porte sur l'éventualité de l'utilisation de la religion comme voie de rapprochement entre les musulmans et les chrétiens. Nous reprenons ce dialogue pour voir comment s'articule la réflexion de l'énonciateur à ce propos « *La religion n'aurait-elle pas été la meilleure des voies pour un homme de connaissance et d'érudition comme vous ?* »

*Je me fis évasif.*

*Parler de religion en présence de sa Sainteté, c'est comme parler d'une fiancée en présence de son père. »*

*Clément sourit. Sans toutefois me relâcher.*

*« Et que diriez-vous si le père n'étais pas là ? »*

*« Si le chef de l'Eglise ne m'écoutait pas, je dirais que la religion enseigne aux hommes l'humilité, mais qu'elle n'en a aucune elle-même. Je dirais que toutes les religions ont produit des saints et des assassins, avec égale bonne conscience. Et que dans la vie de cette cité, il y a des années Clémentes et des années Adriennes, entre lesquelles la religion ne permet pas de choisir. »*

p 318. Ce discours sur la religion qui produit des saints et des assassins à égale bonne conscience nous renvoie à l'idée de la dénonciation de la discrimination des communautés et des sociétés sur la base de leur appartenance confessionnelle. L'énonciateur affiche, dans cet énoncé, son rapport à l'absolutisme cultuel. Si la religion enseigne aux hommes de ne pas se surestimer et faire montre de leur supériorité cultuelle par rapport aux autres, elle n'est pas exempte des dérives que l'humanité a connu au nom des religions. Cet orgueil démesuré de soi-même provoque le mépris et la haine de l'autre et crée des tensions dont les conséquences sont désastreuses. La rupture avec la coexistence harmonieuse avec les différentes communautés confessionnelles découle de la conception que chacun a du fait religieux ou se fait de la religion. Chaque religion prétend détenir la vérité et nie tout autre religion sous prétexte qu'elle est faillible. Cette négation du culte différent, dans le discours contre l'absolutisme religieux, est synonyme de fanatisme. L'intolérance de la diversité confessionnelle est due en grande partie à la manipulation de la religion à des fins stratégiques et économiques. L'énonciateur met en parallèle les deux termes « saints » et

« assassins » non seulement pour marquer la résonance phonétique des deux termes mais aussi pour marquer leur antonymie connivente. Dans l'angoisse de ne pas dominer l'espace, les saints et les assassins recourent tous les deux aux idéologies de la dévalorisation du culte du différent et à la violence. Le terme « assassins » est comme l'écho du terme « saints ». La rupture de l'entente entre les communautés confessionnelles du Liban et aussi entre L'Orient musulman et l'Occident chrétien vient de la récupération de la religion à des fins discriminatoires. L'énonciateur n'innocente ni n'accuse ni la religion musulmane ni la religion chrétienne. Dans les deux communautés musulmane et chrétienne du Liban, elles produisent toutes deux des bons et des mauvais, des hommes vertueux et des criminels. Ce discours à l'intention d'un interlocuteur chrétien porte beaucoup plus sur les manipulations de la religion. Les chrétiens et les musulmans ont connu des fanatiques meurtriers et des amoureux de l'altruisme. L'énonciateur opte pour une critique impartiale lorsqu'il donne son point de vue sur l'islam et le christianisme. Au Liban de Maalouf, les deux religions coexistent mais elles sont manipulées au point de provoquer une rupture entre les communautés confessionnelles. Mais par qui et pour quels intérêts ?

Dans la suite des événements narrés, le protagoniste Haroun, le portefaix, développe dans *Léon l'Africain*, un discours sur la foi qui divise et l'intérêt économique qui rapproche les nations. A la question qui lui adresse Léon l'Africain sur la possibilité du rapprochement entre les nations par l'intermédiaire d'une réconciliation des religions, Haroun répond en ces termes : « - *Sache qu'entre Constantinople et Rome, entre Constantinople et Paris, c'est la Foi qui divise et l'intérêt, noble ou vil, qui rapproche. Ne me parles ni de paix ni du Livre, car ce n'est pas de cela qu'il s'agit, et ce n'est pas à cela que pensent nos maîtres.* » p 325. L'énonciateur dévoile ce qui est caché aux communautés religieuses par les politiques : les intérêts stratégiques et économiques. Les ruptures entre les communautés sont la conséquence de cette manipulation du culte. Cela s'est répercuté, au niveau de l'espace libanais, sur les rapports entre les communautés maronites et druze. Les nations qui prétendaient protéger leurs coreligionnaires n'ont fait que confirmer cela. Toute violence sur l'autre est conçue comme acte valeureux digne d'être pris en charge par les médias.

3-2- Le fifre, la manie de l'héroïsme ou le discours médiatique.

En effet, l'héroïsme est une forme contestée dans les romans de Amin Maalouf. D'un côté, elle est pour lui valorisation narcissique de soi et source de haine raciale. D'un autre côté, elle est individuation qui accentue la discrimination entre les communautés. Dans *Léon l'Africain*, l'énonciateur prend une position de refus à l'égard de l'héroïsme qui glorifie les actions meurtrières. L'énoncé du fifre, rapporté par le narrateur sous la forme d'un discours direct, raconte de quelle manière a été tué le Bourbon. En effet, dans le contexte des affrontements militaires entre des communautés chrétiennes rivales pour s'approprier l'espace de Rome, une action considérée comme glorieuse est accomplie par un fifre. Cette action est l'objet d'un discours de la part de l'énonciateur. Celui-ci contextualise d'abord l'action dans les circonstances de sa réalisation « *Aux premiers jours de mai, une étrange atmosphère régnait dans ce cantonnement improvisé, propice aux plus folles excitations. Je me souviendrai toujours du moment où un fifre de l'orchestre pontifical arriva haletant et craint à tue-tête : « J'ai tué le Bourbon ! J'ai tué le Bourbon ! »* » p340. Et explique son déroulement « *Il y avait une brume, déclara-t-il, mais je pus distinguer la silhouette du connétable à cheval. J'ai tiré un coup d'arquebuse. Quelques instants après, le brouillard se dissipa en cet endroit, et je vis le Bourbon étendu à terre, visiblement mort.* » pp 340-341. Le discours direct reprend la matérialité d'un énoncé et nous renvoie au déjà dit, à un autre discours. L'énonciateur rapporte les faits racontés par le fifre et se veut être neutre. Le discours marque une rupture entre un premier locuteur qui est le narrateur et un deuxième, le personnage. Le premier énonciateur reprend objectivement l'énoncé du second locuteur mais ajoute par la suite de la narration un énoncé où il s'interroge sur la rupture avec la chevalerie comme vertu de piété, d'humilité et de bravoure « *Est-ce donc cela la guerre, de nos jours ? Avec ses maudites arquebuses, le plus preux des chevaliers peut être battu de loin par un fifre ! C'est la fin de la chevalerie ! La fin des guerres honorables !* » p 341. La neutralité de l'énonciateur marquée dans le premier énoncé est vite rattrapée dans le second énoncé. Il s'agirait d'un discours sur le discours. L'énonciateur affiche aussi son étonnement devant une conception erronée de l'héroïsme.

En effet, l'énonciateur ajoute que l'action du fifre accomplie avec l'arquebuse, l'instrument qui perce le cœur du Bourbon et qui ne peut ne pas interpeller la lance qui perce le flanc du christ, s'ouvre sur une amplification de l'acte considéré comme héroïque par le récit médiatique.

« Aux yeux de la multitude, toutefois, le fifre florentin devint un héros. On lui offrit à boire, on le supplia de raconter à nouveau son exploit, on le porta en triomphe ; » p 341. La récupération du schème du sacrifice pour une communauté par les médias est tout aussi une préservation de la culture de la communion, du repli identitaire et du rejet du différent.

L'affrontement entre les communautés devient sujet de délectation, voire une sorte d'extase lorsqu'il est récupéré par le récit médiatique. C'est cette rupture avec l'humilité qui est dénoncée par l'énonciateur. L'absence de cette vertu génère des conséquences désastreuses dans les rapports entre les communautés. Pour l'énonciateur, l'action du fifre est choquante, scandalisante et immorale car le fifre, faisant partie des voltigeurs, conduit au son de son instrument les soldats au combat. Il n'est pas courageux au point d'affronter son ennemi au corps à corps. Transposée au monde contemporain de l'auteur, cette action est pareille aux actions d'assassinat qui sont la scène quotidienne de la vie au Liban. Ceux qui commettent ces actions sont vénérés et leurs actes deviennent des sujets populaires. Chacune des communautés libanaises trouve dans les actes de violence une légitimité pour se faire valoir même si les actes considérés comme héroïques sont désastreuses.

L'énonciateur dénonce cet héroïsme bestial en ces termes « Par le Dieu qui m'a fait parcourir le vaste monde, par le Dieu qui m'a fait vivre le supplice du Caire comme celui de Grenade, jamais je n'ai côtoyé autant de bestialité, tant de haine, tant d'acharnement sanguinaire, tant de jouissance dans le massacre, la destruction et le sacrilège ! » p 341. La religion, dans son rapport avec la chevalerie, est le propre de la société féodale. La préservation des rites, des cérémonies du sacre et du sang, garantie non seulement la continuité de l'esprit féodal au Liban où les notions de privilèges demeurent les fondements de la société, mais aussi la politique du terrorisme par des attentats. Si le fifre n'affronte pas le danger et ne fait pas preuve du courage des chevaliers, son acte considéré comme héroïque dans *Léon L'Africain*, médiatisé par le récit des actions glorieuses, est le substrat de la culture de discrimination communautaire. Le besoin social du héros répond au souci de préserver l'identité d'une communauté.

Cette préservation de la culture des hauts faits accomplis par des héros provoque des ruptures au sein de la cohésion de la société. Ces ruptures nous renvoient dans *Le Rocher de Tanios*, à la discrimination au nom des identités consolidée par l'intervention des Puissances étrangères au Liban du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, le sentiment de l'appartenance communautaire et le droit à sa reconnaissance sont cristallisés par l'identité religieuse et par le soutien des puissances étrangères au Liban rural. Ce droit à la reconnaissance d'une

communauté différente sur le plan des confessions ou des croyances a été un prétexte pour une intervention étrangère au nom de la protection des coreligionnaires.

En effet, l'exclusion de l'étranger, du différent, est la conséquence des puissants liens entre les membres d'une communauté féodale. Dans *Le Rocher de Tanios*, l'énonciateur évoque d'abord les conditions de l'intervention de l'étranger à la communauté des cheikhs. Pour l'énonciateur, les villageois sont enrôlés sous la bannière d'un pouvoir non pas seulement pour défendre une cause commune mais aussi pour bénéficier du droit à la reconnaissance de leur communauté qui a ses spécificités culturelles. Les paysans doivent mériter le privilège d'être commandé par le vassal, le cheikh Francis « *Ce privilège, les paysans en étaient aussi fiers que le cheikh. Mais bien entendu, il fallait le mériter. On ne pouvait se contenter de « faire semblant », il fallait se battre, et vaillamment, beaucoup plus vaillamment que la piétaille d'à côté ou d'en face, il fallait que leur bravoure fût constamment citée en exemple dans toute la Montagne, dans tout l'empire, c'était leur fierté, leur honneur, et aussi le seul moyen de garder ce privilège* » p 21. Aussi paradoxale que cela puisse paraître, les paysans considérés comme une classe inférieure par rapport à celle des cheikhs, eux –mêmes dépendant d'une autorité suzeraine, sont réconfortés dans leurs repères identitaires. Ce qui nous intéresse dans ce point de notre analyse, c'est le rapport des communautés minoritaires au pouvoir protecteur. Si la féodalité est un régime politique et social fondé sur le système des inégalités dans le traitement, les paysans représentent la classe laborieuse dominée par le sentiment de l'appartenance communautaire. Ce régime qui perdure encore au Liban détermine le pouvoir de domination exercé par les dirigeants inféodés à un pouvoir extérieur. Les rapports entre les communautés druze et maronite du Liban contemporain s'en trouvent affectés. La sociabilité à l'ère du modernisme entre les communautés est rompue par la culture des inégalités dans le traitement et dans les droits. Ce qui provoque les conflits meurtriers. L'énonciateur dénonce implicitement cet esprit belliqueux et invite à la rupture avec cette psychologie féodale qui retourne et qui modifie la conception d'un Etat libanais moderne sans discrimination communautaire. Selon Saher Khalef, Fakhredine II qui a eu le plus grand mérite, « [...] d'avoir posé les fondements du Liban moderne »<sup>144</sup>, a prôné un Etat moderne, autonome et libéré des conflits au nom des identités confessionnelles. Cependant l'altération du Liban contemporain trouve ses origines dans le statut social de cet Etat. Le malentendu persiste encore entre les communautés sur le droit à l'autodétermination.

---

144 - Op., cit., pp 27-28.

### 3-4- Courrier ou héros de la Résistance ? Les enjeux du malentendu.

Au-delà de la question des rapports entre l'occident et l'Orient et les palestiniens et les israéliens, la conséquence de la conception de l'autodétermination maintient l'abîme entre communautés confessionnelles dans le Liban contemporain. L'incompréhension qui s'est installée entre ces communautés renforce les malentendus et crée des tensions. Dans *Les Echelles du Levant*, la question des échanges est dominante puisque tout le récit raconte une discussion entre deux protagonistes et qui a pour objet le passé d'un libanais qui réapparaît en France à la suite de la guerre civile libanaise de 1975. Les personnages principaux du récit ne sont pas des héros épiques ni même des héros romantiques. Ils se distinguent par leur caractère pacifique et réconciliateur. En quête des origines du mal que vit son pays, (le mal est à prendre ici dans le sens de l'absence de communication entre Orient et Occident, entre les palestiniens et les israéliens et entre les communautés confessionnelles libanaises elles-mêmes), Amin Maalouf soulève la question du malentendu dans l'interprétation de l'identité du Libanais au sein d'un Etat. Dans les échanges communicationnels, la compréhension du message est importante dans les rapports entre les individus. Une mauvaise interprétation de la parole ou d'un énoncé peut induire des conséquences fâcheuses. Ossyane, le personnage principal de *Les Echelles du Levant*, surnommé Bakou lors de son engagement dans la Résistance française contre le nazisme comme courrier du réseau Liberté, est confronté à un malentendu. Au lendemain de la libération de la France, Bertrand, le chef du réseau Liberté, lui demande de le remplacer à l'une des réunions des mouvements de résistance pour faire acte de présence et de prendre note de ce qui pouvait y être dit. Mêlés à des dirigeants de premier rang, il est pris en photo. Sur la première page de la revue Progrès, il est présenté comme l'un des dirigeants cachés de Résistance. En dépit de son refus d'être considéré comme un héros de la Résistance, la divergence persiste entre Ossyane et ses camarades carabins sur l'interprétation de son rôle dans l'organisation clandestine. Ils le prennent pour un héros « *A Montpellier, personne ne voulait croire à un malentendu. Essayez de nier que vous êtes un héros, vous garderez votre réputation intacte, et l'on vous accrédi tera, en plus, de la modestie. Qui serait, justement, à ce qu'on dit, la vertu suprême des héros.* » p 110.

L'énonciateur évoque ici le malentendu non pas comme une mésentente mais comme un phénomène interprétatif qui peut être de l'ordre de la méprise. Malgré ses dénégations, l'énonciateur est perçu selon des catégories culturelles qui sont familières à ses interlocuteurs occidentaux. La non croyance de l'autre à une erreur due à une présence

imprévue dans un espace médiatique de grandes figures de la Résistance persiste et entretient le malentendu que l'énonciateur tente vainement de dissiper. Aussi, le non-partage du sens du statut du protagoniste dans le mouvement de libération de la France du joug de la discrimination nazie est source de blocage de la compréhension et de rupture des rapports de l'échange et de l'harmonie sociale. Mais la question la plus importante à notre sens est de savoir pourquoi la revendication du protagoniste de son statut de courrier dans la libération du pays n'est pas partagée par ses allocutaires et pour qu'elles raisons insistent-ils sur sa qualification de héros.

La méprise est en effet provoquée par l'insistance de la part de la communauté interprétative d'une série d'*a priori*, que l'on appelle aussi des *préconstruits*, lesquels déterminent le regard posé sur le réel, le cadrant de manière à empêcher l'intrusion de tout élément qui serait hétérogène au schème interprétatif. Le personnage n'arrive donc pas à faire voir les choses à partir d'autres perspectives. A travers le dialogue entre les interlocuteurs, le sujet parlant tente d'affirmer son statut de figure minoritaire au sein d'un mouvement de lutte et son rôle d'agent de liaison d'un réseau clandestin.

Du coup, ce statut du minoritaire niée à travers le langage provoque des conflits. Le moi parlant est pris pour un autre et son sentiment de ne pas être compris ou de ne pas être reconnu comme il le fait savoir ou comme il veut le faire savoir crée des tensions et des blocages communicationnelles. Le malentendu installe dans ce cas un écart de représentations susceptibles de provoquer des frustrations. Dominique Grand nous dit à cet effet que : « *Le sentiment de « ne pas être compris » renvoie non seulement au discours ou au message, mais aussi à la personne : ce qui est frustré, c'est le désir de reconnaissance du sujet parlant* »<sup>145</sup>. Ce sentiment d'être privé de la reconnaissance de son statut d'intermédiaire dans les échanges par une conscience occidentale altère l'équilibre dans les échanges entre le français et le libanais et aussi, à l'intérieur même du Liban de Maalouf, entre les communautés libanaises puisque de retour chez lui, le protagoniste est accueilli par sa famille et par sa communauté comme un héros de libération d'un pays.

L'interprétation du sens de héros selon les schèmes culturels occidentaux est absorbée par l'Orient sans même être mis en question. L'accueil du protagoniste comme héros de la Résistance et comme un acteur dans la libération du pays par toute sa famille montre combien le sens du statut du minoritaire est calqué sur le modèle occidental et de

---

145 - Op., cit., p 88.

là c'est toute la revendication du statut du Liban dans le conflit interne et externe qui est occultée. En effet, la méprise au niveau du sens de héros trouve écho dans les communautés libanaises qui se rallient consciemment ou non au sens détourné ou au non partage du sens. Si le héros est la résultante d'une fabrique par des agents intentionnés et des médias, il est dans le cas qui nous concerne, une notion destinée à être absorbée par la communauté libanaise qui en a besoin. Ce besoin du héros, en dépit du malentendu, est perçu dans la communauté du protagoniste comme la reconnaissance du statut de tout un pays. Le Liban devient ainsi la destination de cette conception du héros venue d'ailleurs au sens de celui qui accomplit des actions extraordinaires, du combattant qui œuvre pour une cause noble : la participation à la libération d'un pays de la domination de la discrimination raciale qui a démembré son intégrité territoriale et qui a privé son Etat de sa souveraineté.

En poussant notre analyse du côté du discours social, nous sommes amené à nous demander à quelle demande sociale répond le besoin de héros. Est-il l'image de toute une communauté qui mène à travers toute son histoire un combat pour une cause ? Est-il le symbole qui incarne les valeurs d'un Liban dont la diversité est altérée par des ruptures au sein de la cohésion sociale engendrant des bouleversements meurtriers ? Est-il possible de se comprendre alors que la différence religieuse ou de croyance au Liban confessionnel, constitue parfois un handicap ? Arriver à se comprendre résout-il le problème de la constitution d'un Etat souverain et garant de l'égalité des droits à toutes les composantes de la société libanaise ? Catherine Kerbrat-Orecchioni souligne dans son article « *Heurs et malheurs du partage du sens* », l'impossibilité de se comprendre comme n'ayant aucun rapport avec l'accord ou le désaccord. Elle nous à cet effet qu' : « [...] *intervenant entre des individus constitutivement différents par leurs expériences et leurs représentations du monde, l'intercompréhension ne peut jamais être qu'imparfaite – plus ou moins certes, selon le niveau envisagé de ce « feuilleté » que constitue le contenu sémantique de la plupart des énoncés, avec leurs inférences, allusions et insinuations, leurs appels à la connivence ou leurs clins d'œil ironiques...* »<sup>146</sup>

Entre ce que le protagoniste Ossyane veut faire croire ou admettre à ses carabins ou ce qu'il veut laisser entendre, l'écart se creuse. Le récepteur, ou ce Catherine Kerbrat-Orecchioni appelle « le décodeur », interprète le message selon ses propres

---

146 - Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Heurs et malheurs du partage du sens*, Le partage du sens. Approches linguistiques du sens commun, éd G. Cislaru et V. Nyckees, Londres : ISTE Editions, Coll. "Les concepts fondateurs de la philosophie du langage", 2018.

représentations soit dans un esprit de bonne ou de mauvaise foi. Mais l'intentionnalité du sujet parlant est toujours en jeu. Orecchioni classe le malentendu dans ce qu'elle appelle le « calcul interprétatif ». Dans son approche linguistique et pragmatique, elle se penche sur la dissymétrie dans les échanges verbaux entre les individus, sur l'encodage et le décodage. Dans le cas du décodeur, elle distingue le contresens sincère, le contresens de mauvaise foi et le pseudo-contresens à caractère ludique. Dans l'énoncé qui nous intéresse, la dissymétrie réside non pas seulement dans la place du sujet parlant par rapport à son interlocuteur, mais aussi sur le plan des rapports interrelationnels entre les individus.

Dans le cas de notre énoncé, le protagoniste tente de se faire reconnaître comme simple courrier et non comme héros de la Résistance. Il ne s'agit pas là d'un dit qui témoigne d'une modestie. Il est plus éthique pour lui d'être pris pour ce qu'il a été au sein du mouvement de la résistance au nazisme allemand qui a scindé le pays en deux zones et non pour ce que son interlocuteur, influencé par une image médiatique de propagande, veut qu'il soit. La revendication de la reconnaissance de son rôle de personnage qui établit des liens de communication et d'échanges au sein de l'organisation clandestine est beaucoup plus importante que la notion de héros. Il rapproche les uns des autres pour une harmonisation des actions à mener dans la lutte contre la domination de la politique de la discrimination. La lutte de l'énonciateur réside dans le fait de ne pas laisser imposer sur lui une interprétation qui fait de lui ce qu'il n'est pas. La peur de la notion de héros vient du fait que la conception de héros est le substrat du culte de la personnalité. Le sens du mot *hērōs* en grec est double. Il signifie à la fois « chef de guerre » et « demi dieu ». Mais l'énonciateur nie le fait qu'il a œuvré pour sauver la société française du danger de la colonisation allemande et de sa politique de discrimination raciale en accomplissant des actes spectaculaires que retiendrait la mémoire collective et qui peut le déifier. La méprise sur son statut au sein du corps le met à l'ombre. La parole de bonne foi, rendue invalide, obstrue tous les canaux de l'échange et oblige le locuteur à lutter pour se faire entendre et se faire comprendre. Mais quel est l'enjeu de cette lutte pour enlever cette ambiguïté sur le rôle du rapprochement par la voie de la communication ? Le rapport au sens qui a eu lieu dans un lieu autre que celui des origines du protagoniste pose le problème au niveau de l'identité fonctionnelle. La mésentente sur le rôle du protagoniste au sein de la Résistance, a lieu dans un espace occidental. Le lieu du malentendu est important dans la compréhension du glissement du malentendu. Dominique Grand en parle dans son article « *Figures et usages du malentendu* » :

« [...] il sera utile d'exercer notre regard critique et d'observer les lieux où les malentendus créateur de mésentente est susceptible de se glisser. Il faudra évaluer en outre dans quelle mesure un effort de rationalisation permet d'élucider des modèles conflictuels déterminés. D'entrée en jeu, il ne faut pas écarter la possibilité que certains de ces lieux, par-delà ce qui s'annonce comme malentendu (le fait de ne pas se comprendre, de se méprendre sur l'autre et sur son discours), conduisent sur les berges d'un autre genre de problème, celui d'une réelle incompatibilité entre discours qui rendrait impossible l'élection d'une règle rétablissant l'entente. »<sup>147</sup>

Mais « bien s'entendre » est-il possible dans le contexte d'un langage lacunaire ? L'expression « bien s'entendre » dans une relation de communication est significative de l'harmonie entre les individus alors que le malentendu ne fait que générer des conflits. Le malentendu dénoncé par l'énonciateur souligne la divergence dans la compréhension du sens entre les protagonistes en interaction. Le non partage du sens, qui devait normalement être résorbé par souci d'intercompréhension, est plutôt cultivé par les allocutaires. Le désaccord, résidant dans le non partage du sens, devient le problème de la réception. Un locuteur peut réorienter l'interprétation d'un signe par un autre locuteur dans une direction préférentielle qui dépend en grande partie de sa culture. Le malentendu dans *Les Echelles du Levant* maintient la non reconnaissance du statut d'un Etat libanais capable de garantir la cohésion sociale.

Ce non partage du sens du statut de l'Etat se pose aussi dans *Le Rocher de Tanios* à un autre niveau. Le régime politique dans le Liban du XIX<sup>e</sup> siècle reposait sur la féodalité. Les droits de la population et leurs devoirs à cette époque de l'Histoire du pays du cèdre sous l'empire ottoman représentent la question des dissensions provoquées par des pouvoirs politiques internes soutenus par des forces externes. L'intervention des puissances étrangères au Liban rural qui ne cache par pas leurs rivalités historiques est légitimée par deux discours différents tenus par deux énonciateurs d'origines culturels différentes, le colon égyptien et le pasteur anglais. Les deux discours ont pour objet la question de l'égalité de traitement des citoyens mais aussi les raisons de la crise libanaise.

---

147 - Dominique Garand, *Figure et usages du malentendu*. Portée 37.

#### 3-4- Le contre-discours de l'abolition des privilèges : un aiguillage sémantique.

La conquête égyptienne de la Montagne et la présence des Puissances étrangères sur le sol libanais semaient la confusion quant à la conception de l'égalité des droits et des devoirs et du régime politique de gouvernance à adopter. Chaque pouvoir en place défendait ses intérêts dans la région sans se soucier réellement du sort de la population libanaise. Chacune des puissances développait des discours politiques à l'intention de l'opinion nationale légitimant sa présence sur le sol libanais. Pour le colon égyptien, appuyé par la France, qui prétendait moderniser le Liban à l'exemple de l'Égypte de Mohamet-Ali et l'extirper de la domination ottomane, la modernisation du Liban devait passer par l'abolition de la féodalité source d'iniquité sociale et de stagnation. Il prônait une révolution à l'image de la Révolution française. Cette modernisation devait apporter au Liban son lot de justice et d'égalité entre les communautés druze et maronite. Pour les missionnaires britanniques dont le pasteur anglais qui veille sur la communauté des chrétiens du village de Sahlain, la rupture avec un régime discriminatoire prend un sens différent. Il légitime l'intervention de l'Angleterre par l'intervention d'humanité. Le protagoniste Tanios qui représente l'entité de l'identité culturelle libanaise autochtone passe de la réception du discours colonial à celle du droit de l'intervention qui protège les minorités.

En effet, la subjectivité des deux énonciateurs traduit l'opposition dans la définition des droits des minorités exclues et marginalisées et l'affirmation d'un Etat moderne. Le dialogue entre les deux protagonistes, Adel efendi et Roukoz, le nouveau gouverneur, en présence de Tanios qui les écoutait, porte sur les inégalités sociales entre les communautés religieuses et l'abolition des privilèges des cheikhs ainsi que les privilèges accordés aux étrangers en présence au Liban. La phrase interrogative qui fait suite à son discours montre qu'il vise à trouver auprès de ses allocutaires une légitimation de son discours « - *Est-il normal, insistait Adel efendi, que les étrangers soient plus favorisés, plus respectés, plus craints que les enfants du pays ?* » p 144. Cette quête du sens auprès des autochtones aurait pour conséquence une légitimité politique du changement de mode de gouvernance et une adhésion aux principes de l'équité dans les droits selon une conception moderne.

Le protagoniste Tanios, se trouvant dans une situation d'ambivalence, est désorienté. Il se sent incapable de choisir entre adhérer à cette quête du sens d'un régime inapproprié dans un contexte de modernisme ou se garder de porter atteinte à son

protecteur étranger. Pour dissiper son trouble, il se confie à son maître. Celui-ci lui répond en ces termes : « *Comprenant sa perplexité, je lui expliquai qu'en règle générale les privilèges étaient scandaleux dans une société fondée sur le droit, mais qu'à l'inverse dans une société où règne l'arbitraire, les privilèges constituaient parfois un barrage contre le despotisme, devenant ainsi, paradoxalement des oasis de bon droit et d'équité. C'est très certainement le cas de la société orientale d'aujourd'hui, qu'elle soit ottomane ou égyptienne. Ce qui est scandaleux, ce n'est pas que les soldats ne puissent pas entrer dans notre Mission de Sahlaïn ou dans la demeure d'un Anglais. Ce qui est proprement scandaleux, c'est qu'ils s'arrogent le droit de pénétrer à leur guise dans n'importe quelle école et n'importe quelle maison du pays. Ce qui est scandaleux, ce n'est pas qu'ils ne puissent pas se saisir de la personne d'un sujet britannique, mais qu'ils puissent disposer à leur guise de toutes les personnes qui ne bénéficient pas de la protection d'une Puissance.* » *J'en conclus donc que si ces hommes voulaient abolir les privilèges, la bonne manière de procéder ne serait pas de soumettre les étrangers au sort peu enviable de la population locale, mais au contraire de traiter toute personne de la manière dont on traite les étrangers. Car ces derniers sont simplement traités comme doit l'être toute personne humaine...* » p 145.

Le discours de l'abolition des privilèges et son contre-discours ont pour objet les droits des autochtones à l'autodétermination. La divergence se situe au niveau de la visée idéologique de chacun d'eux. Le discours de l'abolition des privilèges a pour visée la question des inégalités sociales entre les classes dirigeantes des cheikhs et les paysans et les inégalités dans le traitement entre les autochtones et les anglais. L'énonciateur veut faire croire à la communauté maronite que le malheur de la population autochtone, les paysans, vient du traitement de faveur accordé aux chefs druzes et aux anglais. Cette conception de l'iniquité est la conséquence du fait que l'interprétation du terme « privilège » ne peut être univoque. Elle est tributaire du contexte où elle se trouve. En effet, selon le discours colonial, les intérêts des personnes qui occupent des rangs hiérarchiquement supérieures dans la société libanaise n'étant pas les mêmes que ceux des paysans font que les disparités sociales ne peuvent être dissoutes qu'à la condition d'un bouleversement profond du régime politique. Or la société libanaise rurale est fondée sur les communautés confessionnelles et est, à cette époque de l'histoire, encore sous un régime de gouvernance féodal. Les privilèges des chefs dans un tel système de gouvernance sont quasiment indiscutables. Ce discours politique a soulevé des contestations de la communauté druze à l'encontre de la communauté maronite. Le conflit, qui avait déjà germé auparavant, a vu s'accroître sa croissance. Le contexte historique du régime politique du Liban rural au XIX<sup>e</sup> siècle se répercute sur les ruptures dans le Liban

contemporain du fait de plusieurs facteurs internes et externes. Les déplacements des populations rurales persécutés, fuyant les discriminations et les violences et les ingérences étrangères dans la Montagne ont eu des conséquences désastreuses. L'intervention de l'Égypte au Liban a eu pour effet la fragmentation politique du Liban et a altéré les relations harmonieuses entre les communautés maronite et druze qui se sont transformées en affrontements sanguinaires. Dans son article « *L'Évolution du système politique libanais dans le contexte des conflits régionaux et locaux (1840-1864)* », Joseph Abou Nohra nous fait savoir que les dissensions entre communautés maronite et druze ont été nourries par l'occupant égyptien appuyé par la France « *Sous l'occupation égyptienne, Ibrahim Pacha a eu recours à l'émir Bechir II pour soumettre les druzes révoltés de Hasbaya et de Rochaya. Bechir II s'est servi pour la première fois des troupes chrétiennes pour réduire la révolte, obligeant certains druzes à se réfugier au Houran* »<sup>148</sup>. Le discours de l'abolition des privilèges instrumentalise l'identité en occultant son origine étrangère pour s'identifier à la population locale. Il fait croire qu'il épouse les mêmes soucis de la communauté qu'il prétend défendre de l'injustice sociale. Il associe privilèges des chefs féodaux avec ceux des anglais. L'énonciateur tente de persuader ses locuteurs que la modernisation de la société libanaise passe par la destruction du régime féodal et du traitement de faveur des anglais qui protègent les communautés confessionnelles minoritaires. Il veut les assimiler à sa perception du changement politico-social. Pour lui, les étrangers, ceux qui viennent de l'ailleurs, ne sont pas assujetties à des normes de droit équitable. Ils bénéficient d'un statut particulier. Dans sa phrase interrogative, le syntagme « Est-il normale que ... ? » suggère l'idée que le traitement de faveur à l'égard de l'étranger est non conforme aux lois en vigueur et que de ce fait il est à supprimer.

Le discours de l'abolition des privilèges accordés aux anglais vise donc la rupture avec le statut particulier des étrangers sur le sol libanais. Ce discours haineux à l'encontre d'un rival sur le sol libanais fait croire aux autochtones que la rupture avec la discrimination sociale ne peut se réaliser que grâce à la suppression des chefs de communauté qui accordent des privilèges aux anglais. Ce discours sert à soulever une communauté contre une autre non pour un idéal humanitaire mais pour des intérêts économique et stratégique. Le missionnaire protestant n'a pas la même conception des droits des hommes à l'égalité de traitement.

---

148- Joseph Abounohra, « *L'Évolution du système politique libanais dans le contexte des conflits régionaux et locaux (1840-1864)* », in Khalef.S. *Littérature libanaise de langue française*, © Ottawa, éd, Naaman, 1974.

Le pasteur, rappelons-nous au passage, est l'énonciateur hérétique. Sur le plan religieux, il a une perception différente du culte. Il développe un contre-discours de l'abolition des privilèges à l'intention de son locuteur autochtone. Dans son énoncé, la divergence dans le traitement des étrangers réside dans le droit des autochtones à disposer d'eux-mêmes. Son discours discrédite le changement sociétal qui bouleverse en profondeur les structures d'une société fondée sur un régime féodal et sur des communautés confessionnelles et met en danger sa cohésion. Si dans le discours de l'abolition des privilèges le sens d'une équité sociale est de supprimer les inégalités entre favorisés et défavorisés, entre minorité et majorité, par le biais de la disparition des inégalités de traitements des hommes, la conception de l'équité sociale du dissident culturel est prise dans le sens d'une voie différente, celle des droits des autochtones à l'autodétermination.

Dans son contre discours, l'énonciateur réfute la conception de l'abolition des inégalités sur la base des normes car celles –ci peuvent présenter des lacunes ou peuvent tout simplement être détournées. Le sentiment d'injustice dans le discours de l'abolition des privilèges ne peut occulter le fait que la justice ne peut parfois garantir les égalités sociales puisqu'il arrive que ses règles ou ses lois ne sont plus adaptées aux circonstances du Liban confessionnel ou tout simplement détournées par des procédés corrupteurs. Aussi, pour l'énonciateur, les inégalités sociales entre classe dirigeante et classe paysanne ne peuvent être supprimées sur la base du rejet des droits des étrangers. La stratégie argumentative dans le contre discours met en relief la cause défendue. Il emploie dans sa rhétorique des arguments qui plaident en faveur du principe d'humanité qui permet à la population autochtone de voir la vérité autrement, de se prémunir des injustices qu'elle peut subir en ayant connaissance de ses droits fondamentaux qui lui garantit la Déclaration des Nations Unis.

Pour l'énonciateur, le scandale réside dans le fait de la colonisation égyptienne. Le dictionnaire Larousse définit le scandale comme un « Effet fâcheux, choquant, produit dans le public par des faits, des actes ou des propos considérés comme contraires à la morale, aux usages. ». Le contre discours dénonce donc le discours coloniale qui légitime l'intervention d'un Etat au sein d'un autre en occultant ces usages sociaux issus de la tradition et qui fondent l'identité culturelle du Liban.

Dans ce contexte, les rivalités des Puissances ont contribué à alimenter les divergences entre les communautés maronite et druze à propos de la conception des droits des minorités à l'autodétermination.

Les deux discours ont pour effet d'attiser les rivalités confessionnelles entre les deux communautés. En effet, chaque énonciateur déploie dans sa rhétorique les arguments d'une idéologie qui donne raison à une communauté à la légitimité du recours à la violence. Les massacres dans l'histoire du Liban du XIX<sup>e</sup> siècle témoignent de cette divergence alimentée par les discours des puissances en place à l'encontre de deux communautés faisant le corps du Liban. La déchirure de ce corps n'a pas été seulement inhérente à une pathologie interne. L'aggravation de la situation est due à ces discours qui s'opposent et opposent les uns contre les autres. Dans son compte rendu de l'ouvrage de Karam Rizk, André Tuilier rapporte que d'après l'auteur les conflits ont été surtout la conséquence des puissances qui montaient les communautés les unes contre les autres : « Soutenus par leur patriarche Hubais qui redoutait la pénétration de l'Angleterre protestante dans la région, les maronites voulaient maintenir l'unité politique du Mont-Liban sous l'autorité de la famille Chihab et la protection de la France. Pour concrétiser cette politique et répondre aux aspirations de son peuple, Hubais proposait un programme audacieux de réformes politiques et sociales au Mont-Liban. Mais son initiative rencontrait l'hostilité de l'Angleterre qui avait pris l'avantage à la faveur de la crise et qui redoutait maintenant l'alliance des maronites avec la France. Pour contrecarrer cette alliance, la Grande-Bretagne incita les druzes à s'opposer aux maronites. Il s'ensuivit une longue période de troubles qui devait aboutir à l'intervention française de 1860. »<sup>149</sup>

Amin Maalouf souligne cet aspect de divergence de représentation du rapport à l'autre dans les échanges entre les communautés nourrie par des discours colonisateurs. La représentation que se font les individus de la tradition et du modernisme venu d'ailleurs devient aussi objet des discours dans *Le Rocher de Tanios*. Ces notions, sujets de discorde entre le missionnaire anglais, le pasteur Stolton et son élève Raad, le fils légitime du cheikh du fief. Le lieu de cet échange est l'école du pasteur Stolton. Institution d'apprentissage et d'enseignement, l'école est le lieu des échanges du savoir et des compétences à faire acquérir aux enfants et aussi le lieu de l'énonciation sur ce savoir.

---

149 - André Tuilier, compte rendu de de l'ouvrage de Karam Rizk, *Le Mont-Liban au XIX<sup>e</sup> siècle. De l'Émirat au Mutasarrifiya. Tenants et aboutissants du Grand-Liban*, Revue d'Histoire moderne et contemporaine, Tome 42, n°3, Juillet-septembre 1995, p 504. Ce document est à consulter sur le site <http://www.persee.fr/collection/rhmc>.

**3-5- La culture des roses entre vol et pillage : pour une réinterprétation du sens.**

Il est sans doute difficile au roman contemporain de prétendre se détacher complètement de la réalité d'une société et de son histoire. Nous ne pouvons pas consacrer ce point à l'analyse de notions anthropologiques au risque d'occulter le fait littéraire ou de nous éloigner complètement de l'objectif de notre analyse. Néanmoins, la problématique du différent sur le plan de son appartenance communautaire et son rapport à son espace, à son histoire et à sa culture est en étroite relation avec les notions anthropologiques d'acculturation et de déculturation.

La valeur du sens est primordiale dans la représentation que se font les individus de la culture de l'étranger. Relevant du domaine de l'étude axiologique, la valeur donne aux choses une qualité. Que cette valeur soit objective ou subjective, il est important de souligner le fait que les rapports sociaux se fondent en grande partie sur les valeurs. Le respect de l'autre, du différent et de sa culture, est déterminé par cette valeur qu'on accorde au sens du rapport à sa culture. L'école peut-elle être le lieu de la modification du savoir que la population locale se fait de l'apport de la culture de l'étranger dans le domaine des droits de l'homme ?

Espace de la connaissance et de l'instruction, l'école du pasteur anglais dans *Le Rocher de Tanios*, devient le lieu de la réinterprétation du sens du rapport des autochtones à l'implantation de la culture étrangère considérée par la religion patriarcale comme une atteinte au corps social. Le personnage qui dirige cette institution est un protestant et de ce fait il se particularise par son adhésion culturelle à l'hérésie. Il appartient au courant réformateur. Le choix de cet espace comme lieu de l'énonciation permet à l'auteur d'évoquer les rapports des communautés libanaises au sens de l'acculturation et de la déculturation. La représentation de ces rapports dans le roman passe par la description des attitudes de ses deux personnages Raad et Tanios à l'égard de cette école de la différence. Raad est un enfant dominé par un enseignement à base religieuse. Dominé par la puissance du patriarche qui ne tolère pas le profane, il devient son poing qui défigure et son arme qui décapite. Le travail agricole auquel s'est livrée la femme du pasteur n'est pas un travail agricole rituel relevant d'une technique traditionnelle mais une culture différente qui déroge aux règles. C'est une culture nouvelle qui heurte les goûts et les déstabilisent. Elle est de ce fait considérée comme profane. L'hérétique et sa femme sont en opposition avec le rituel sacré. Il déroge à la règle. Le dictionnaire étymologique de la langue française

nous donne l'origine du mot « hérésie » comme un emprunt d'un lexique religieux : « *Emprunt du latin ecclésiastique haeresis, haeresiarches (du grec hairesis, proprement « choix », d'où « préférence, opinion particulière)* »<sup>150</sup>. A la différence du personnage Tanios attiré par les connaissances auxquelles il consacre tout son temps, des connaissances étrangères à l'espace de son village et au-delà même de son pays et qu'il conçoit comme un moyen de construction de sa personnalité et une élévation de son esprit, le personnage Raad est attiré par la destruction de ce qui s'élève et se cultive dans l'espace de l'étranger, et de l'« hérétique ». Influencé par un discours religieux tenu le patriarche, il est poussé à détruire la culture des roses de la femme du pasteur « *Il alla droit vers les rosiers qui, en ce mois d'avril, commençaient à fleurir ; puis, tirant de sa ceinture un couteau, il se mit à cueillir les plus belles fleurs, en les coupant tout près des pétales comme si il les décapitait* » p 116.

Le fait religieux a fait l'objet de l'étude psychanalytique. L'homme a depuis l'invention de la religion une tendance à croire que le poids de l'existence ne peut être supporté que grâce au divin. L'institution religieuse s'est ingéniée à produire un être docile et soumis au culte. Dans l'espace de l'école, la différence de conceptions concerne la signification du signe « pillage » qui fait l'objet du dialogue qui s'engage entre les personnages Raad et le pasteur Stolton. La discussion entre le pasteur et son pupitre permet à l'élève de justifier son acte. Raad préfère qualifier son acte de pillage alors que le pasteur le considère comme un vol. Raad opère une différence sémantique entre les signes vol et pillage. Pour lui, son acte de dégradation de la culture des roses relève du pillage car celui-ci est un acte de distinction comme il le signifie à la page 117 : « *Les vols sont commis par des misérables, alors que le pillage, c'est comme la guerre, il est pratiqué de tout temps par les nobles, les chevaliers* ». La destruction de la culture des roses de la femme du pasteur anglais a un sens connotatif. La représentation que se fait le personnage du signe « vol » associé au qualifiant dépréciatif de l'agent de l'action « misérables » renvoie à l'idée de l'aliénation. En effet, pour l'énonciateur, s'approprier ce dont on a pas droit relève de la privation de ce droit. Le dictionnaire Larousse définit le vol comme étant le fait de : « s'approprier ce à quoi on a pas droit ». Ce besoin d'un droit auquel on en a pas droit et qu'on prend par un quelconque procédé de détournement pour se protéger d'un manque est rejeté par l'énonciateur. Il est pour lui un acte méprisable. Il condamne la valeur sémantique que son interlocuteur accorde à son acte. Il se défend d'être pris au sens d'un besoin comblé par ce qui appartient à autrui. Le besoin qui pousse les hommes à emprunter aux cultures

---

150- op. cit, p 319.

étrangères des techniques, des modèles culturels est parfois source d'angoisse et de tension. Le sens de la destruction de la culture des rosiers de l'étranger en mission de protection de la culture d'une communauté de la population autochtone ne relève pas de ce manque d'un droit ou d'un bien convoité. La destruction de la culture des roses est en fait le discrédit de la culture de l'étranger auprès de la population autochtone encore ancrée dans la tradition et manipulée par des discours religieux qui rejettent la différence. La décapitation des roses signifiée comme rejet d'une culture étrangère au service de la communauté druze est interprétée dans le sens de la déculturation. Pour l'enfant, l'interprétation qu'il se fait de son acte relève du signe « pillage » chargé d'une signification méliorative. En effet, le pillage comme concept témoignant de la noblesse de l'acte renvoie à la notion de la déculturation. Celle-ci étant un acte vénéré qui exulte l'esprit de l'élève, rejette le différent pour sa différence qui menace de lui faire perdre son identité culturelle au profit de la culture du dominant. La destruction de la culture de l'hérétique qui sème la dissidence et qui intervient au Liban au nom de la protection d'une autre communauté est rejetée lorsqu'elle est conçue comme une menace qui risque de faire disparaître la culture locale. La réaction de l'élève assujetti à une culture traditionnelle fondée sur le confessionnel contre ce qu'il considère comme hérétique est la rupture avec ce qu'il considère comme une culture aliénante qui le déshérite des pouvoirs qu'il a acquis. Dans son article intitulé « Problématique de l'aliénation », Paul Siblot nous fait savoir que la négation du différent signifie : « nier l'autre en tant que différent de soi ou le reconnaître s'il fait l'effort de devenir semblable, de s'assimiler. »<sup>151</sup>

Le pasteur rétorque et développe un discours pour permettre à l'écolier de réinterpréter le sens du signe « pillage ». Pour lui, le pillage conçu ainsi par Raad ne devrait pas se pratiquer dans un espace d'accueil : « Sache en tout cas que le pillage, si tant est qu'il puisse se pratiquer, ne devrait l'être qu'aux dépens des ennemis, de ceux dont on a conquis les terres ou forcé la porte par un acte de guerre. Et certainement pas dans les maisons où l'on est accueilli en ami. » p 117. Cette rétorque qui tend à corriger une conception ancrée dans l'esprit du personnage Raad, semble plutôt être vouée à réorienter la conception du sacré qui ne dote pas l'esprit de l'enfant à l'accès à la perception de l'essence humaine : la diversité. La déculturation, même si elle signifie dégradation et dépossession culturelle n'a pas lieu d'être dans un espace où les rapports doivent être amicale et non belliqueuses.

Reconnaître ce fait équivaut à admettre qu'il existe sur le même espace qu'occupent le même et l'autre plusieurs consciences, plusieurs subjectivités. Le pronom personnel

---

151- op, cit., p 13.

indéfini « on » qu'utilise le pasteur lorsqu'il s'est adressé à Raad : « *Et certainement pas dans les maisons où l'on est accueilli en ami.* » p 117, implique une négation du caractère conflictuel de l'indifférence et de l'indistinction dans un espace partagé où le même doit savoir autrement que par le fait religieux qu'il existe un autre différent et doit être conscient que son assimilation ne peut que générer des violences. Même si le « on » ne fait pas la distinction entre moi et l'autre, il s'impose comme personne et tous dans le même espace. C'est une réalité irréfutable et s'il mélange le moi et l'autre, c'est parce que le mélange ne doit pas provoquer une opposition agressive. Le « je » de l'énonciateur hérétique réoriente le sens du « on » dans la conception de Raad qu'il se fait de la culture de l'étranger. Dans *L'Être et le Temps*, Martin Heidegger nous parle de ce « on » qu'il qualifie d'indifférent en disant que : « *Cette situation d'indifférence et d'indistinction permet au « On » de développer sa dictature caractéristique* »<sup>152</sup>

La différence culturelle ne doit pas être occultée sous prétexte que l'autre ne pense pas de la même manière que moi ou n'a pas le même culte que moi et de ce fait il constitue une menace pour moi. Le patriarche instrumentalise Raad parce qu'il a lui-même été instruit par un culte qui prétend détenir la vérité. L'autre est pour lui un barbare qui défigure le dogme et introduit une culture moderne aliénante.

L'école est en définitive l'espace de la représentation romanesque des conflits d'ordre culturel qui caractérisent la société patriarcale. Le romancier remonte aux origines des conflits au nom des identités qui déterminent les rapports communautaires au Liban contemporain. Le Liban s'en trouve meurtri par tant de désaccords sur le sens. François Thual, concluant son chapitre sur une conception déterminante dans le jeu des rapports entre les communautés religieuses, nous fait savoir que l'avenir du Liban se pose en termes d'équilibre et de déséquilibre entre communautés confessionnelles. Il nous dit à propos du rôle du religieux dans les conflits que : « *le clergé chiite et les moines maronites ont eu un rôle d'accélérateur non négligeable* ». <sup>153</sup> *Le Rocher de Tanios* se charge donc de cette dimension du fait social et culturel et le représente dans sa forme littéraire. Le rejet des valeurs culturelles étrangères par une communauté d'accueil trouve son origine, dans certaines sociétés ou dans certaines communautés ancrées dans des modèles de vie traditionnels, dans la phobie de l'autre. De ces modèles traditionnels, soutenus et légitimés dans la plupart des cas par une idéologie politique et pédagogique reposant sur une base religieuse, les individus acquièrent dans un processus héréditaire dès leur enfance la

---

152- Martin Heidegger, *L'Être et le Temps*, éd, Gallimard, 1964, p 160.

153- op, cit., p 95.

culture de leur communauté qui se défend de tout contact culturel qu'elle juge menaçant pour sa propre culture. Mais ces enfants sont aussi confrontés à la modernité. Et cette confrontation met mal à l'aise les individus lorsqu'ils sont dépourvus d'une conscience de synthèse. Ce qui les pousse à rejeter la culture de la diversité. La déculturation conçue comme la disparition de la culture locale au profit d'une culture étrangère dans la société traditionnelle libanaise provoque le rejet de la culture de la communauté considérée comme différente. La culture de celle-ci est rejetée lorsqu'elle se trouve en opposition au culte du même et de sa tradition. Le discours du pasteur a donc pour visée la prise en charge par l'enseignement d'une nouvelle conception des rapports entre les communautés de la population locale et l'actualisation des significations. Les enseignements sur la base de la tradition et de la religion qui ne dotent pas les esprits des enfants de l'acceptation de l'autre, du différent, sont une menace de la disparition de cette culture de la diversité, de l'hybride. La société libanaise, qui est justement caractérisée, à travers son histoire, par cette hybridité des cultures, est, selon l'auteur, en train de perdre cet héritage et de se perdre.

La communauté chrétienne au Liban est constituée de plusieurs tendances religieuses, maronites, grecques orthodoxe, grecques catholique et arméniens catholiques et orthodoxes. L'espace est disputé, conquis par la majorité. La société de type patriarcal est régie par le sacré qui détermine les attitudes et les comportements des communautés religieuses entre-elles. Le sacré commande les esprits et déterminent la perception des rapports qui gèrent les communautés entre-elles. Dans *Les conflits identitaires*, François Thual nous éclaire sur ce phénomène de l'entre- déchirement libanais au nom des confessions. Il nous dit à ce propos que :

*« Le conflit identitaire libanais qui repose uniquement sur des critères de confession, de minorité religieuse est un exemple unique non seulement par la violence qu'il a généré, mais aussi par la structuration, par sa nature même, qui consiste en un affrontement de population parlant la même langue, ayant la même origine ethnique, au nom d'un enferment sociologique, d'un confessionnalisme. »<sup>154</sup>*

Dans *Difficile liberté*, Emmanuel Levinas évoque cette question de l'éducation religieuse qui maintient l'homme dans son rapport à Dieu. Le sacré adoré jusqu'à la

---

154- op, cit, p 94.

possession est contre les formes de l'élévation humaine. Il nous dit à ce propos que : « *Le numineux ou le sacré enveloppe et transporte l'homme au-delà de ses pouvoirs. [...] Le sacré qui m'enveloppe est violence* ». <sup>155</sup> Le personnage instrumentalisé par le religieux est dépourvu de sa capacité de discerner entre le bien et le mal. L'éthique ne réside que dans la vérité que lui fait voir le patriarche. Son acte ne s'arrête pas seulement à la déculturation mais aussi au non-respect de l'intimité de la femme du pasteur. De la dégradation culturelle à l'agressivité sur l'intimité du corps de la maîtresse du foyer de l'hérésie, il n'y a pas de ligne de partage. L'acte de détérioration et celui d'humiliation sont jugés excessifs et intolérables par le révérend qui exclut le personnage puérile de l'école du pasteur. Cette rupture avec l'enfant possédé par le sacré est une rupture avec le numineux comme le précise Emmanuel Levinas : « *Mais une vraie liberté s'offense de ces surplus incontrôlables. Le numineux annule les rapports entre les personnes en faisant participer les êtres, fut-ce dans l'extase, à un drame dont ils n'ont pas voulu, à un ordre où ils s'abîment* ». <sup>156</sup>

Si Tanios, lui, est un personnage studieux, toujours en quête de connaissances, il est indifférent à ce qui se passe en dehors de l'école du pasteur, au jeu des enfants de son âge. Son seul plaisir est de connaître, d'apprendre et de lire le plus de livres possibles. Il préfère être attiré par la culture de l'étranger et aspire à assimiler plus de connaissances possibles alors que Raad trouve son plaisir dans le rituel, les traditions culturelles de ses ancêtres et dans la destruction de tout ce qui vit. Le cheikh, par réaction à l'exclusion de son fils Raad, interdit aux deux enfants de fréquenter l'école des hérétiques. Cette mesure privative conduit Tanios à se priver de nourriture pour témoigner son refus d'être exclu de l'espace de la culture de l'étranger à cause d'un différend d'opinion qui porte sur le culte et la culture entre communauté locale et puissance étrangère qui ne le concerne pas mais dans lequel il est entraîné malgré lui. La grève de la faim qu'il entame est pour lui le seul moyen de résister à la division et de forcer ses parents à des concessions. Sa résistance à la privation lui donne gain de cause. Il réussit une seconde fois à rejoindre l'école et est même accueilli dans la demeure du pasteur. Le discours sur la signification héritée d'un ancien régime fondée sur la religion vise à supplanter les connaissances qui forment une génération sur le principe de l'autorité sur le territoire et qui provoque un état suicidaire.

---

155- Emmanuel Levinas, *Difficile Liberté*, éd, Albin Michel, 1963, pp 28-30.

156- Op, cit, pp 28-30.

### 3-6-Le discours de Lobo, la rupture avec un état suicidaire.

Espace de retraite et de réflexion de l'individu sur son intérieur, l'asile est défini comme un refuge. Le dictionnaire Le Petit Robert de français le définit comme un : « lieu inviolable (temple, etc.) où l'on se met en sûreté contre un danger. Hôpital psychiatrique. » p 152. L'auteur de *Les Echelles du Levant* représente cet espace comme un lieu de questionnement sur le devenir de l'écrivain au sein d'un Liban déchiré par des conflits au nom des identités culturelles. Dans son rapport au vécu de son pays, l'auteur Amin Maalouf, représente l'altération de la situation du Liban dans son roman comme une modification dans les rapports à l'altérité et une rupture avec la diversité. Cette modification d'un Liban de cohabitation dans la diversité culturelle le met au centre d'un questionnement intérieur qui a pour objet les conflits meurtriers entre les communautés libanaises qui se partagent le même espace. Pour l'écrivain, l'altération de la société libanaise la conduit à un état suicidaire. Une série de ruptures altèrent l'état affectif du personnage Ossyane : la mort de la mère soumise, la mort du père révolté et la séparation avec sa femme Clara, son autre moitié qui symbolise la clarté de l'esprit. Ces ruptures successives le désorientent et l'aliènent au point qu'il se trouve, comme un désaxé, dans un centre psychiatrique.

Dans cet asile, son moi conscient se réfugie dans son for intérieur pour interroger son double moi : un moi traumatisé qui renonce au combat pour la vie et son autre euphorique qui continue à croire à la finalité du combat qu'il a mené en tant que résistant à la discrimination communautaire : « *C'est ainsi que je me suis retrouvé à l'âge de vingt-neuf ans, dans cette clinique qu'on appelait La Résidence du Chemin neuf. Un asile, oui, mais un asile prétendu haut de gamme, pour riches aliénés.* » p 189. L'écrivain est dans la même situation que le personnage de son roman. Il est doublement signifiant. Il est chargé de ce surplus de conscience qui l'angoisse et il se sent démuné devant l'appréhension des risques qu'il encourt au dehors. Dans le roman, le dehors, n'est plus l'espace du moi du personnage Ossyane. Il est la propriété de son frère Salem, l'indifférent, celui qui n'a subi aucun préjudice à la suite de la mort de la mère soumise. Le cordon ombilical avec le dehors, espace de l'extérieur, celui de la mère, de la mère-patrie, du père révolté, de la femme symbole de clarté de l'esprit, est coupé. L'angoisse qui s'empare du personnage est née le jour même où son frère a vu le monde à la suite de la mort de la mère. La psychanalyse s'est intéressée à cette notion d'angoisse avec les travaux de Sigmund Freud. Dans son « *Introduction à la psychanalyse* », Freud nous dit à propos de l'angoisse que : « *C'est*

*l'acte de la naissance qui constitue la source et le prototype de l'état affectif caractérisé par l'angoisse* »<sup>157</sup>. L'impuissance devant laquelle se retrouve l'auteur, l'impuissance de pouvoir changer l'état des choses de l'espace du dehors entre en conflit avec l'emprise du dedans, du out et du in. Dans le for intérieur de l'auteur, son désir de changer est comme refoulé une fois pour toute. Les privations en chaîne l'enchaînent dans un état d'illusion et de renoncement. Le personnage de son roman vit à l'intérieur de son asile et dans son for intérieur cet état d'abattement dû en grande partie à son incapacité d'agir sur l'espace de l'extérieur. C'est plutôt l'espace de l'intérieur qui agit sur lui.

Incapable d'agir sur l'espace de l'extérieur, sur la société, et incapable d'échapper à l'espace de l'intérieur, celui du questionnement, le personnage du roman s'interroge sur son impuissance administrée par petites doses. L'écriture romanesque devient un lieu d'extériorisation. Dans son article intitulé : « *Le roman, cet archiviste de l'histoire* », Zineb Ali Benali nous fait savoir que le roman récupère l'histoire et la réécrit non dans le sens de l'historien qui raconte des faits réels mais dans l'optique d'un questionnement de l'écrivain qui porte un regard différent sur ces faits du passé avec leur rapport au présent. Elle nous dit à cet égard que « *L'écrivain est ainsi un explorateur des territoires perdus. Il est également un arpenteur de cette part de l'histoire actuelle que l'on ne veut pas voir.* »<sup>158</sup> Dire et faire voir des faits qui remontent au passé, un passé rêvé qui ne s'est pas achevé, un passé avec lequel il y a eu rupture. Le désenchantement au présent qu'il a généré s'écrit et se dit : « *Il fut un temps où je croyais que le monde m'appartenait. Le combat contre le nazisme. Les espoirs d'après-guerre. Les foules qui venaient à mes conférences. Les voyous en prison. Et, serrée contre mon cœur, mon cœur innocent, la femme dont je rêvais. Rien ne me semblait impossible.* » p 193. L'espace de l'agir de l'auteur est celui de l'écriture. L'écrivain retrouve dans son espace de refuge la mémoire de son histoire, une mémoire revisitée non dans un esprit passéiste mais dans un mouvement qui prolonge l'histoire dans le présent et la projette dans l'espace de l'action : l'écriture romanesque.

L'espace de l'extérieur connaît des violences. La guerre civile qui explose et prend des dimensions dangereuses l'angoisse. Sans prétendre détenir la vérité, il assume le désespoir et ne s'en va pas en guerre. Au contraire de tout engagement politique dans des conflits fratricides, il préfère dépasser les murs du silence en combinant l'Histoire au

---

157- Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, éd. Payot, Paris, 1983, p 374.

158- Zineb Ali Benali, « *Le roman, cet archiviste de l'histoire* », *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 21 | 2003, mis en ligne le 30 septembre 2012, consulté le 22 novembre 2013. URL : <http://insaniyat.revues.org/7320>.

roman pour échapper au réel : « Pour moi, en ces temps-là, dans le trouble extrême où je m'égarais, cette nouvelle vie ne m'avait pas amené spontanément à la révolte. J'échappais à mes démons, à mes obsessions, à mes exaltations, et aux regards apitoyés des autres. Oui, je me faisais au régime de la Résidence, je me laissais engourdir, avec ce plaisir qu'éprouvent, dit-on, ceux qui s'endorment dans la neige pour ne plus se réveiller. J'aurais pu ne plus me réveiller » p 193.

Cette volonté du dépassement de l'inconcevable barrière qui s'est imposée entre lui et la clarté de l'esprit et qui est celle la diversité culturelle de son pays, se trouve bridée par l'indifférence et refoulée à l'intérieur de l'espace du questionnement et du retour à la mémoire. Le sentiment d'impuissance devant le tragique de la situation d'un Liban déchiqueté provoque le désespoir qui mène à l'idée du suicide. La rupture avec l'idée du suicide et de la mort fait intervenir un personnage emblématique dont le nom réfère à une opération chirurgicale extrêmement délicate et dangereuse : la lobotomie. Le personnage Lobo, surnommé ainsi pour avoir failli être lobotomisé, développe un discours pour dissuader le personnage Ossyane de l'idée du suicide « Tu dois considérer la mort comme une ultime issue de secours. Sache que personne ne peut t'empêcher d'y recourir, mais justement, parce qu'elle t'est accessible, garde-là en réserve, indéfiniment. Supposons que tu fasses un cauchemar, la nuit. Si tu sais que c'est bien un cauchemar, et qu'il suffirait de secouer un peu la tête pour en sortir, tout devient plus simple, plus supportable, et tu finis même par trouver du plaisir dans ce qui te paraissait plus effrayant. Que la vie te fasse peur, qu'elle te fasse mal, que les êtres les plus proches se couvrent de masques hideux...Dis-toi que c'est la vie, dis-toi que c'est un jeu auquel tu ne seras convié une deuxième fois, un jeu de plaisirs et de souffrances, un jeu de croyances et de tromperies, un jeu de masques, joue-le jusqu'au bout en acteur ou en observateur, en observateur de préférence, il sera toujours temps d'en sortir. Moi, « l'issue de secours » m'aide à vivre. Parce qu'elle est à ma disposition, je sais que je ne l'utiliserais pas. Mais si je n'avais pas la manette de l'au-delà, je me sentirais piégé, et j'aurais envie de m'enfuir au plus vite ! » p 210.

Chercher des explications au drame au Liban passe par une exploration de ce qui le fonde de l'extérieur comme de l'intérieure. La rupture avec l'idée du suicide, même si elle conduit à l'abandon de l'espace de l'intérieur et de l'extérieur, est beaucoup plus une rupture avec l'indifférence à l'espace de l'extérieur qui vit le déchirement entre les communautés libanaises. Ce discours sur la rupture avec la vie porte sur les rapports sociaux entre les communautés. La mort, comme seule solution à leurs divergences et à leurs différends, est réprimandée. La guerre civile de 1975 a fait plonger encore une fois le Liban dans le tourbillon des affrontements meurtriers entre des factions rivales. Pour l'énonciateur, si le fait de se donner la mort peut être conçu comme une rupture avec une

situation sociale qui provoque un traumatisme psychologique intolérable, elle ne peut être envisagée comme la seule et l'unique solution. Le discours de Lobo lobotomise en quelque sorte ce recours à la violence qui déchire la cohésion du tissu social du Liban. La modification de cet état suicidaire porte sur les fonctions cognitives telles que l'impulsion, le jugement, le langage la mémoire, la personnalité, la spontanéité et la sociabilité. Une critique de la société libanaise reposant sur une approche psychologique est adoptée par le protagoniste Lobo pour dissuader son interlocuteur de l'idée d'échapper par le suicide à la situation dramatique que vit son pays. Dans le langage du patient censé être incohérent, les énoncés de type déclaratif et injonctif qui dominent son discours visent à faire impliquer son allocataire et à le faire agir. Les énoncés « Tu dois considérer la mort comme une ultime secours », « Sache que personne ne peut t'empêcher d'y recourir », « Supposons que tu fasses un cauchemar » « Dis-toi que c'est la vie et « joue – le en acteur ou en observateur », déterminent la stratégie rhétorique de l'énonciateur.

En faisant appel à l'imagination de son allocataire, le « je » du locuteur Lobo met le « tu » de l'allocataire Ossyane dans sa perspective de démonstration d'un fait donné comme probable à une explication. Le verbe « supposons » regroupe les deux interlocuteurs dans la même logique de la présomption. Mais cet appel à une imagination commune fait suite à deux modalités verbales suivantes : 1- le verbe « devoir » dans « tu dois », qui relève de d'un syntagme déontique et donc d'une autorité qui pousse à l'agir, renvoie à l'idée de la conscience de l'allocataire. 2- « Sache » qui relève d'un syntagme injonctif et relève donc lui aussi d'une autorité et l'idée de la prise de conscience. Dans sa stratégie discursive, le locuteur procède par ce classement partant de la valeur morale à l'implication dans le raisonnement démonstratif pour aboutir à l'agir. Le discours de Lobo est révélateur des rivalités entre les communautés libanaises devenues un cas pathologique. La crise suicidaire intervient à la suite d'une accumulation d'idées suicidaires. Celles-ci surviennent à la suite d'un constat d'échec devant le combat mené par l'allocataire pour réunifier les différentes communautés en désaccord. Les événements douloureux que vit son pays ont laissé infiltrer le désir de mettre fin à sa vie. Mais le suicide comme rupture avec la vie représente aussi la conséquence du repli sur soi de chacune des communautés. Le sentiment d'injustice et de dévalorisation légitime le recours à ce comportement. Le suicide est une crise que vit le Liban contemporain. La violence exercée par les communautés sur elles-mêmes témoigne de cette crise.

#### **Conclusion.**

L'analyse des discours sur les ruptures dans ce chapitre nous permet de dire finalement que le discours sur la religion qui produit des saints et des assassins à égale bonne conscience nous renvoie à l'idée de la dénonciation de la discrimination des communautés et des sociétés sur la base de leur appartenance confessionnelle. L'énonciateur affiche, dans cet énoncé, son rapport à l'absolutisme culturel. Si la religion enseigne aux hommes de ne pas se surestimer et faire montre de leur supériorité culturelle par rapport aux autres, elle n'est pas exempte des dérives que l'humanité a connu au nom des religions.

Le discours du fifre s'interroge sur la rupture avec la chevalerie comme vertu de piété, d'humilité et de bravoure. Il dénonce les discours médiatiques qui prônent l'héroïsme et inculquent la culture des actions violentes comme actes de gloire et qui créent des malentendus destructeurs. En effet, l'incompréhension qui s'est installée entre ces communautés renforce les malentendus et crée des tensions. Dans *Les Echelles du Levant*, la question des échanges est dominante puisque tout le récit raconte une discussion entre deux protagonistes et qui a pour objet le passé d'un libanais qui réapparaît en France à la suite de la guerre civile libanaise de 1975.

Les enjeux du malentendu sont graves en Orient car ils provoquent la rupture entre les communautés au sein même du Liban contemporain. Aussi, le non - partage du sens est source de blocage de la compréhension et de rupture des rapports de l'échange et de l'harmonie sociale. La subjectivité des deux énonciateurs des deux communautés dans le discours et le contre discours de l'abolition des privilèges traduit l'opposition dans la définition des droits des minorités exclues et marginalisées et l'affirmation d'un Etat moderne. Le discours de l'abolition des privilèges dont le sens d'une équité sociale est de supprimer les inégalités entre favorisés et défavorisés, entre minorité et majorité, par le biais de la disparition des inégalités de traitements des hommes, la conception de l'équité sociale dans le contre discours du dissident culturel est prise dans le sens d'une voie différente, celle des droits des autochtones à l'autodétermination. Ce sens est aussi réinterpréter lorsqu'il s'agit de définir le rapport des autochtones à l'implantation de la culture étrangère considérée par la religion patriarcale comme une atteinte au corps social. Le discours de Lobo est ce surplus de conscience qui angoisse le Liban qui se sent démuni devant l'appréhension des risques qu'il encourt s'il sort de son état d'internement.

#### **Conclusion partielle.**

L'analyse des enjeux discursifs de l'écriture de l'altération dans la troisième partie nous a permis de savoir que l'éthique de la préservation de l'espace du partage comme bien d'intérêt, la rhétorique de la préservation de la culture de l'autodestruction comme un mal sociétal fatidique et le discours sur les ruptures, sont une forme de dénonciation de la modification négative des rapports intercommunautaires dans le Liban contemporain. Les discours sur l'altération construisent leurs objets à partir des rapports sociaux dans l'espace que se partagent les protagonistes en interaction. L'éthique qui gouverne les représentations que se font ces protagonistes, religieux ou profane, de la préservation de cet espace partagé nous a montré que la rupture avec l'espace de la diversité émane des libanais eux-mêmes, qui ne veulent pas sortir d'une logique de l'abandon de ce qui se constitue comme un bien commun.

Cette éthique de la préservation de ce bien d'intérêt commun est relayée par une rhétorique de la préservation du mal de la détérioration de la condition humaine des libanais. Les figures de style que déploie à cette fin la rhétorique des interlocuteurs en interaction dans les trois romans fait apparaître que la détérioration des rapports entre les communautés libanaises et la désintégration de leur espace sont représentées comme un mal fatidique que les idéologies des pouvoirs internes et externes au Liban pérennisent dans la conscience des libanais. Notre deuxième chapitre a ainsi permis d'établir que le discours dans *Léon l'Africain*, *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant*, recourait à des figures de rhétorique telles que l'ironie et la métaphore pour dénoncer le tragique et le comique d'une condition chaotique que maintient une autorité impuissante.

Ce discours qui dénonce l'altération sociale que vivent les libanais est aussi une dénonciation des ruptures avec la cohésion spatiale, des ruptures avec la culture de la diversité, des ruptures avec l'esprit autonome et éclairé qui décide de son avenir, loin des idées suicidaires.

## **Conclusion générale.**

### **Conclusion générale**

Notre investigation de l'écriture dans les trois romans de notre corpus nous a montré que les procédés scripturaires de l'écrivain Amin Maalouf expriment le malaise d'une société contrainte de subir sa diversité détournée de son sens initial d'harmonie dans la diversité par des facteurs endogènes et exogènes. Comme l'auteur a été au départ de sa carrière un journaliste, le romanesque lui a servi comme entonnoir à ses sentiments sans risque pour son intégrité physique. Mais plus que cela, le romanesque est aussi divertissement dans l'art de la représentation, échappatoire dans l'illusion, réaction spontanée et maîtrisée dans l'agencement des ruptures successives avec l'espace et avec le scripturaire. De son statut de journaliste qui a fait presque le tour du monde où il a été en contact parfois direct avec les événements douloureux que l'humanité a connus dans son histoire, l'écrivain a acquis la conviction que seule la littérature permet de se soustraire un tant soit peu à l'horreur des divergences qui, au nom des identités, cachent mal les vils intérêts des plaisirs. L'Histoire devient le livre de l'humanité où s'inscrit la fabrique des événements par des hommes. Journaliste, sociologue, romancier, Maalouf est épris d'histoire. Celle-ci l'éclaire sur ce qui se passe dans le présent et lui montre les obstacles pour le futur. Le Liban vit une crise depuis que la rupture entre l'Occident et l'Orient a été entamée à l'ère de la Renaissance. Les composantes culturelles de la Montagne ont des regards divergents et le corps en mouvement oscille entre ces deux pôles sans pouvoir mettre fin aux perturbations que cela engendre. Les libanais ont tenté de se soustraire de cette logique de perturbation due à la diversité communautaire de son espace. Ils y ont réussi mais pas complètement. C'est ce manque qui a échappé à la rupture qui demeure encore actuellement comme résidus qui perturbe. Résidus historiques, résidus culturels.

C'est dans ce sillage en mouvement entre le présent et le présent que se profile une écriture perturbée par les ruptures qui laissent des traces dans la mémoire du Liban. Ce sont ces résidus qui sont les ingrédients du corps de l'écriture qui s'exprime sur l'altération dans *Léon l'Africain*, *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant*. Nous sommes partis du constat d'une lecture. Le premier roman s'exprime sur le malheur d'un écrivain de l'équilibre : malheur qui le poursuit sur son chemin et qui le rencontre fatalement, tel Œdipe, sans qu'il puisse trouver une issue lui permettant de dévier la condition fatale du déséquilibre. Le deuxième roman s'exprime, à travers l'enquête d'un narrateur, sur la malédiction de l'édifice de l'hybride qui se préserve dans l'histoire de la

**L'écriture de l'altération dans *Léon l'Africain*, *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant* de Amin Maalouf : choix narratifs et enjeux discursifs.**

---

Montagne, et qui continue d'alimenter l'imaginaire des libanais par des fragments d'émiettement de l'espace et des divergences meurtrières. Le troisième roman dévoile la calamité de l'histoire d'un résistant aux distinctions dont l'origine remonte à l'échec de la réparation du déséquilibre engendré par le démembrement de l'espace. C'est ce malheur, cette malédiction et cette calamité qui nous ont interpellés. Pourquoi l'écriture dans les trois romans se fait-elle un corps en mouvement vers ces lieux de la déchéance ? Le malheur, la malédiction et la calamité sont-elles des mesures coercitives imposées à une population composite ? Nous avons cherché à comprendre pourquoi. Et nous avons émis une hypothèse : l'écriture dans les trois romans serait une écriture de l'altération. Elle représente le malheur, la malédiction et la calamité de la diversité culturelle d'un pays dont les restes des déséquilibres se préservent encore. Pour vérifier cette hypothèse, nous nous sommes interrogés sur ces déséquilibres en analysant le contenu narratif des trois récits, les procédés scripturaux de l'altération dans les textes et dans les contextes de son émergence et les enjeux discursifs.

L'écriture de l'altération dans les textes de Maalouf cherche des réponses aux questions que se pose actuellement l'écrivain sur les origines des modifications qui ont détourné le cours de l'histoire de son pays : une histoire où la cohabitation dans la diversité témoignait d'une civilisation de tolérance. L'écriture raconte les restes des déséquilibres à partir des divisions, de la fragmentation et de la segmentation de la structure des trois récits. Elle quête les débris de l'histoire de la détérioration des rapports entre les communautés des protagonistes, reconstitue le puzzle d'une image de désolation et retrace le fil des héritages culturels qui demeurent dans les esprits des libanais, dans leur mode de vie, dans les idéologies qui gouvernent la perception du partage de leur espace. Sous le poids de ces restes d'exclusions et de divisions hérités de l'Histoire du démembrement de l'empire hégémonique ottoman par les puissances européennes, et préservés comme un joyau par les libanais, les disparités entretiennent dans le temps et dans l'espace les conflits meurtriers. L'écriture dans les trois textes dénonce donc tout ce qui demeure figé dans la mémoire collective et individuelle, tout ce qui s'enferme dans les archaïsmes de ses propres archétypes et modifie l'évolution en involution. C'est une écriture qui quête, enquête et interroge le fond et la forme des changements survenus au cours de l'histoire du Liban et leurs impacts sur une structure sociale de nature composite. Elle raconte tout d'abord à partir d'un livre de voyage dans le temps de la Décadence d'une civilisation et dans l'éclatement de son espace, les malheurs qui ont renversé les équilibres sociaux entre

**L'écriture de l'altération dans *Léon l'Africain*, *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant* de Amin Maalouf : choix narratifs et enjeux discursifs.**

---

les communautés chrétiennes et musulmanes : c'est, en effet, à partir de la Renaissance de l'Occident que l'Orient, et plus particulièrement le Liban, a vu s'imposer à lui une rupture des équilibres. Elle relate ensuite, à partir des fragments d'une histoire, la malédiction de l'édifice d'une génération hybride qui gère mal son identité culturelle composite et qui, dans son incapacité à harmoniser sa diversité, se heurte aux violences. Elle raconte enfin, à partir de l'histoire brisée d'une figure emblématique de la Résistance française, la calamité de l'insoumission à la séparation avec le déséquilibre, hérité de l'histoire de l'Occupation qui divise l'espace selon des critères identitaires et qui détourne la destinée d'un peuple uni dans sa diversité.

Les trois romans que nous avons étudiés prennent en charge la représentation de cette altération de la destinée du Liban. Les personnages qui sont chaque fois au centre du récit – Léon l'Africain, Tanios et Ossyane – cherchent une solution qui paraît impossible : Hassan al-Wazzan cherche l'équilibre et se retrouve au point de départ des déséquilibres, Tanios tente le compromis et ne parvient qu'à provoquer une crise entre les communautés confessionnelles, et Ossyane se révolte contre la distinction et se retrouve au centre des disparités meurtrières. Chacun est à sa manière le signe de cette brisure de symétrie dans la structure sociale héritée de l'histoire des démembrements qui ressurgit à l'ère post-moderne.

Sur la scène diégétique, nous avons vu que leurs figures étaient révélatrices du souci de porter un regard critique sur le monde fictionnel dans lequel ils évoluent. Hassan al-Wazzan, dit Léon l'Africain, est la figure du peseur, de l'équilibre. Il raconte le déséquilibre qui persiste dans le parcours de sa vie. En étant au centre des préoccupations de son temps, il évalue la dynamique du changement dans le système des rapports intercommunautaires. Dans sa démarche heuristique, il déplace alternativement son regard sur le passé et sur le présent, estime le poids de l'Histoire au poids de la fiction et détermine le tribut que le pays qu'il a perdu continue de payer au cours de sa destinée.

Tanios, la figure du bâtard, évolue dans un univers féodal qui voit s'altérer la cohabitation entre ses communautés confessionnelles. Les puissances étrangères qui occupent son village entretiennent les déséquilibres hérités de l'histoire du démembrement et nourrissent par la culture de l'échec les dissensions sociales. Dans sa démarche progressive vers la connaissance de sa vérité, il échoue sur une crise : son identité faite d'un amalgame de cultures cause son désarroi et celui des communautés de la Montagne.

**L'écriture de l'altération dans *Léon l'Africain*, *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant* de Amin Maalouf : choix narratifs et enjeux discursifs.**

---

Mais sa disparition du village suite à son échec à mettre d'accord les communautés belliqueuses n'est pas définitive : la présence d'un hybride maudit persiste dans la mémoire qui rappelle l'édifice qui porte son nom, et les fragments de son histoire continuent d'alimenter l'imaginaire du récit de la crise du Liban contemporain.

Ossyane, figure du désobéissant à la discrimination entre les communautés, rebelle toujours en quête de réponses claires au clivage obscur qui sépare les composantes sociales du Liban moderne en segments identitaires et culturels, échoue lui aussi dans son entreprise de réconcilier les différences culturelles. Sa volonté de transgresser les lignes de démarcation entre les communautés libanaises et juives le fait sombrer dans une crise démentielle et se retrouver au centre d'un asile des fous de la rupture. Il remonte aux origines de la crise démentielle qui déstabilise la région et chute sur la fusion de la folie et de la sagesse.

Ces trois personnages se déplacent dans le temps et dans l'espace des histoires qu'ils racontent dans un mouvement de va et vient entre le passé et le présent. Mais ce temps et cet espace ne sont plus à déchiffrer comme des éléments constitutifs d'un repérage ; car le temps est oscillant, allant d'une époque de l'histoire à une autre, prolongeant le passé dans le présent sans jamais marquer de rupture définitive avec lui. Le futur n'est jamais raconté : il n'est perçu que sous l'angle d'un projet vague, non encore entamé parce que les enchainements des imbrications des récits aux seules voix du présent et du passé ne lui donnent aucune voix. La narration des faits se meut entre ces deux fractions temporelles où toute une catégorie de personnages n'arrive pas à s'extirper de son passé, de la tradition, et à se guérir des stigmates de la rupture avec son mode de vie. Le futur reste ainsi comme prisonnier de ces deux dimensions temporelles.

Le narratif, lui, intègre des codes disparates – récit, mythe, poésie – qui font que l'écriture maaloufienne devient réfractaire à toute uniformisation du genre. Cette insoumission à un genre unique et dominant conduit à une diversité complexe des codes investis dans le narratif, et dont les rapports proportionnels ne sont jamais en équilibre. L'alternance des codes linguistique tels que le français, l'arabe et l'anglais, ou des figures de styles telles que l'ironie et la métaphore, traduisent ce mélange perturbateur constitutif des modalités énonciatives. Ajoutons que les procédés scripturaires de la production romanesque intègrent les genres littéraires et journalistiques. Toutes ces perturbations et hétérogénéités interpellent le lecteur, en appellent à sa complicité et le convient à devenir

**L'écriture de l'altération dans *Léon l'Africain*, *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant* de Amin Maalouf : choix narratifs et enjeux discursifs.**

---

lui-même un auteur déconstruisant et reconstruisant le sens pour comprendre les soubassements d'une structure fragilisée et brisée par les meurtrissures de la rupture.

Nous avons, dans ce travail, voulu interroger cette écriture afin de décrypter le sens de l'altération qui la caractérise, et qui nous est apparue se manifester de manière spécifique dans chacun de nos trois romans : à travers la dispersion des composantes narratives de la division dans *Léon l'Africain*, à travers la fragmentation du récit en passages marquant les résidus de la disparition-réapparition d'un hybride perturbé et perturbateur dans *Le Rocher de Tanios*, et enfin à travers la segmentation inégale des récits de l'insoumis aux distinctions et de l'insoumis à la confusion dans *Les Échelles du Levant*. Trois procédés qui ont permis de dégager les trois figures énonciatives présidant, au niveau romanesque, à cette écriture de l'altération : la *quête* d'un écrivain sur les origines des déséquilibres communautaires, l'*enquête* d'un lecteur sur les traces de l'hybride en crise, et l'*exploration* mémorielle d'un résistant à la discrimination entre l'obscur et le clair.

Au lieu d'être, en effet, un facteur d'épanouissement intellectuel, de richesse culturelle et de prospérité du pays, le sens de la diversité s'est altéré dans le Liban contemporain et est devenu source de conflits et de détérioration de la société. L'excès des différences a émietté le corps social et l'a voué à la désintégration. Conçue comme un malheur, une malédiction et une calamité, la diversité qui habite l'écriture des trois romans se traduit par un morcellement excédant les normes au point de faire éclater la structure même des récits. Cette diversité qui a vu modifier son sens de la norme ou du normal devient insoumise à une culture moderne de répartition équitable de ses composantes narratives, une norme conçue comme étrangère à sa structure atomisée, et rebelle à un agencement équilibré de ses unités narratives. L'écriture cherche une ou des réponses à cette rupture de symétrie dans l'histoire, la religion, la culture, l'idéologie et la politique. Elle les cherche dans les débris culturels de la séparation qui nourrissent les divisions entre les composantes sociales, dans les fragments de sa cohésion sociale éclatée sous l'impulsion des croyances de déroutement, et dans les segments des débordements des voix narratives. L'altération du sens de la diversité sociale, avec toutes les conséquences désastreuses qu'elle a générées, se retrouve au niveau des déséquilibres des représentations communautaires d'un Etat qui veut se moderniser et s'homogénéiser. Ces changements à l'œuvre sont manifestes dans les trois textes qui s'écrivent à partir des débris des ruptures, des fragments d'une brisure de symétrie dans la diversité, et des segments d'un corps

**L'écriture de l'altération dans *Léon l'Africain*, *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant* de Amin Maalouf : choix narratifs et enjeux discursifs.**

---

narratif brisé. Le choix des techniques narratives – quête sous forme de voyage, enquête sous forme d'investigation, exploration sous forme d'introspection – nous renvoient à l'univers professionnel journalistique antérieur au passage d'Amin Maalouf à l'écriture romanesque. Entre le déclenchement du processus de l'écriture et son état terminal, la voix de l'écrivain cherche à trouver une voie de médiation entre la divergence générique, entre les malentendus des discours qui persistent encore et font obstacle à des accords dans la compréhension.

Une première partie que nous avons nommée « Analyse du contenu narratif des trois récits » nous a permis de saisir le fonctionnement interne des trois récits. Nous y avons fait appel à une approche narratologique, et avons analysé dans un premier chapitre les structures éclatées, les instances narratives et les schémas narratifs du parcours : notre objectif était de situer au niveau des structures les irrégularités dans la répartition des composantes narratives des récits, et d'interpréter leur asymétrie comme dysfonctionnements narratologiques perturbateurs ; de saisir le sens de la subjectivité (le « je ») au sein des instances narratives, et de comprendre le jeu de la transgression de la linéarité en étudiant, à travers les schémas narratifs, les formes de régression opérées par ces voix qui situent les origines de la rupture de la symétrie dans leurs contextes de départ. Dans le deuxième chapitre, nous nous sommes penchés sur la typologie des espaces pour comprendre comment ils participent au sens de la désagrégation. Nous avons ainsi abordé trois types d'espace de l'altération, en partant du commun pour aller vers l'intime: les villes de la dispersion, le village de la dissolution, la maison des déséquilibres. Notre objectif était ici de rendre compte du cadre spatial de la détérioration où évoluent et se déplacent les personnages. Et c'est dans le troisième chapitre que nous avons analysé conjointement la typologie des personnages et les modalités de leurs déplacements. Nous ont ainsi paru se dégager quatre types majeurs de personnages – ceux des origines composites, la génération des successeurs, les personnages intégrationnistes et les personnages réfractaires – et trois modalités de leurs déplacements : le voyage par l'écriture, le voyage dans l'écriture et l'exploration par la réécriture. Notre but était de saisir le sens de la dynamique du mouvement de quête, d'enquête et d'investigation dans les divisions, les fragments et les segments narratifs.

Une deuxième partie, intitulée « L'écriture de l'altération, textes et contextes », a eu pour finalité d'analyser les mécanismes de production scripturaire de l'écrivain et de son rapport au lecteur. Le premier chapitre traite du rapport du factuel et du fictif dans

**L'écriture de l'altération dans *Léon l'Africain*, *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant* de Amin Maalouf : choix narratifs et enjeux discursifs.**

---

l'écriture des récits. Nous avons étudié selon une approche générique les incipits des trois récits – ce qui nous a permis de saisir le sens des confessions d'un écrivain, des révélations d'une écriture et des confidences d'un écrivain reporter. Le deuxième chapitre a porté sur les procédés scripturaires de la représentation du contexte de l'altération : quête du contexte de la dispersion, enquête sur les circonstances d'une disparition-réapparition et exploration d'une vie de résistance. Puis nous avons, en un troisième temps, interrogé les lieux terminaux de l'écriture de l'altération, analysant alors les clausules pour saisir la finalité terminale de l'écriture des débris, de l'écriture de l'impur et de l'écriture de la mémoire de la résistance aux distinctions.

Une troisième partie, nommée « Les enjeux discursifs », a enfin été réservée à l'analyse des discours des divergences. Nous avons étudié dans le premier chapitre l'éthique de la préservation du bien, pour montrer quels écarts de perception du mode de conservation de ce bien d'intérêt commun se creusaient entre le religieux et le laïc. Dans le deuxième chapitre, nous avons analysé la rhétorique de la préservation du mal. Le but était ici de montrer l'impact du discours moderniste sur la légitimation de la crise de la diversité, et nous avons, pour cela, étudié successivement l'ironie du tenancier du lupanar, l'ironie du carabin, l'ironie de l'âne du bateleur et la métaphore des scorpions. Le troisième et dernier chapitre s'est attaché aux discours sur les déséquilibres avec l'objectif d'étudier les modalités énonciatives de l'expression de l'absence d'harmonie entre les conceptions divergentes des valeurs (cultuelles et culturelles) de la vie dans un espace de diversité.

Arrivé au terme de ce travail, il nous apparaît que l'écriture romanesque de notre écrivain tire une bonne part de sa richesse de ses formes de représentation littéraire de l'hétérogène perturbateur. Nous n'avons pour autant nullement l'intention de prétendre que nous savons tout de cette écriture, qui reste encore pour nous un vaste champ d'investigation. Une analyse plus systématiquement centrée sur l'éclatement des genres pourrait certainement apporter de précieux indices de compréhension de la notion du disparate. L'intertextualité pourrait, de même, faire l'objet d'une recherche enrichissante. Et il n'est pas jusqu'à l'étude du rapport de Amin Maalouf à des auteurs tels que Corneille ou Ronsard qui ne pourrait nous éclairer de manière particulièrement suggestive sur les visées de l'écriture maaloufienne.

## **Bibliographie.**

## **Bibliographie.**

### **Ouvrages théoriques.**

- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, t.1 et 2, Paris, Gallimard, 1966 et 1974.
- BRONCKART Jean-Paul, *Le fonctionnement des discours*, Editions DELACHAUX & NIESTL2 S.A. Neuchâtel- Paris, 4e trimestre 1985.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, éd Seuil, collection « Poétique », Paris, 1991.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1972.
- GENETTE Gérard, *Esthétique et poétique*, Paris, éd. Coll. Points, 1987.
- JANKELEVITCH Vladimir, *L'Ironie*, N.E. Flammarion, Paris, 1964
- JOUVE Vincent, *L'effet personnage dans le roman*. Puf, 1998.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *La connotation*, Lyon, éd Presses Universitaires, 1977.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, éd du seuil, Paris. 1975.
- MACHEREY Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, François Maspero, Paris, 1978.
- MAINGUENEAU Dominique, *L'analyse du discours : introduction aux lectures de l'archive*, Paris : Hachette, 1991
- MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, éd Armand Colin, Paris, 2004.
- OUHIBI GHASSOUL Nadia, *Littérature, Textes Critiques*, Editions dar El Gharb, 2003.
- PERRET Michèle, *L'énonciation en grammaire du texte*, éd. Nathan. Paris.1994
- REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*. p 45 NATHAN. 2000.
- REUTER Yves, *L'analyse du récit*, éd. Dunod, 1997.
- SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, éd. Du Seuil, 2001.

### **Essais.**

- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, col, Tel, Gallimard, 1987.
- Calvino Italo, *La Machine littéraire*, © éd. Du Seuil, Paris, 1984.
- CAMUS Albert, *L'homme révolté*, © éd Gallimard, France, 1951.
- DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, © éd, du Seuil, 1967.
- FANON Frantz, *Les damnés de la terre*, éd, François Maspero, 1961.

**L'écriture de l'altération dans *Léon l'Africain*, *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant* de Amin Maalouf : choix narratifs et enjeux discursifs.**

---

- MAALOUF Amin, *Le dérèglement du monde*, ©éd, Grasset et Fasquelle, 2009.
- MAALOUF Amin, *Les Identités meurtrières*, Editions Grasset & Fasquelle. 1998.
- Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1972.
- ECO Umberto, *Lector in Fabula*, © éd. Grasset , coll. « Biblio ». 1985.
- MONNEYRON Frédéric et JOEL Thomas, *Mythes et littérature*, éd, Puf © juillet 2002.
- LE BRETON David, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1992.
- Proust Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, 1908-1909, éd, Gallimard, 1954.
- Paul. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, © éd, du Seuil, Paris. 2000.
- SARI MOSTEFA KARA, F., *Pouvoir de l'écriture et authenticité* \_\_ Essai sur l'œuvre de Mohamed DIB (livre A), Université d'Oran, 1987.

**Articles.**

- APRIL Sylvie, « *Qu'il est dur à monter et à descendre l'escalier d'autrui* ». L'exil des proscrits français sous le Second Empire. In : *Romantisme*, 2000, n°110.
- BELKACEM Mebarki, « La maghrébinité dans l'écriture de l'exil », *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 9 | 1999, mis en ligne le 30 novembre 2012, consulté le 01 décembre 2013. URL : <http://insaniyat.revues.org/8256>.
- BUDOR Dominique, Walter Geerts, « Les enjeux d'un concept », in *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.
- GASPARINI philippe, *Autofiction vs autobiographie*, Tangence, n°97,2011.
- GENETTE Gérard, *Vraisemblable et motivation*. In: *Communications*, 11, 1968.
- GONZALEZ Pierre, *Enjeux de vérité et éthique professionnelle du journalisme*, in *Quaderni* n°24-Automne 1994.
- HENDA Dhaoudia, *Aux fondements du discours argumentaire, Aristote et la Rhétorique*, in « *Aux sources du discours argumentaire, Aristote et la Rhétorique* », in *Synergie Monde arabe* n°8-2011
- JANSSENS Emile, *Trébizonde en Colchide.*, in : *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1971, vol. 49, n° 1.
- Louis Moulinier, *Le pur et l'impur dans la pensée des Grecs d'Homère à Aristote*. In: *L'antiquité classique*, Tome 22, fasc. 1, 1953
- NUSELOVICI (NOUSS) Alexis, *Etudier l'exil*, FMSH-PP-2013-09, septembre 2013, p 4
- RICOEUR Paul, *Fondements de l'éthique*, in *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*. N°3,1984.

**L'écriture de l'altération dans *Léon l'Africain*, *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant* de Amin Maalouf : choix narratifs et enjeux discursifs.**

---

- SELIGMANN Françoise, « *Le journaliste et le la liberté* », in revue « après demain », n° 352-354-Avril-Mai 1993.
- S. Nacer, *L'Espace social de la ville arabe*, p 155, in Bourgey André. *La guerre et ses conséquences géographiques au Liban*. In: Annales de Géographie, t. 94, n°521, 1985.
- Trombadori,D, *Conversazione con Michel Foucault*, Il Contributo, 4e année, no 1, janvier-mars 1980.
- ZENKING Serge, *L'esthétique du mythe et la dialectique du signe chez Roland Barthes*, in Littérature n° 108. Déc. 97.

**Articles de presse.**

- MAALOUF Amin, *Contre la littérature francophone*, Le Monde, 2006.
- Volterrani EGI et MAALOUF Amin, *Autobiographie à deux voix*.
- Charles-Yves Zarka, « *Immigration : dans quel monde voulons-nous vivre ?* » *Le Monde*, 1er juin 2011.

**Ouvrages généraux.**

- AGNES Yves, *Manuel de journalisme*, © éd, La découverte et Syros, Paris, 2002.
- ARENDT Hannah, *La crise de la culture*, coll, Idées, éd, Gallimard, 1962.
- ARISTOTE, *Politique*, trad, de J. Tricot, éd, Vrin, Livre 4, 1253-b28.
- ARKOUN Mohamed, *La question éthique et juridique dans la pensée islamique*, © éd, barzakh, Alger, 2016.
- DEBRY Régis, *Un mythe contemporain : le dialogue des civilisations*, éd CNRS, Paris, 2007..
- FOUCAULT, Michel, « *Histoire de la folie à l'âge classique* », Paris, Gallimard, 1972, in BEKKAT Amina Azza, *Regards sur les littératures d'Afrique*, Alger, OPU, 2006.
- HARZOUNE Mustapha. « *Denys Cuhe La notion de culture dans les sciences sociales* », in La Découverte, "Repères", 1996. In: Hommes et Migrations, n°1213, Mai-juin 1998.
- HEIDEGGER Martin, *L'Etre et le Temps*, éd, Gallimard ;
- LE BON Gérard, *La civilisation des Arabes*, ©éd, Casbah, Alger, 2009.
- KANT E, *La religion dans les limites de la simple raison*, trad, de J. Gibelin, éd, Vrin, 1972.
- KHALEF.S. *Littérature libanaise de langue française*, © Ottawa, éd, Naaman, 1974.

**L'écriture de l'altération dans *Léon l'Africain*, *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant* de Amin Maalouf : choix narratifs et enjeux discursifs.**

---

- PAULHAN Jean , « *Petite préface à toute critique* », in *La critique littéraire* de Jérôme ROGER, © éd . Dunod, Paris
- STORA Benjamin, *Les Guerres sans fin*, éd Stock, Paris 2008.
- WEBER, Max, *Le Savant et le politique* (1919), in « *Le Métier et la vocation de l'homme politique* », traduction de FREUND, J, collection 10-18, éd. Plon, 1959.

**Ouvrages collectifs.**

- Berry John W, *Acculturation et adaptation psychologique*, in La recherche interculturelle, Tome I, Paris, éd, L'Harmattan, 1989.
- BOULOUMIE Arlette, « *Avant-propos de : Figure du marginal dans la littérature française et francophone*, » in *Recherche sur l'imaginaire*, Cahier XXIX, 2003
- LANSON Gustave, « *La littérature et la science* », 1895, in *Homme et livres*, © Slatkine Reprints, 1976, p 346, in « *Littérature : textes théoriques et critiques* », Nadine TOURSEL et Jacques VASSEVIÈRE, © éd, Armand COLIN, 2004.
- MITTERAND Henri, *Zola, L'Histoire et la fiction*, PUF, 1990, pp. 206-212, in TOURSEL Nadine et VASSEVIÈRE : « *Littérature : textes théoriques et critiques.* », collection créée par MITTERAND Henri, Armand Colin, 2004.
- WESTPHAL Bertrand, *avant- propos aux actes du XXXe Congrès de la Société Française de Littérature Comparée \_\_ SFLG\_\_* Limoges, 20,22 septembre 2001 in *Littérature et espaces* sous la direction de Juliette VION-DUREY, Jean-Marie GRASSIN, Bertrand WESTPHAL.
- *Le Culte du Moi dans la littérature francophone*, ATTALLAH Mokhtar, ATTALLAH Mokhtar dir., éd. Office des Publications universitaires, (la date de parution ne figure pas sur l'ouvrage.)

**Thèses de doctorat et mémoires.**

- BONN Charles, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures, imaginaire et discours d'idées*, éd. Naaman, thèse de doctorat 1974, Canada. Thèse de doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Bordeaux 3, 1972.
- MABOUNGOU Christophe, *Performativité et problématique du discours religieux chez Jean LADRIÈRE*, Mémoire de Master 1. « Sciences humaines et sociales » sous la direction de M. Denis VERNANT, 2009, 2010
- MOUKAGNI Moussodji, Serge, *La figure du bâtard dans la littérature africaine des indépendances : enjeux et significations autour des textes d'Ahmadou Kourouma et de Sony Labou Tansi*, thèse de doctorat, Université Paris-Est, 2011.

### **Romans**

- CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Gallimard, 1991.
- ZOLA Emile, *La bête humaine*, 2d, Gallimard, coll. Folio, 1977.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Lettres écrites de la Montagne*, in Œuvres complètes, t. III, Bibliothèques de la Pléiade, éd, Gallimard, 1764, p. 841.
- Doubrovsky Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

### **Dictionnaires.**

- Dictionnaire Le Petit Robert, © éd, 2004.
- Larousse-Bordas/ HER, Boulogne, 2000.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, © éd, Robert Laffont S.A, et éd Jupiter, Paris, 1982.
- BLOCH Oscar et VON WARTBURG Walther, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, éd, QUADRIGE PUF, 5<sup>ème</sup> édition, France, 2008.
- Dictionnaire Le Littré, version électronique.

### **Ressources électroniques.**

- Antonio Gramsci, *Gramsci dans le texte (1916-1935)*, ce document est reproduit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi
- Site web: <http://pages.infinet.net/sociojmt>.
- Bacchus [https://fr.wikipedia.org/wiki/Bacchus\\_](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bacchus_)
- BENZ Roland, *Mythe cosmogoniques et récits bibliques d'origines*, p 1. [http://www.ecolelaique-religions.org/files/Mythes\\_cosmog\\_et\\_recits\\_de\\_creation.pdf](http://www.ecolelaique-religions.org/files/Mythes_cosmog_et_recits_de_creation.pdf).
- Bergson Henri, « *Essai sur les données immédiates de la conscience. Matière et mémoire. Le rire. L'évolution créatrice. L'énergie spirituelle. Les deux sources de la morale et de la religion. la pensée et la mouvante (édition 1970)* » [http://dicocitations.lemonde.fr/citation\\_auteur\\_ajout/77025.php](http://dicocitations.lemonde.fr/citation_auteur_ajout/77025.php).
- Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel [https://fr.wikipedia.org/wiki/Patrimoine\\_culturel\\_immat%C3%A9riel](https://fr.wikipedia.org/wiki/Patrimoine_culturel_immat%C3%A9riel)

**L'écriture de l'altération dans *Léon l'Africain*, *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant* de Amin Maalouf : choix narratifs et enjeux discursifs.**

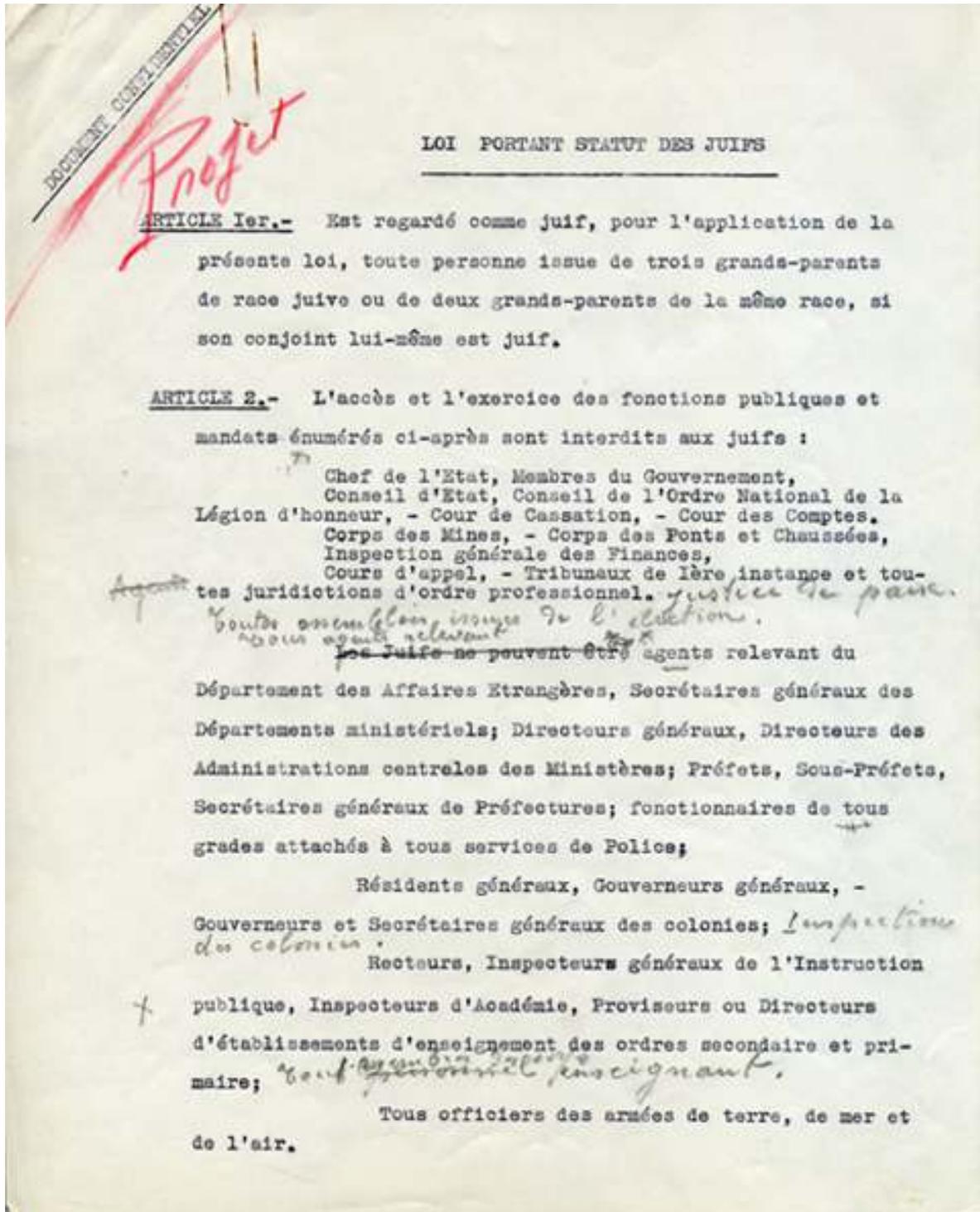
---

- COMPAGNON Antoine, *La théorie de la littérature : la notion des genres. Introduction : forme, style et genre littéraire*, Cours en ligne sur <https://www.fabula.com/compagnon/genre1.php>.
- De Romily Jacqueline, *Mythe et tragédie dans la Grèce antique*, discours de réception à l'Académie nationale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Bordeaux, prononcé le 27 mai 1991, mis en ligne sur le site : [http://academie-francaise.fr/mythe-et-tragedie-dans-la-grece-antique-reception-lacademie-nationale-des-sciences-belles-lettres-et Arts de Bordeaux](http://academie-francaise.fr/mythe-et-tragedie-dans-la-grece-antique-reception-lacademie-nationale-des-sciences-belles-lettres-et-Arts-de-Bordeaux).
- Dubois J, *Enoncé et énonciation*, In: *Langages*, 4<sup>e</sup> année, n°13, 1969. L'analyse du discours. pp. 100-110; doi : 10.3406/lgge.1969.2511. [http://www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_1969\\_num\\_4\\_13\\_2511](http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1969_num_4_13_2511).
- Le mythe de Prométhée <https://fr.wikipedia.org/wiki/Prom%C3%A9th%C3%A9e>.
- L'OBSERVATOIRE DE LA LAICITE  
[http://www.gouvernement.fr/sites/default/files/contenu/piece-jointe/2014/07/note-d-orientation-la-laicite-aujourd'hui\\_0.pdf](http://www.gouvernement.fr/sites/default/files/contenu/piece-jointe/2014/07/note-d-orientation-la-laicite-aujourd'hui_0.pdf)
- Mercier Samuel, « *Introduction : le besoin d'éthique* », dans *L'éthique dans les entreprises*. Paris, La Découverte, « Repères », 2004, p. 3-12. URL : <https://www.cairn.info/l-ethique-dans-les-entreprises--9782707142245-page-3.htm>.
- PÉRÈS, Christine (éd.), *Au commencement du récit : transitions, transgressions* Carnières-Morlanwelz, éditions Lansman, 2005, 223 p, quatrième de couverture [https://www.fabula.org/actualites/c-peres-ed-au-commencement-du-recit-transitions-transgressions\\_12366.php](https://www.fabula.org/actualites/c-peres-ed-au-commencement-du-recit-transitions-transgressions_12366.php).
- Rima JUREDINI, Entretien avec Amin Maalouf, paru sur le site « <http://www.rdl.com.lb/1996/1903/maalouf.htm>, consulté le 19.11.2016.
- [https://fr.wikipedia.org/wiki/Gal%C3%A9e\\_\(imprimerie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Gal%C3%A9e_(imprimerie)) pour la définition du mot « galée ».
- Wolf Christa, *Médée*, <https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9d%C3%A9e>.

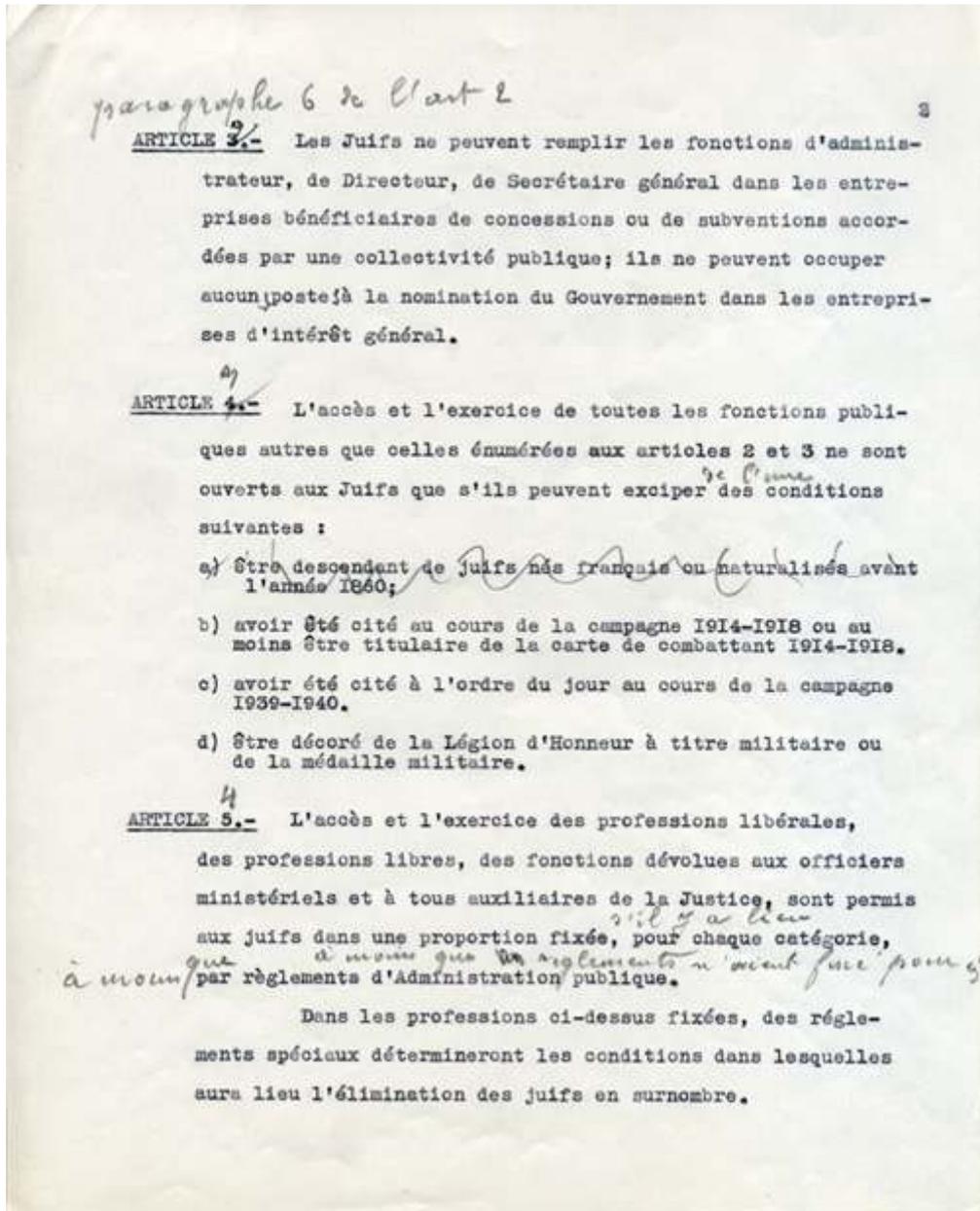
**Communication – séminaire.**

- Grenouillet Corinne, *Les Incipit : l'écriture et ses mythes chez Aragon*, Communication présentée au séminaire XIXe-XXe siècle "Art et Littérature" (coordination : G. Séginger), Université Marc Bloch, Strasbourg, 5 mars 1998.

## Annexes.



L'écriture de l'altération dans *Léon l'Africain*, *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant* de Amin Maalouf : choix narratifs et enjeux discursifs.



## Table des matières.

Introduction générale.....	1
<hr/> <b>IE partie : Analyse du contenu narratif des trois romans.</b> <hr/>	
Introduction partielle .....	9
<b>CHAPITRE I</b>	
<b>Les dysfonctionnements internes des récits</b>	
Introduction .....	11
<b>1- Les structures éclatées .....</b>	<b>12</b>
1-1- La division quaternaire dans <i>Léon L'Africain</i> .....	12
1-2 La structure du fragmentaire dans <i>Le Rocher de Tanios</i> .....	20
1-3- La structure de la segmentation dans <i>Les Echelles du Levant</i> .....	27
<b>2- Les instances narratives dans les trois récits .....</b>	<b>28</b>
2-1- le « je » de l'écrivain cosmopolite .....	29
2-2- le « je » de l'écrivain enquêteur .....	30
2-3- le double « je » : journaliste et personnage.....	31
<b>3- Les schémas narratifs du parcours dans les trois récits .....</b>	<b>33</b>
3-1- Le schéma circulaire .....	34
3-2- le schéma progressif.....	37
3-3- Le schéma cyclique.....	38
Conclusion.....	43
<b>CHAPITRE II</b>	
<b>Typologie des espaces de l'altération</b>	
Introduction.....	45
<b>1- Les villes de la dispersion.....</b>	<b>50</b>
1-1 - Grenade, l'éclatement des divisions.....	56
1-2- Fès, la dissémination des déséquilibres.....	60
<del>1-3-</del> Le Caire, le renversement des équilibres.....	64
1-4 Rome, l'éclatement des ruptures.....	65
<b>2- Le village de la dissolution.....</b>	<b>67</b>
<b>3- La maison du déséquilibre.....</b>	<b>75</b>
Conclusion.....	77

### CHAPITRE III

#### Typologie des personnages et modalités du déplacement.

##### A)- Typologie des personnages.

Introduction.....	80
<b>1-Le mélange composite.....</b>	<b>81</b>
1-1 Selma la Hora et Warda, la captive.....	81
1-2 Cheikh Francis et la belle Lamia.....	83
1-3- Lamia, la belle Lamia, le supplice de la beauté .....	86
1-4-Grand-mère pureté et grand père excentrique.....	87
<b>2- La génération de l'entre-deux.....</b>	<b>90</b>
2-1- Hassan al-Wazzan, le peseur.....	90
2-2- Tanios, le bâtard.....	91
2-3- Ossyane, le désobéissant.....	92
<b>3- Les personnages intégrationnistes.....</b>	<b>93</b>
3-1- Abou-Khamr le rationnel.....	93
3-2- Gérios le complaisant .....	94
3-3-Salem l'indifférent.....	95
<b>4- Les personnages ségrégationnistes.....</b>	<b>96</b>
4-1-Astaghfirullah, le réprobateur .....	96
4-2- Roukoz, l'insoumis.....	97
4-3- Nader, l'intellectuel révolutionnaire.....	98
Conclusion.....	99

##### B)- modalité du déplacement des personnages.

Introduction.....	100
2-1- Le périple de Léon l'Africain, le parcours de la quête.....	104
2-2- Le voyage dans l'histoire, l'itinéraire d'une enquête.....	107
2-3- L'exploration d'une vie, le détour de la reconquête.....	108
2-4- L'exil, partir pour écrire.....	110
Conclusion .....	116
Conclusion partielle.....	117

---

## IIe PARTIE : L'ECRITURE DE L'ALTERATION, TEXTES ET CONTEXTES

---

Introduction partielle.....	119
-----------------------------	-----

### CHAPITRE I

#### Le contexte initial ou les ouvertures d'une écriture inaugurale.

Introduction.....	121
-------------------	-----

**L'écriture de l'altération dans *Léon l'Africain*, *Le Rocher de Tanios* et *Les Echelles du Levant* de Amin Maalouf : choix narratifs et enjeux discursifs.**

---

<b>1- Les confessions d'un écrivain imaginaire</b> .....	123
1-1- Inscription de l'identité du moi écrivain.....	125
1-2- Un moi écrivain, une projection de soi de l'auteur.....	127
<b>2- Les révélations d'un écrivain enquêteur</b> .....	137
2-2- Inscription de l'identité du moi lecteur.....	138
2-2- Un moi lecteur, écho d'un écrivain autre.....	139
<b>3- Les confidences d'un écrivain reporter</b> .....	143
3-1- Inscription du moi écrivant et du moi racontant.....	144
3-2- Un moi écrivain, une histoire d'un autre.....	147
Conclusion.....	150

**CHAPITRE II**

**Le contexte de médiation, entre excès et modération.**

<b>Introduction</b> .....	151
<b>1- Reconquête et quête des espaces de la représentation</b> .....	152
1-1- Dépossession de la parole et effacement actanciel.....	154
1-2- Corps pur répudié et corps impur préservé.....	155
1-3- La vie et la mort, le revirement de l'excès de fanatisme.....	156
1-4- L'écriture, un corps de mise à nu de l'exclusif.....	157
<b>2- Quête et enquête sur une absence-présence</b> .....	159
2-1- Entre quête de vérité et mythe de la quête.....	163
2-2- Le feu de l'inspiration, un mythe Prométhéen.....	164
2-3- Mariam, le mal d'une création qui dérange.....	165
2-4- <i>Le Rocher de Tanios</i> , une variante de l'Œdipe.....	168
<b>3- Quête et échange sur le fond d'une reconquête</b> .....	175
3-1- Franchissement des frontières de l'inconcevable.....	178
3-2- vers un texte sans frontières génériques.....	180
Conclusion .....	181

**CHAPITRE III**

**Le contexte final ou les lieux refuges de l'écriture.**

<b>Introduction</b> .....	182
<b>1-1- Le souvenir des débris d'un passé brisée</b> .....	183
<b>1-2- Les traces de l'impur d'un édifice maudit</b> .....	187
1-2-1- L'impérieux désir de corruption du corps de la mère.....	195
1-2-2- Corps de la mère, corps de l'écriture.....	198
1-2-3- La souffrance du corps de la mère.....	200
1-2-4- L'écriture de l'impur, une variante locale de l'hybride.....	202
<b>1-3-La mémoire de de la résistance aux distinctions</b> .....	205
<b>Conclusion</b> .....	212
<b>Conclusion partielle</b> .....	214

---

**III<sup>e</sup> PARTIE : LES ENJEUX DISCURSIFS**

---

<b>Introduction partielle</b> .....	218
-------------------------------------	-----

**CHAPITRE I**

**L'éthique de la préservation du bien.**

<b>Introduction</b> .....	220
<b>1-1- La remontrance du religieux Astaghfirullah</b> .....	226
<b>1-2- vouloir/pouvoir, une sémiotique de la préservation du bien</b> .....	235
<b>1-3- Avant-après, une axiologie du progressif et du régressif</b> .....	238
<b>1-4- Liberté et censure, une axiologie du manque de représentation</b> .....	239
<b>1-5- Sermon et ville aux abois, la morale du désespoir</b> .....	241
<b>1-6- L'éloge du médecin Abou-khamr</b> .....	242
<b>1-7- Le vrai et le faux dans la remontrance et l'éloge</b> .....	245
<b>Conclusion</b> .....	248

**CHAPITRE II**  
**La rhétorique de la préservation du mal.**

Introduction.....	250
2-1- L'ironie du tenancier du lupanar.....	251
2-1-1- Parole du pouvoir étranger contre parole du pouvoir institué.....	254
2-2- Ironie du carabin contre subterfuge du pouvoir.....	257
2-3- L'ironie de l'âne du bateleur, du tragique au comique .....	261
2-3-1- Entre ironie et humour, une complicité dans la comédie.....	263
2-3-2- Du tragique dans le déséquilibre et du comique dans le rééquilibre.....	268
2-4- La métaphore des scorpions .....	272
Conclusion.....	275

**Chapitre 3**  
**Le discours sur les ruptures.**

Introduction.....	276
3-1- Les religions entre saints et assassins : le discours sur les confessions .....	277
3-2- Le fifre, la manie de l'héroïsme ou le discours médiatique.....	279
3-3- Courrier ou héros de la Résistance ? Les enjeux du malentendu.....	282
3-4- Le contre-discours de l'abolition des privilèges : un aiguillage sémantique .....	287
3-5- La culture des roses entre vol et pillage : pour une réinterprétation du sens.....	292
3-6- Le discours de Lobo, la rupture avec un état suicidaire.....	298
Conclusion.....	302
Conclusion partielle .....	303
Conclusion générale.....	304
Bibliographie.....	311
Annexe.....	318
Table des matières.....	321