

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
Faculté des Lettres et des langues
Département des Lettres et de Langue Françaises
École Doctorale Algéro-Française de Français Pôle Est
Université des Frères Mentouri, Constantine 1

N°.d'ordre: 221/DS/2017

N°.de série: 10/Fr/2017



Étude du dialogisme dans l'œuvre d'Amin Maalouf:
Samarcande, Le périple de Baldassare et Origines

Thèse de doctorat ès Sciences
Option: Sciences du langage

Présentée par: Souad REDOUANE-BABA SACI

Sous la co- direction des Professeurs M. Mohamed Salah CHEHAD Université de Constantine 1
et M. Jean-François M. SABLAYROLLES Université de Paris XIII

Devant le jury constitué de :

Mme Farida LOGBI	Professeure de l'Univ. Des Frères Mentouri Constantine 1	Présidente
M. Mohamed Salah CHEHAD	Professeur de l'Univ. Des Frères Mentouri Constantine 1	Rapporteur
M. Jean-François SABLAYROLLES	Professeur de l'Univ. de Paris XIII	Rapporteur
Mme Faouzia BENDJELID	Professeure de l'Univ. d'Oran2	Examinatrice
M. Driss ABLALI	Professeur de l'Univ. de Lorraine	Examinateur
M. Abdesselem ZETILI	Professeur de l'Univ. Des Frères Mentouri Constantine 1	Examinateur

Année universitaire 2017-2018

La vie est dialogique de par sa nature. Vivre signifie participer à un dialogue, interroger, écouter, répondre, être en accord, etc.

*Mikhaïl Mikhaïlovich Bakhtine
(1895-1975)*

Dédicace

*À vous êtres chers à mon cœur,
Vous m'avez soutenue, aimée, comprise
et accompagnée durant toutes ces années.
Pour vous, je témoigne toute ma gratitude.
Je vous suis reconnaissante pour votre patience
lorsque je n'en avais plus, pour votre foi en moi
lorsque je désespérais,
Pour vos petites attentions qui me ravivaient,
pour avoir été à mes côtés sans jamais vous lasser.
À vous êtres chers à mon cœur, je dédie ce modeste travail
avec mes plus humbles et profonds sentiments :*

*Mes parents, mon mari, ma sœur et mes frères,
et mes deux anges : Anes et Youcef
À Soumia*

Remerciements

Toute ma gratitude va d'abord à Dieu le Tout Puissant Qui m'a guidée en éclairant ma route, Qui m'a donné la force de continuer à chaque fois que ma volonté me trahissait. Al hamdoulillah.

Je remercie vivement et chaleureusement M. Chehad Mohamed Salah et M. Jean François Sablayrolles, mes deux co-directeurs de thèse pour lesquels j'éprouve le plus grand respect et témoigne ma profonde gratitude.

J'adresse également mes profonds remerciements et mon infinie reconnaissance aux membres du jury qui ont accepté de participer à cette soutenance.

Je remercie aussi M. Edhem Elhem du département d'Histoire de l'Université Boğaçı d'Istanbul, Derya Bastirma et Serhan mes guides à Istanbul pour leur aide dans mes recherches dans l'histoire de l'Empire ottoman.

Je remercie l'écrivain Wacini Laredj, mes amies Hanife Güven de l'université Dokuz Eylül d'Izmir et Maya Khaled Haddad de l'université Libanaise pour leur aide précieuse.

Je remercie mon amie et sœur Mme Naceira Belfar Boubaaya d'avoir été à mes côtés en toutes épreuves et M. Nabil Bouzidi pour son aide inestimable.

Je remercie mes collègues du Département de Français de l'université Sétif 2 pour leurs encouragements et leur aide, notamment mon amie Nawel Lasri.

Merci à toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à l'élaboration de ce travail.

TABLE DES MATIERES

Dédicace

Remerciements

Table des matières

Introduction générale.....10

Chapitre I

Le dialogisme au seuil de *Samarcande*, *Le périple de Baldassare* et *Origines*.....21

1-L'interaction inaugurale.....22

2-1Dialogisme interlocutif/ dialogisme interdiscursif.....24

2-2Dialogisme constitutif /dialogisme montré.....25

2-3Dialogisme interactionnel/ dialogisme intertextuel.....26

3- Les indices paratextuels.....27

3-1Le péritexte éditorial de *Samarcande*.....29

3-2Le péritexte auctorial de *Samarcande*.....35

3-3Le péritexte éditorial de *Le périple de Baldassare*.....40

3-4Le péritexte auctorial de *Le périple de Baldassare*.....45

3-5Le péritexte éditorial de *Origines*.....47

3-6Le péritexte auctorial de *Origines*.....50

4 Interaction inaugurale, paratexte et dialogisme.....53

Chapitre II

Dialogisme auctorial et dialogisme lectorial56

1- Dialogisme auctorial/dialogisme lectorial57

1-1 Les compétences.....59

1-2La compétence communicative60

1-3 La compétence générique.....60

1-4Eléments du savoir universel: la compétence encyclopédique61

1-4-1Un contexte historique.....63

1-4-2 Des événements marquants de l'histoire.....70

1-4-3 Des personnages historiques.....80

1-4-4	Les particularités culturelles et religieuses.....	83
2-	Dialogisme lectorial.....	91
2-1	Dialogisme interactionnel et lecteur invoqué	93
2-2	Dialogisme intertextuel et les trois types de lecteurs.....	96
2-2-1	Le lecteur institué.....	96
2-2-2	Le public générique	98
2-2-3	Le public attesté	98

Chapitre III

Plurilinguisme interne: Le foisonnement des genres littéraires dans les œuvres de Maalouf

1	Un certain usage de la langue.....	103
2	Plurilinguisme interne et genres de discours.....	107
3	Discours second/discours institués auctoriaux: le plurilinguisme au premier degré...	113
4-	Le discours littéraire : un discours pluriel	116
4-1	<i>Samarcande</i> ou le discours de la narration littéraire	116
4-1-1	Situation initiale	118
4-1-2	Les séquences.....	121
4-1-3	La séquence narrative.....	123
4-1-4	La séquence dialogale.....	125
4-1-5	La séquence explicative.....	125
4-1-6	La séquence descriptive.....	127
4-1-7	Dénouements.....	131
4-2	Du discours poétique.....	134
4-3	<i>Syasset nameh</i>	136
4-4	Les paraboles.....	137
4-5	Des villes et leurs légendes.....	139
5-	<i>Le périple de Baldassare</i> : Des débuts incertains.....	141
5-1	De l'écriture intime à l'éclosion des genres.....	144

6- <i>Origines</i> : Les genres de discours au service de la cause familiale	149
6-1 Des légendes familiales.....	152
6-2 Premiers discours, premières images.....	154
6-2-1 Les discours de l'« érudit »	154
6-2-2 Éloges funèbres.....	158
6-2-3 Blason et poésie amoureuse.....	159
6-2-4 Le discours épistolaire.....	161
6-3 Des légendes familiales... à l'écriture de soi.....	166

Chapitre IV

Plurilinguisme interne: Le foisonnement des genres non-littéraires dans les œuvres de Maalouf	170
1- Le discours de l'Histoire.....	171
2- Le discours religieux.....	175
3- Les discours institués routiniers / Discours premiers	184
3-1 Le discours de la presse.....	185
3-2 D'autres genres de discours institués routiniers.....	186
3-2-1 Une proclamation.....	186
3-2-2 Un ordre de paiement de Hassan Sabbah à Mahdi Al Alaouite	187
3-2-3 Horoscope de Khayyam au sultan dit « taqvim »	187
3-2-4 Des bribes de lettres sultaniennes.....	188
3-2-5 Métadiscours.....	188
3-2-6 « L'Arbre » de la généalogie dans le discours.....	189
3-2-7 Du discours médical.....	190
4- Dialogisme et scénographie auctoriale.....	192
4-1 La scénographie auctoriale: le possible de tous les dialogismes	194
4-2 <i>Samarcande</i> : Le journaliste passionné des <i>Quatrains</i> et de leur Orient.....	195
4-3 Le voyageur en quête du livre « maudit » ou en quête soi ?.....	201
4-4 L'auteur à la recherche de ses « Origines ».....	204

Chapitre V

L'auteur et sa/ses langue(s) : Le plurilinguisme externe dans l'œuvre de Maalouf...	209
1-Plurilinguisme externe.....	211
2- Hétérolinguisme.....	211
3-La modalité autonymique comme dialogisme interdiscursif.....	216
4 -La modalisation autonymique comme dialogisme interlocutif.....	233
5 Le bilinguisme littéraire.....	235
6 L'hétéroglossie entre réalisme et esthétisme.....	244
Conclusion générale.....	248
Références bibliographiques.....	253
Annexes :.....	261
1- Extrait.....	262
2- Résumés	

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le dialogisme est un phénomène qui a marqué les XIX et XXe siècles par sa complexité d'abord, ensuite, par son parcours qui est hors du commun. Attenant à différentes disciplines; la littérature et les sciences du langage, en l'occurrence, il est investi comme concept aussi bien dans le discours littéraire que dans les autres types de discours. Défini par Bakhtine il y a presque un siècle, il est réinvesti, aujourd'hui, par S. Moirand et présenté comme:

Concept emprunté par l'analyse du discours au Cercle de Bakhtine, et qui réfère aux relations que tout énoncé entretient avec les énoncés produits antérieurement ainsi qu'avec les énoncés à venir que pourraient produire ses destinataires. (Moirand *in* Charaudeau et Maingueneau, 2002: 175)

Ce concept a été forgé vers la fin des années 1920 par les travaux de Bakhtine et de ses compatriotes Volochinov et Medvedev. Néanmoins, il fait un état de sollicitation tel, qu'il est nécessaire de traiter le sujet avec quelques précautions pour ne pas tomber dans ce que M-A. Paveau rapporte de chez les Anglo-saxons, en l'occurrence, la « Bakhtine industry » (Paveau, 2010). En effet, cet engouement a contribué à la mise en place d'un large éventail d'approches du dialogisme en l'absence d'un texte de Bakhtine qui puisse proposer une théorisation globale et détaillée capable de procurer un cadre théorique et pratique. M-A. Paveau explique que « de nombreux auteurs notent que les textes du Cercle ne définissent ni ne théorisent véritablement les notions proposées comme le dialogisme, le genre, les harmoniques, la translinguistique elle-même » (Paveau, 2010: 2). Ainsi, c'est avec beaucoup d'attention que nous devons aborder ce concept dans un discours aussi complexe et aussi particulier qu'est le discours littéraire.

Dans le cadre de cette recherche, notre conception du discours littéraire s'oriente d'abord vers l'œuvre littéraire non pas comme :

[...] un objet fini, computable, qui peut occuper un espace physique (prendre place par exemple sur les rayons d'une bibliothèque); le texte est un champ méthodologique; on ne peut donc dénombrer (du moins régulièrement) des textes; tout ce qu'on peut dire, c'est que, dans telle

ou telle œuvre, il y a (ou il n'y a pas) *du*¹ texte : « L'œuvre se tient dans la main, le texte dans le langage. » [...] (Barthes, 1974: 6)

C'est-à-dire comme une unité globale concrète qui s'oppose au texte perçu comme un objet empirique propre à l'analyse. Elle ne peut se limiter matériellement à un volume que l'on se contente de ranger, elle est faite de texte, de langage, elle est hétérogène. Elle est à la fois produit et conditions de production. L'œuvre est un « événement » comme le précise Peytard dans une relecture de l'œuvre de Bakhtine:

Une œuvre est un acte et un événement. Elle prend place dans l'espace sociodiscursif en un temps défini. [...] Elle est reçue en un lieu et une époque définis dans des conditions spécifiques, celles du genre. [...] Le genre n'est pas un tout de procédés. Il est un tout de principes de normes, d'attitudes, intériorisées par le locuteur/scripteur, grâce à quoi le regard porté sur la réalité opère de manière évaluative, mais avec cette finalité de produire une œuvre, définie par son « unité thématique » (Peytard, 1995: 51-52)

Une œuvre est, d'abord, un macro acte de langage unique en raison des conditions de sa production. Une œuvre littéraire est affiliée à un auteur-géniteur² à un moment donné de l'histoire littéraire. Le contexte socio-historique conditionne certains des traits distinctifs de l'œuvre liés au genre d'où son unicité. Elle est également un événement que l'on reçoit dans certaines conditions différentes de celles de sa production. La réception comme la production s'inscrivent dans une dynamique dans laquelle le locuteur-scripteur observe les normes instituées à la fois par la pratique discursive et par l'institution littéraire. Ces normes sont relatives aux différents paramètres de l'œuvre. Ils permettent de mettre « la réalité » sous une forme discursive en partant du postulat que tout discours romanesque ne peut être conçu et ni perçu que comme une « unité thématique » (Bakhtine).

¹ L'italique est de l'auteur.

² L' «auteur » est une notion assez complexe notamment s'agissant du discours littéraire. Maingueneau a pris le soin de rendre explicite cette instance et d'identifier l'auteur comme la personne existant dans une société donnée et dotée d'une identité civile, puis de distinguer l'auteur de l'écrivain qui est « l'acteur qui se positionne dans un champ en essayant de le modifier à son profit » (Maingueneau, 2004: 37) de celle de « l'inscripteur (l'énonciateur textuel) » (Mezioz , 2009: 3) identifiable au narrateur. L'auteur possède également différentes dimensions (Maingueneau, 2009: 5) et l'une d'elle est celle de l'affiliation de l'œuvre, l'auteur est le géniteur de l'œuvre.

L'œuvre serait donc un événement socio-historiquement inscrit dans un espace-temps déterminé et un produit dont la constitution obéit aux normes du genre indispensables tant à sa production qu'à sa réception. Substantiellement, l'œuvre est une corporation de discours qui dialoguent les uns avec les autres et interagissent avec d'autres en dehors de cet espace, à la fois clos et ouvert. L'œuvre littéraire et romanesque comme le souligne Bakhtine est:

Tout roman dans sa totalité, du point de vue du langage et de la conscience linguistiques investis en lui, est un hybride. Mais il nous le faut souligner une fois de plus : c'est un hybride intentionnel et conscient, littérairement organisé, et non point un obscur et automatique amalgame de langages (plus exactement, d'éléments des langages). L'objet de l'hybridation romanesque intentionnelle, c'est une représentation littéraire du langage. (Bakhtine [1975, 1984] 2006 : 182)

Cette « hybridité » est visible à plusieurs niveaux et sous différentes formes. Le plus important est que cette hétérogénéité est l'œuvre de l'auteur et non pas le fruit d'un hasard, c'est-à-dire que l'auteur l'institue comme à la fois caractéristique, mais aussi comme nécessité à l'élaboration de son discours. Elle est loin d'être arbitraire ou anarchique. Cette hétérogénéité est de plus en plus visible lorsque l'on se positionne du point de vue de l'analyse du discours et plus spécialement de celle qui se consacre à l'approche de l'œuvre littéraire pour « l'appréhender à la fois comme processus énonciatif et comme totalité textuelle » (Maingueneau, 2010: 14). Cette approche du dialogisme dans l'œuvre littéraire ne doit pas perdre de vue que l'unité textuelle et discursive de l'œuvre découle d'un processus énonciatif complexe et foncièrement dialogique.

Le dialogisme est, à cet effet, perceptible sous son aspect doublement interactif; les différents discours interagissent entre eux et les différents locuteurs interagissent les uns avec les autres comme ils interagissent avec les discours. À chaque interaction correspond une forme de dialogisme. Pour le discours littéraire, ces interactions sont constitutives, vitales et surtout un choix délibéré de l'auteur:

[...] Il ne s'agit pas, en l'occurrence, d'une position d'extériorité par rapport à la parole qui circule dans une société donnée. La reprise opérée par le discours littéraire implique un retravail,

fût-il, minimal, et une prise de position, fût-elle simplement une façon d'orienter le regard. Par là, le discours romanesque se situe nécessairement par rapport à la parole de l'autre, aux débats qui traversent la société de son temps, au bruissement du discours social auquel il adhère ou s'oppose. (Amossy in Maingueneau et Østenstad, 2010: 37)

Effectivement, le discours littéraire et plus précisément le discours romanesque est pris dans l'interdiscours. Autour de ce dernier interagissent l'auteur et ses lecteurs. Dans sa construction, il convoque différents genres de discours pour rejoindre enfin l'interdiscours tout en prenant le soin de se démarquer de l'ensemble de la production discursive qui compose ce dernier. Tout roman est donc foncièrement dialogique:

[...] À tout cela s'ajoute le fait que le discours se tisse aussi avec tous les fils empruntés aux œuvres antécédentes, qu'ils soient perceptibles sous une forme de reprise avouée, ou cachés dans une mémoire qu'il incombe au lecteur d'activer. C'est alors l'intertexte qui contribue à modeler le discours nouveau, et souvent à le positionner dans le champ littéraire. [...] Ce dialogisme est constitutif du discours fictionnel dit littéraire, et lui permet de s'élaborer à la croisée de l'idéologie et de l'esthétique. (Amossy in Maingueneau et Østenstad *op. cit.*: 37-38)

Les œuvres littéraires sont effectivement connues pour être constitutivement dialogiques et celles de Maalouf ne font pas exception à la règle. Toutefois, ce trait que nous avons perçu sans pour autant l'aborder lors d'une précédente recherche faite sur le roman de l'auteur *Samarcande* (1989) est, chez cet auteur, plus qu'un trait distinctif de ses œuvres. Il serait indispensable à l'élaboration de ses discours et ferait corps avec les thèmes et les sujets abordés dans ses œuvres.

Le choix des romans est d'abord un choix subjectif; en effet, nous avons une profonde admiration pour cet écrivain, notamment pour son roman *Samarcande* (1988). Le choix des deux autres romans du corpus *Le périple de Baldassare* (2000) et *Origines* (2004) est motivé par le fait qu'elles étaient les toutes dernières productions littéraires de l'auteur au début de notre recherche et par le fait que chaque'un des romans montrait une orientation générique différente. De plus, en dépit du fait qu'il ne soit pas ouvertement dit, le dialogisme qui caractérise ces œuvres est d'emblée annoncé dans le paratexte (voir Chapitre I). On reconnaît

à l'auteur son « talent de conteur » qui arrive à réaliser « un mariage parfaitement réussi entre érudition et plaisir romanesque » (quatrième de couverture de *Samarcande*). À travers son discours romanesque se perçoit ce trait récurrent du recours de l'auteur aux différents genres de discours venant du domaine littéraire et des domaines non-littéraires.

Ainsi, le dialogisme est-il la propriété partagée entre ces trois romans dont la caractéristique première est leur polygénéricité. Le premier roman *Samarcande* (1988) est dédié à Omar Khayyam et à son œuvre les *Robāiyates*, depuis la naissance du manuscrit dans la maison du cadî de Samarcande au XI^e siècle, jusqu'à sa perte dans le naufrage du Titanic. Le second roman, *Le périple de Baldassare* (2000) aborde à travers le voyage de Baldassare un monde chaotique qui se croyait à la veille de l'Apocalypse. Baldassare dans son voyage cherchait un livre aussi bien mystérieux que mystique qui devait apporter le salut à son âme. La quête du livre est dédoublée d'une quête de soi. Le dernier roman, *Origines* (2004) relève d'un genre totalement inédit pour l'auteur, car il aborde pour la première fois l'histoire de sa famille et en partie la sienne à travers celle de son grand-père et celle de la tribu nomade des Maalouf. Trois romans, trois époques différentes de la vie de l'auteur et surtout trois genres littéraires distincts les uns des autres, mais dont le trait commun est le dialogisme.

Cela dit, la présence de ce dénominateur commun qu'est le dialogisme dans ces trois œuvres motive notre problématique dont la préoccupation centrale est: comment explorer ce phénomène aujourd'hui, à l'ère de l'analyse du discours? De cette préoccupation vont se ramifier les interrogations suivantes susceptibles d'orienter notre approche :

- Sous quelles formes se manifeste le dialogisme dans le discours littéraire des trois œuvres?
- En tant que procédé conscient, qu'est-ce qui motive et justifie le recours au dialogisme comme stratégie discursive dans les trois œuvres de cet auteur ?
- Quel cadre théorique et pratique peut-on adopter pour une approche du dialogisme dans le discours littéraire et romanesque de l'auteur Amin Maalouf en l'absence d'une grille d'analyse préétablie?

Comme première l'hypothèse, nous supposons que le dialogisme se manifeste non seulement sous les formes initialement dévoilées par Bakhtine, mais adopte les nouvelles formes initiées dans le cadre de l'analyse du discours médiatique (Moirand, 2007). Aussi pensons-nous que le caractère conscient du recours au dialogisme fait de celui-ci une stratégie discursive qui contribue à l'élaboration des œuvres en les nourrissant de différents genres de discours littéraires et non-littéraires. Le dialogisme serait, également, un trait esthétique-discursif que l'on ne peut séparer de la finalité assignée à chaque roman et au positionnement de l'auteur dans le champ littéraire. Enfin, comme cadre théorique, nous estimons que l'analyse du discours a permis de donner les moyens qui manquaient à la théorie bakhtinienne pour rendre compte pleinement de ce phénomène.

Pour l'exploration de ce phénomène, nous partons de la conception du dialogisme comme étant la somme des interactions que peut avoir un discours avec d'autres discours déjà existants ou des discours à venir. Il est également l'ensemble des interactions éventuelles entre interlocuteurs potentiels ou supposés. L'étude du dialogisme dans le discours littéraire de l'auteur A. Maalouf pourrait s'articuler sur deux axes initiaux qui permettraient de rendre compte du dialogisme dans ces œuvres. Ces deux axes concerneraient « les relations interdiscursives » et « les relations interlocutives » du discours (Moirand *in*. Charaudeau et Maingueneau, 2002: 176) qui permettraient de révéler les formes que pourrait prendre le dialogisme. Il s'agit des formes initiées par Bakhtine et d'autres rajoutées par ses successeurs. Ainsi, notre étude se donnera-t-elle comme tâche de repérer les différentes manifestations dialogiques dans le discours littéraire de l'auteur Maalouf à travers les trois œuvres choisies sans perdre de vue leurs particularités discursives et littéraires. Également, de considérer chaque œuvre comme unité thématique afin d'éviter une approche atomiste qui ne permettrait de rendre compte du dialogisme que de façon partielle négligeant toutes les particularités des œuvres.

À cette fin, la première étape de notre travail consiste à élaborer les moyens et la démarche adéquats se prêtant au corpus. La première difficulté que nous rencontrons est l'absence d'une grille d'analyse ou d'une démarche prête à l'application. Notre approche s'inscrit dans le domaine des sciences du langage et notre corpus est littéraire. Nous nous

orientons alors vers l'analyse du discours littéraire comme discipline afin de puiser les moyens nécessaires dont nous avons besoin.

Notre corpus fait donc l'objet d'une discipline jeune et émergente, « " l'analyse du discours littéraire", considérée comme une branche à part entière de l'analyse du discours » qui « entraîne une redistribution de la cartographie traditionnelle des études littéraires » (Maingueneau et Østenstad, 2010: 13). À travers une conception large du discours, cette branche de l'analyse du discours tente d'appréhender les phénomènes inhérents à cet objet en recourant aux différentes approches venues des différents domaines des sciences sociales et humaines. Elle leur emprunte certaines de leurs démarches dans une forme d'interdisciplinarité tout en gardant ses frontières pour le besoin de son autonomie. Cette position permet à l'analyse du discours littéraire de s'instituer comme discipline à part entière, de délimiter ses contours ainsi que les démarches à adopter pour l'exploration de son objet de prédilection.

L'émergence de cette discipline vient, d'une part, en continuation aux approches structuralistes, mais surtout en rupture avec leurs méthodes qui à un moment donné ont montré leurs limites dans leurs approches des œuvres littéraires. Aussi, de nouvelles disciplines sont-elles survenues telles la pragmatique, l'approche énonciative et, qui à leur tour, ont contribué à la prise en considération de certains phénomènes tels la polyphonie, la question des genres de discours ou celle du dialogisme. Le contexte était, également, propice à l'émergence de cette discipline favorisée par de nouveaux rapports entre linguistique et littérature notamment qu'elle se situe au croisement de ces deux grandes disciplines et nécessite leur collaboration.

Notre travail s'inscrit donc dans cette discipline défendue par Maingueneau D., Amossy R., Østenstad I., Philippe G. ... Il repose essentiellement sur la question de l'énonciation dans le discours littéraire. En effet, la perception du discours littéraire en trois scènes énonciatives (la scène englobante, la scène générique et la scénographie) constituait notre point de départ à l'étude du dialogisme. Nous voulions étudier le dialogisme à travers ces trois scènes considérées comme lieux d'interactions par excellence. Une fois l'analyse entamée, nous nous

sommes heurtée à un obstacle d'ordre méthodologique majeur; si l'on se maintenait à cette démarche, le travail présenterait des disproportions quant à sa répartition en parties ou en chapitres. Certains points dans leur traitement peuvent nécessiter une trentaine de pages alors que d'autres avoisineront aisément la centaine, aussi, étions-nous dans l'obligation d'annexer à la fin du travail les extraits illustratifs du corpus par peur du déséquilibre entre les différents chapitres. De plus, se limiter à une telle approche ne permettait pas de rendre pleinement compte du phénomène. C'est alors que nous nous sommes tournée vers les deux axes (les relations interlocutives et les relations interdiscursives du discours) qui permettent à la fois de rendre compte au mieux du dialogisme, mais aussi d'avoir une répartition assez équitable des chapitres.

Ainsi, notre analyse s'articulera-t-elle en cinq chapitres; les deux premiers traitent du dialogisme comme interactions interlocutives et les trois derniers étudient le dialogisme comme interactions interdiscursives. L'approche adopte au départ une démarche pragmatico-énonciative du discours romanesque des trois œuvres. Nous sollicitons comme cadre théorique les travaux de D. Maingueneau sur les scènes d'énonciations, ceux de S. Moirand avec son approche innovante du dialogisme dans le discours médiatique et les nouvelles formes qu'elle propose. Le travail s'articule sur deux niveaux structurels; une approche macrostructurale du discours qui permet de rendre compte de l'organisation en genres qui à son tour s'appuie sur une approche microstructurale qui lui fournit les indices nécessaires et susceptibles de rendre compte du dialogisme. D'autres approches parallèles seront sollicitées dans cette perspective, en l'occurrence celles de: U. Eco , J. Authier-Revuz, R. Grutman, R. Amossy, J-M. Adam ainsi que les travaux de Bakhtine. Ce sont donc différentes approches et différents moyens qui concourent pour rendre compte du dialogisme dans les œuvres de Maalouf. La diversité de ces moyens a fait que nous avons, d'abord, préféré donner un aperçu général de notre démarche puis dévoiler brièvement pour chaque point traité le soubassement théorique qui lui est consacré. Ainsi, la présence d'une partie ou d'un chapitre théoriques ne nous a pas paru nécessaire.

Notre premier chapitre intitulé « Le dialogisme au seuil de *Samarcande*, *Le périple de Baldassare* et *Origines* » traite de la première interaction entre les protagonistes. Nous dévoilons le processus des interactions auteur-lecteur, auteur-discours et lecteur-discours. Le dialogisme est perceptible au seuil des trois œuvres à travers les indices paratextuels (Genette, 1980).

Le second chapitre « Dialogisme auctorial et dialogisme lectorial » entame le dialogisme en continuation au processus interactionnel entre auteur-lecteur (Eco, [1978-1985] 1998). Nous étudions le rôle des partenaires pour pouvoir examiner les dialogismes auctorial et lectorial ainsi que le rapport des protagonistes aux discours dans le processus production-réception du discours des œuvres.

Le troisième chapitre intitulé: « Plurilinguisme interne: le foisonnement des genres littéraires dans les œuvres de Maalouf » aborde la question centrale des genres de discours comme manifestation dialogique (Bakhtine : 1984). À travers le plurilinguisme interne (Maingueneau, 2004), nous analysons le discours de l'auteur à la recherche des différents genres de discours convoqués qui relèvent du domaine littéraire. Pour déterminer les genres, différents aspects du discours sont analysés; leur énonciation, leur aspect textuel, les thèmes qu'ils abordent...

Le quatrième chapitre : « Plurilinguisme interne et discours non-littéraires » est en fait la suite du chapitre III. Par souci de répartition équitable des chapitres, nous traitons toujours du plurilinguisme interne dans les trois œuvres, seulement ce ne sont plus les discours affiliés au discours littéraire que nous analysons, mais les discours venus de différents domaines du savoir ou alors ceux venus d'autres domaines socio-professionnels. La présence de tous ces genres de discours relève d'une stratégie discursive qui rend possible et plausible leur cohabitation et leur agencement au sein discours romanesque de chacune des trois œuvres. C'est au niveau de la troisième scène d'énonciation, en l'occurrence la scénographie, que s'explique cette stratégie discursive. À travers le choix de certaines scénographies récurrentes

qui mettent en scène des ethè spécifiques (Amossy, 2010), le dialogisme quasi présent dans ces œuvres se trouve à la fois expliqué et justifié.

Le dernier chapitre s'intitule: « L'auteur et sa/ses langue(s): le plurilinguisme externe dans l'œuvre de Maalouf ». En parallèle au plurilinguisme interne évolue un plurilinguisme externe. Dans les trois œuvres, nous dévoilons les différentes langues que l'auteur convoque: langue persane, langue anglaise, castillane, turque... Elles intègrent le discours de l'auteur sous forme d'hétérogénéité à la fois énonciative et discursive. Ainsi, d'autres formes du dialogisme s'ajoutent et viennent motiver la cohabitation des différentes langues convoquées en l'occurrence, la langue maternelle de l'auteur et celle qu'il a choisie pour l'écriture. Le choix de ces langues n'est pas le fruit du hasard: à chaque langue convoquée correspond une motivation réaliste, fonctionnelle ou esthétique (Grutman, 2000) qui rend singulier le discours de Maalouf.

Enfin, le dialogisme dans le discours romanesque des trois œuvres de Maalouf semble être plus qu'un trait constitutif. Il est à la fois une nécessité, mais surtout un choix judicieux de l'auteur par lequel son discours s'élabore et se singularise. C'est ce que nous tentons d'explorer et de montrer à travers le présent travail.

CHAPITRE I

Le dialogisme au seuil de:

Samarcande, Le périple de

Baldassare et Origines

Comme tous les autres types de discours, le discours littéraire est reçu en premier lieu à travers sa première scène d'énonciation qui est la scène englobante. C'est au niveau de cette scène que l'on reconnaît qu'un discours est médiatique, publicitaire ou philosophique, car c'est en ce lieu qu'est assigné « un statut pragmatique au type de discours dont relève le texte » (Charaudeau, Maingueneau et *al.*, 2002: 516) qui permet, d'abord, d'identifier le type de discours en identifiant le destinataire ainsi que le domaine socio-professionnel ou l'institution auxquels il se rattache, ensuite, de distinguer le destinataire ou le public à qui s'adresse le discours. En dernier lieu, permettre d'indiquer le mode de consommation de ce dernier. C'est donc au niveau de cette scène qu'a lieu la première interaction entre l'auteur et son ou ses lecteur(s). Dans le cas présent des trois œuvres d'A. Maalouf, il s'agit du discours littéraire et plus précisément du discours romanesque qui suppose que les protagonistes de cette situation d'énonciation ont chacun un rôle à jouer autour de ce discours. C'est ainsi qu'a lieu l'interaction inaugurale. Interaction entre auteur/lecteur, mais aussi, des interactions entre différents discours dans le but de faciliter les premiers pas de la réception de ce discours qui se veut optimale. Ces interactions prennent comme lieu de manifestation la scène englobante et vont engendrer différentes formes du dialogisme. Nous découvrons dans ce qui suit d'abord l'interaction inaugurale ainsi que le lieu auquel elle se rattache. Dans un second temps, nous faisons un bref rappel théorique des différentes formes du dialogisme que nous rencontrons pour aboutir enfin à l'analyse des premiers indices qui nous permettent de dévoiler le dialogisme au seuil des trois œuvres.

1- L'interaction inaugurale

Comme nous l'avons précédemment annoncé, l'interaction inaugurale commence au seuil des trois œuvres et prend comme lieu la scène englobante. C'est le début du processus émission-réception de l'œuvre. Ce premier contact donne les informations élémentaires à l'identification du type du discours, celui qui en est la source ainsi que son récepteur pour permettre à ce dernier d'adopter le comportement adéquat quant à la consommation de ce discours. Maingueneau définit le type de discours comme:

[...] cette catégorisation élémentaire permet de distinguer par exemple les textes qui relèvent du type de discours journalistique, du type de discours publicitaire, littéraire, etc. Elle définit pour une époque et une société données un certain nombre de secteurs de l'activité discursive, qui prescrivent à l'auditeur ou au lecteur le type de comportement qu'il doit entretenir avec le texte. En termes de scène d'énonciation, le type de discours correspond à la "la scène englobante" (Maingueneau, 2007 [1986] : 177)

C'est au niveau de cette scène que s'instaure le contrat de communication du discours par lequel sont inférées les clauses qui déterminent les interlocuteurs, la sphère socioprofessionnelle à laquelle est rattaché ce discours qui par la suite indique son mode de réception. Ce contrat a, en fait, une portée aussi bien sur l'acte lui-même que sur les participants de ce contrat comme l'explique Patrick Charaudeau: « c'est justement parce que le contrat de communication est fondateur de l'acte de langage qu'il inclut sa propre validation. L'autre interlocuteur-destinataire est considéré comme souscrivant par avance aux termes du contrat » (Charaudeau, 1995 : 160 *in*. Maingueneau, 2000 : 55). En effet, aux premières informations que reçoit un lecteur, un travail systématique d'identification du discours s'effectue qui va permettre de valider ce dernier, en tant que tel, grâce à ces informations liminaires qu'annonce cette scène d'énonciation. Ce travail d'identification se fait par le recours à certaines formes du dialogisme qui sont perceptibles à l'analyse. S'agissant du discours littéraire, il est convenu que « tout énoncé littéraire est ramené à une scène englobante » (Maingueneau, 2004 : 191), explorer celle-ci passe en premier lieu par les indices paratextuels ou le paratexte.

C'est au niveau du seuil du texte que sont fournis tous les éléments nécessaires quant à la bonne réception du texte. Néanmoins, les informations qu'offre chaque œuvre varient en fonction des stratégies discursives adoptées par chaque auteur. Aussi, parfois ces indices ne se limitent-ils pas à la scène englobante. Ils renseignent, également, sur la scène générique et permettent, dans d'autres cas, d'annoncer la scénographie à venir, raison pour laquelle il n'y a pas de limites étanches entre les trois scènes. C'est donc au seuil de l'œuvre que s'initie une première étape de la coopération dans la réception de l'œuvre.

Nous nous analysons, alors, les indices paratextuels afin de déterminer les différentes formes de dialogisme rencontrées lors de cette première étape de la réception. Toutefois, l'étude des indices paratextuels sera limitée au périphrase éditorial et au périphrase auctorial. En effet, nous voulons centrer notre analyse sur le discours qui entoure l'œuvre et écarter les discours qui se sont produits sur l'œuvre dans d'autres espaces. Nous commençons, donc, par découvrir les éléments qui relèvent du paratexte d'une œuvre littéraire ensuite seront analysés respectivement le paratexte éditorial et le paratexte auctorial de chacune des trois œuvres, il s'agit donc de dégager les formes du dialogisme lors du processus émission-réception du discours romanesque des trois œuvres. Néanmoins, il est nécessaire de faire un bref rappel théorique sur les différentes formes du dialogisme que nous rencontrons dans notre analyse des trois œuvres.

2-1 Dialogisme interlocutif/dialogisme interdiscursif

Le dialogisme, selon Moirand concerne la question des relations qu'entretient un discours avec des énoncés déjà produits sur un sujet (relations interdiscursives) et les relations aux « énoncés de compréhension-réponse des destinataires réels ou virtuels que l'on anticipe (interlocutives) » (Moirand *in*. Charraudeau, Maingueneau et *al.*, 2002 : 176). Elle replace, cependant, le dialogisme au cœur d'une problématique linguistique en évoquant Jacqueline Authier-Revuz avec la question de l'hétérogénéité énonciative. En effet, le dialogisme est sous-tendu de cette hétérogénéité qui échappe à son énonciateur et qui ne laisse pas de marques (concernant les deux formes en question). Ce n'est autre que le dialogisme constitutif qui s'oppose à l'autre dialogisme qui laisse des traces linguistiques (plus ou moins) apparentes qu'est le dialogisme montré.

En effet, dans les trois œuvres, ces deux formes initiales sont fortement présentes. Le dialogisme interlocutif se manifeste lorsqu'il y a interaction entre l'auteur Maalouf et ses lecteurs. L'auteur dans les trois romans invoque, par le biais de son narrateur, le narrataire de façon variable. Benjamin O. Lesage (le narrateur dans *Samarcande*) s'adresse directement aux lecteurs à travers une préface fictionnelle, comme il lui arrive

d'impliquer ouvertement ou implicitement son narrataire à travers des commentaires ou d'interrogations. Baldassare, dans son écriture qui se situe à mi-chemin entre le journal intime et le carnet de voyage, invoque le narrataire pour le prendre comme témoin sur ce qu'il traverse comme événements. Dans *Origines*, la sollicitation est moins apparente, mais reste présente. Ces formes sont montrées, d'autres le sont moins comme lorsque par désir de pallier des lacunes concernant les connaissances du lecteur, l'auteur anticipe en avançant les informations nécessaires à son lecteur pour une réception optimale des œuvres. Cette forme est très présente dans le discours de l'auteur.

Le dialogisme interdiscursif permet à l'auteur de situer son discours par rapport aux discours déjà existants. Il permet, également, de déceler le mécanisme par lequel s'élabore un discours tout en interagissant avec d'autres pour les intégrer à son propre corps et n'en faire qu'un. Les genres de discours convoqués dans chacune des œuvres comme pour plurilinguisme interne ou plurilinguisme externe ou alors pour instituer les compétences nécessaires à la réception des œuvres relèvent de cette seconde forme du dialogisme. Effectivement, l'univers du récit abrite des personnages dont les origines, les appartenances sociales et professionnelles sont très variées. Chaque personnage parle sa « langue », produit son « genre de discours »; cela donne lieu au dialogisme interdiscursif qui est souvent montré.

2-2 Dialogisme constitutif/dialogisme montré

Il existe des discours où la présence et l'adhésion à d'autres discours ne présente aucune trace linguistique et ne suppose aucune hétérogénéité énonciative. Les discours donnent l'impression de se fondre les uns dans les autres. Il s'agit alors du dialogisme constitutif qui suppose la présence de l'autre pour se construire, sans pour autant l'inclure, matériellement parlant, dans le discours.

D'autres discours montrent ouvertement les discours qui les traversent. Ils laissent des marques linguistiques qui permettent leur repérage. Il s'agit alors du dialogisme

montré. *Samarcande*, *Le périple de Baldassare* ou *Origines* abritent des formes du dialogisme qui sont majoritairement montrées; le changement typographique, le changement de régime énonciatif, la présence de commentaires métadiscursifs permettent d'introduire différents genres de discours tout en montrant par des signes linguistiques ce dialogisme. C'est ainsi que nous percevons la forme montrée du dialogisme dans les œuvres. Toutefois, les trois œuvres restent constitutivement dialogiques; elles viennent de l'interdiscours en réaction à d'autres discours déjà existants, se constituent par un processus dialogique et finissent par rejoindre l'interdiscours.

2-3 Dialogisme interactionnel/dialogisme intertextuel

Pour des discours tels que les discours de transmission des savoirs et des savoirs-faire, sur lequel S. Moirand a travaillé, le besoin d'explication fait que l'on fasse appel explicitement à d'autres discours selon deux procédés; on peut recourir à des discours « antérieurs, des discours sources ou des discours premiers » (Charaudeau, Maingueneau et al., 2002 : 177), c'est ce que Moirand appelle le dialogisme intertextuel montré. Cependant, les discours qui « font référence aux discours que l'on prête aux destinataires (ou aux surdestinataires) » (*Ibid.*) relèvent du dialogisme interactionnel montré. Ces mêmes formes sont présentes dans notre corpus. Dans les romans, souvent les narrateurs: Benjamin O. Lesage ou alors Baldassare instituent un surdestinataire à qui ils s'adressent dans leurs interrogations, il s'agit alors d'un dialogisme interactionnel montré. Le recours à des passages de la Bible, du Coran, à des extraits de la poésie... qui sont typographiquement marqués, relèvent du dialogisme intertextuel montré. Dans d'autres cas, la limite entre le discours relevant d'un domaine du savoir ou d'un autre discours est presque imperceptible, il s'agit alors du dialogisme intertextuel masqué. Les récits racontés à propos de la prise d'Alamout, la forteresse de Hassan Sabbah dans *Samarcande* ou alors toute l'histoire de Sabbataï dans *Le périple de Baldassare* ne sont autres que des épisodes de l'Histoire romancée que l'auteur intègre à son intrigue pour l'alimenter.

En parallèle à ces deux formes, Moirand introduit le dialogisme intertextuel constitutif et le dialogisme interactionnel constitutif qu'elle repère dans le discours médiatique. Le premier concerne les discours qui se déposent dans la mémoire médiatique au fil des lectures et qui permettent au lecteur de situer un discours dans un genre de discours ou un autre. Cela permettra de « déplier » les scénarios possibles qui faciliteraient la réception du discours. La seconde forme, le dialogisme interactionnel constitutif concerne les discours naissant d'une interaction avec des destinataires imaginaires dans les discours intérieurs d'un énonciateur, elle concerne les endophasies qui impliquent un interlocuteur sans pour autant le désigner ou le montrer. Nous percevons cela dans le processus de production - réception du discours des trois œuvres; l'auteur ne perd jamais de vue son lecteur à qui il consacre tous les moyens nécessaires à une réception optimale, sans pour autant le mentionner ou le montrer.

Pour le domaine des discours de transmission des connaissances et notamment les discours de la science, l'auteur sollicite un dialogisme intertextuel monologal c'est-à-dire qu'il fait appel aux discours d'une seule communauté (scientifique ou autre), et d'un dialogisme intertextuel plurilogal où l'emprunt se fait à différentes « communautés discursives ou langagières (politique, économique, médiatique, scientifique, juridique, etc.) » (Maingueneau et *al.*, 2002 : 178). La dernière forme du dialogisme est très présente dans les trois romans. Souvent, nous rencontrons des pans de discours religieux, médicinal, historique... ils fournissent au discours romanesque de chaque œuvre sa substance qui la nourrit. Ce sont donc les différentes formes du dialogisme que nous rencontrons dans les œuvres de Maalouf et que nous explorons en premier lieu dans le paratexte.

3- Les indices paratextuels

Notion introduite par Genette, le paratexte est le discours qui entoure l'œuvre, situé à son seuil il n'est ni à l'intérieur ni vraiment à l'extérieur :

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière, il s'agit ici d'un seuil ou [...] d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin [...] une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'étend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés. (Genette, 1987:7-8)

Il est donc le seuil sur lequel s'effectue la rencontre entre auteur et lecteur et qui se situe au niveau de la scène englobante. À la fois éditorial et auctorial, il est composé de commentaires, d'illustrations, d'extraits de l'œuvre qui l'accompagnent dans le volume même du texte (péritexte), ou qui sont produits ultérieurement dans des espaces différents ou variés (épitexte) telles, les biographies de l'auteur, les interviews, les travaux de recherche, critique littéraire de l'œuvre etc., afin d'apporter au lecteur les informations qui permettent d'orienter sa réception de l'œuvre ou du discours.

Si le paratexte éditorial, qui est sous la responsabilité de l'éditeur, met en œuvre les stratégies susceptibles de mettre en valeur l'œuvre afin de mieux la commercialiser, le paratexte auctorial est sous la responsabilité de l'auteur qui veut parer son texte de tous les moyens nécessaires à une bonne réception. Par ces moyens il se met en rapport direct avec le lecteur pour lui présenter le texte par le biais d'un certain nombre d'éléments informationnels mis à sa disposition. Nous nous intéressons davantage au second que nous allons explorer dans chacune des trois œuvres de Maalouf de manière à montrer comment le paratexte permet d'orienter le lecteur sur le type et le genre du discours d'une œuvre, car, à ce niveau-là, le contact établi entre émetteur et récepteur permet d'orienter le lecteur sur la façon selon laquelle il peut (ou doit) recevoir l'œuvre.

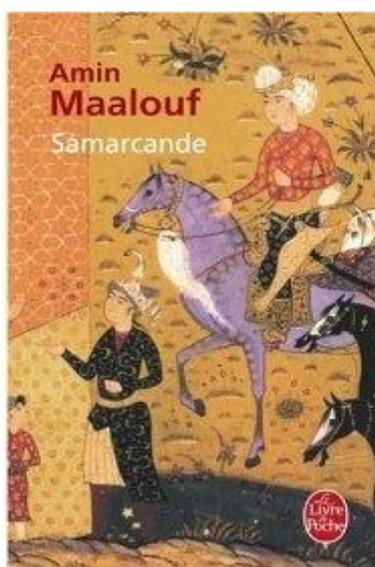
En effet, notre lecture est conditionnée par cet aller-retour entre l'œuvre et la mémoire interdiscursive¹ que nous sollicitons à la recherche de similitudes ou de

¹ Mémoire interdiscursive : définie par Lecompte ainsi: « elle est cette sorte de jeu subtil qui consiste à enrichir des objets que le discours charrie, au hasard de leur rencontres avec d'autres et à utiliser au mieux suivant les circonstances les colorations que l'objet aura acquises » (Lecompte *in*, Moirand, 2004: 133)

différences entre ce que nous avons déjà lu, et ce que nous allons entreprendre de lire. Le paratexte fournit un certain nombre d'informations. À lui seul il est parfois suffisant pour dégager les types de discours et permet de deviner le genre de discours. Cela dépend de la stratégie qu'adopte chaque auteur.

Dans ce sens, nous analysons les trois romans de notre corpus selon l'ordre chronologique de leur parution : *Samarcande* (1989), *Le périple de Baldassare* (2000) et *Origines* (2004), nous expliquerons en parallèle et à travers ces œuvres le processus de réception du discours, tout en mettant en évidence les formes de dialogisme que nous rencontrons à travers ce processus.

3- Le paratexte éditorial de *Samarcande*



La couverture présente les éléments suivants : le nom de l'auteur « Amin Maalouf » sur lequel d'amples informations seront fournies ultérieurement sur le troisième et quatrième de couverture. Le titre du roman : « Samarcande », toponyme de l'une des villes les plus connues de l'Ouzbékistan, considérée comme la capitale culturelle de ce pays. Son

nom signifie « lieu de rencontre » ou « lieu de conflit ». En effet, Samarcande est le lieu où ont eu lieu les différentes guerres qui l'ont dévastée à maintes reprises. C'est aussi un lieu stratégique et lieu d'inspiration pour de nombreux poètes et écrivains.

Sur l'illustration de couverture se trouve une miniature intitulée : *L'arrivée du messager*. Elle renseigne, tout autant que le titre, sur le cadre spatial de la fiction; sur le temps que l'on devine qui est celui d'une époque passée. Captivante par ses couleurs et venant de cette partie de l'Asie Mineure, cette miniature est également sollicitée pour la couverture dans *Les Roubaïates* d'Omar Khayyam (Nicolas [1867] 1965). Une traduction des quatrains qui date du XIXe siècle réalisée par Jean-Baptiste Nicolas ex-premier drogman de l'ambassade de France en Perse. Accompagnée de sept autres miniatures qui représentent des scènes de la vie quotidienne de l'époque, elles illustrent et accompagnent les *Quatrains* de Khayyam à l'image du manuscrit original qui était également orné de miniatures (selon le récit de Maalouf dans *Samarcande*).

C'est ainsi que le lecteur commence à déceler les indices du discours littéraire et plus exactement ceux du roman. Il s'agit des premières indications que l'on retrouve et qui permettent au lecteur d'émettre des hypothèses qui ne tarderont pas à être vérifiées au fur et à mesure de l'exploration du paratexte.

Une brève biobibliographie est présente sur le troisième de couverture; un journaliste qui a eu, depuis les années soixante-dix, l'occasion de couvrir les événements les plus marquants de la planète et qui est passé à l'écriture en commençant par écrire un essai : *Les croisades vues par les Arabes* (1983) sur l'un des sujets de l'Histoire les plus difficiles à aborder, seulement, cette fois-ci, il est présenté d'un point de vue nouveau. La suite des écrits de l'auteur s'inscrit dans la lignée du genre roman historique: *Léon l'Africain* (1986) puis *Samarcande* qui nous fait découvrir la vie du poète Omar Khayyam, ensuite celle du prophète Mani dans *Les Jardins de lumière* (1991), ensuite d'autres suivront : *Le Premier Siècle après Béatrice* (1992) et enfin *Le Rocher de Tanios* (1993) qui lui permit d'obtenir le prix Goncourt. L'orientation historique qui paraît dominante dans les premiers romans

s'oriente, dans la suite de ses écrits, notamment les deux derniers de cette liste, vers une expression plus romancée de la vision du monde de l'auteur.

Une table des matières s'ajoute à ces éléments et sur laquelle figurent les quatre parties du roman avec leurs titres respectifs et leur emplacement dans le roman, cela permet d'avoir une vision globale sur la répartition du roman en parties. Afin d'illustrer les différents lieux mentionnés dans le récit et les déplacements des personnages, une carte géographique de l'Empire ottoman et une partie de l'Asie Mineure avec les frontières de 1912 est insérée à la fin du roman. Elle renforce l'idée d'appartenance de ce roman au genre roman historique.

Le commentaire sur la quatrième de couverture apporte, par contre, davantage d'informations :

Samarcande, c'est la Perse d'Omar Khayyam, poète du vin, libre penseur, astronome de génie, mais aussi celle de Hassan Sabbah, fondateur de l'ordre des Assassins, la secte la plus redoutable de l'Histoire.

Samarcande, c'est l'Orient du XIXe siècle et du début du XXe, le voyage dans un univers où les rêves de liberté ont toujours su défier les fanatismes. *Samarcande*, c'est l'aventure d'un manuscrit né au XIe siècle, égaré lors des invasions mongoles et retrouvé des siècles plus tard.

Une fois encore, nous conduisant sur la route de la soie à travers les plus envoûtantes cités d'Asie, Amin Maalouf, l'auteur de *Léon l'Africain*, nous ravit par son extraordinaire talent de conteur.

Il situe avec précision le contexte spatio-temporel de la fiction ainsi que les personnages principaux. Le premier est Omar Khayyam et son œuvre tant convoitée, les fameux *Quatrains*. Vient ensuite Hassan Sabbah le fondateur de l'Ordre des Assassins. D'ailleurs, la phrase d'ouverture projette directement le lecteur dans le vif du sujet. L'utilisation du présentatif: « *Samarcande*, c'est la Perse d'Omar Khayyam, poète du vin, libre penseur, astronome et génie, mais aussi celle de Hassan Sabbah, fondateur de l'ordre

des Assassins, la secte la plus redoutable de l'Histoire » précise que Samarcande, ce lieu géographique dont il est question ne réfère pas à celui des temps modernes, c'est-à-dire ville de l'Ouzbékistan, mais à la ville persane des XIXe, le Xe et le XIe siècles, lorsque Samarcande était un pôle important de l'empire seldjoukide.

Des personnages historiques, des lieux mythiques et un auteur qui a l'habitude de puiser ses fictions dans l'Histoire, détail confirmé par le commentaire de Gilles Demert, publié dans *Jours de France*¹ et qui renforce ce penchant de l'auteur :

Avec Samarcande, Amin Maalouf confirme son talent de conteur oriental. Un air nouveau dans notre littérature. Un mariage parfaitement réussi entre érudition et plaisir romanesque.

Ce commentaire confirme cette idée de brassage entre historique et romanesque, entre deux genres de discours. Ce brassage se concrétise effectivement sur le plan du discours sous différentes formes de dialogisme. C'est donc dès le départ qu'est annoncé un discours dialogique qui tire justement sa particularité de ce brassage réussi.

La mention du prix obtenu par l'auteur « Prix des Maisons de la Presse 1988 » concourt pareillement à renforcer la politique éditoriale de séduction.

Le paratexte éditorial de *Samarcande* permet, donc, de dégager en premier lieu le type de discours ; il s'agit du discours littéraire. Le nom de l'auteur et le titre fournissent les éléments nécessaires à l'identification de l'œuvre et à son affiliation à un « père géniteur ». Il s'agit d'un auteur identifié qui s'adresse à un lecteur à travers une énonciation littéraire. Ce type d'énonciation fait que les deux protagonistes bénéficient d'une certaine liberté dans cet espace pragmatique, car tout ce que va raconter l'auteur a été soigneusement codifié par ce contrat qui le lie à son interlocuteur. Aussi véridique que puisse paraître le raconté, il relève de l'ordre de la fiction. Ne serait-ce que parce qu'un auteur a choisi d'écrire ce récit et qu'il a certainement manipulé le contenu en fonction des

¹ Commentaire de Gilles Demert paru dans le magazine *Jours de France* 1989.

besoins de la narration. En effet, Maingueneau explique le point de vue de Genette sur la complexité de l'acte de narration du point de vue pragmatique comme :

Le résultat d'un acte de langage indirect. Pour lui (l'auteur), ce sont bien des assertions feintes, mais qui produisent indirectement une œuvre; l'auteur fait une sorte d'acte déclaratif qui modifie la réalité en vertu des pouvoirs que lui confère son statut d'auteur. Cet acte déclaratif instaure l'état provoqué par son énonciation. De même que " la séance est ouverte" émis par la personne qualifiée accomplit de manière indirecte l'état que cet énoncé est censé décrire, les énoncés de la fiction institueraient dans l'esprit du lecteur le monde qu'ils sont censés représenter. L'énonciateur produirait donc directement une assertion feinte et indirectement une déclaration (" je décrète fictionnellement que...") à moins qu'on ne préfère y voir une demande "Imaginez que..." (Maingueneau, [1990] 1997 : 24)

Le locuteur qu'est l'auteur instaure une énonciation littéraire ; l'énoncé né de celle-ci a un statut particulier, il n'est pas censé être véridique, au contraire il instaure l'univers spatio-temporel dans lequel va évoluer la fiction qui n'est pas forcément analogue à la réalité. Le paratexte contribue à instaurer cet univers parallèle à la réalité qui arrive à l'imiter dans le roman de *Samarcande* sans pour autant la reproduire fidèlement. D'ailleurs, l'auteur n'est pas censé le faire, car, même si dans ce roman il s'agit de la vie d'Omar Khayyam, de ses *Quatrains* et de la *Secte des Assassins*, le lecteur connaît qu'en dépit de tout il s'agit d'une fiction à laquelle sont choisies des scénographies originales pour la rendre authentique.

L'acte d'énonciation du discours littéraire porte en lui cette assertion implicite que tout ce qui va se raconter est fiction et qu'il est impossible de tenir rigueur à son auteur si ses propos ne sont pas conformes à la réalité. Ce type d'énonciation, par sa nature, se permet ce genre « feintes », au contraire, il excelle en la matière et c'est ce qui fait son originalité.

Le lecteur, de son côté, ne se conçoit plus comme un simple récepteur passif du texte, il participe à la construction du sens du texte et même dans l'énonciation, il est également co-énonciateur. L'énonciation différée, l'univers de la fiction que doit découvrir

le lecteur font que la réception du discours littéraire fait concourir un effort considérable de la part du lecteur comme l'explique Maingueneau en parlant de la réception selon U. Eco :

Nous parlons ici à dessein d'« indications », car comme le souligne U. Eco, il ya une « réticence » essentielle des textes littéraires. La lecture doit faire surgir tout un univers imaginaire à partir d'indices lacunaires et peu déterminés. On ne peut qu'être frappé par la part considérable de travail qui est laissée au lecteur ; pour reconstruire les chaînes anaphoriques, combler les ellipses dans l'enchaînement des actions, identifier les personnages, repérer les sous-entendus, etc. À cette fin, le lecteur dispose, ou ne dispose pas, d'un certain nombre de connaissances et de stratégies de divers ordres » (Maingueneau, [1990] 1997 : 28)

Souvent, la réception de l'œuvre littéraire est perçue comme une activité de décryptage où le lecteur bénéficie de cette liberté de lire le texte et de l'interpréter selon les moyens intellectuels, culturels et idéologiques dont il dispose. Aussi, le lecteur a-t-il toujours besoin de référent d'ordre littéraire qui lui permet de cerner l'œuvre. Celui-ci lui sert de prototype de référence comme l'explique Maingueneau « les œuvres sont en effet souvent référées à un prototype » (Maingueneau, 2004 : 177).

À cet effet, la lecture de *Samarcande* (comme pour toutes les œuvres) implique un certain travail de la part du lecteur. Sachant que le roman va relater la vie d'Omar Khayyam et l'histoire de ses *Quatrains*, le lecteur recourt dans un premier temps, à sa mémoire interdiscursive, qui lui permet de procéder à une comparaison avec d'autres œuvres ayant traité du même thème ou ayant des ressemblances avec l'œuvre en question afin de trouver les genres de discours servant de modèles de lecture et se mettre en condition d'une bonne réception. Ainsi, par un dialogisme interdiscursif constitutif, le lecteur tente-t-il de confronter les différents discours, élimine ceux qui sont divergents, retient ceux qui sont ressemblants pour les utiliser comme des pistes qui balisent sa lecture.

Le lecteur de *Samarcande* (en fonction du besoin et du profil) recourt éventuellement à des discours différents dans le cadre de la tâche que lui incombe la lecture ; les genres peuvent varier entre le didactique tels les articles de dictionnaires de langue ou spécialisés,

des encyclopédies, ainsi que le discours de l'Histoire tels des livres qui traitent de l'histoire de la ville, ou encore des textes qui relatent la vie de Khayyam (biographie). D'autres genres littéraires peuvent figurer parmi les discours convoqués avec l'œuvre de Khayyam, à savoir les *Quatrains*. Pour les lecteurs les plus avertis ou spécialisés, des recherches poussées dans le métatexte est une autre étape de l'exploration.

C'est à cette première étape de l'approche du roman, que se perçoit le dialogisme au seuil de cette œuvre; l'auteur met à la disposition de son lecteur différents indices pour orienter sa lecture. De son côté, le lecteur tente de passer en revue tous ces indices pour les décrypter.

4- Le péri-texte auctorial de *Samarcande*

Il est sous la responsabilité de l'auteur et son apport est plus personnel. Le choix du nom de cette ville comme titre transcrit en langue française traduit un désir de démarcation de tout ce qui s'est écrit sur ce sujet jusque-là.

La dédicace que l'on retrouve au début du roman est pour le père de l'auteur décédé quelques années plus tôt, plus exactement en 1980 (date révélée dans son dernier roman *Origines* tout autant que d'autres détails tel son engouement pour au poète Khayyam, une information qui renseigne davantage sur cette dédicace).

Chacune des parties est introduite par un intertitre qui dans son fonctionnement se rapproche des titres thématiques qui désignent par métaphore ou synecdoque (Genette, 1981 : 86) le contenu thématique des quatre parties du roman. Les intertitres sont hiérarchisés à deux niveaux; au premier niveau sont indiqués les numéros des « Livres », exemple : *Livre premier*, *Livre deux*, *Livre trois* et *Livre quatre*. Au second niveau, sont présentés les intitulés de ces livres : *Poètes et amants* en référence aux deux personnages principaux Omar et Djahane sa bien-aimée (poétesse également), *Le paradis des Assassins* en référence à la secte de Hassan Sabah, *La fin du millénaire* aborde un volet nouveau de l'Histoire de la Perse et *Un poète à la mer* retrace le destin tragique du *Manuscrit de*

Samarcande. En plus du fait qu'ils contribuent à donner une répartition au roman, ces intertitres informent réellement le contenu de chacune des parties.

En plus des intertitres qui renseignent sur les contenus des parties, des épigraphes sont également insérées. Il s'agit de citations qui sont mises en exergue par l'auteur et dont la fonction, selon G. Genette, peut-être : fonction commentaire du titre, ou fonction commentaire du texte ou alors « fonction de caution indirecte apportée par l'auteur de la citation évoquée » (Leymarie : 2000). Elles suscitent notre attention en raison de leur forte présence au début du roman ensuite à la tête de chacune des quatre parties, ou *Livres*. Leur nombre total est de cinq (5). Venant toutes de l'hyper-genre littéraire elles varient cependant en ce qui concerne le sous-genre de leur appartenance.

Cette épigraphe est celle par laquelle commence l'œuvre : « *Et maintenant, promène ton regard sur Samarcande ! N'est-elle pas reine de la Terre? Fièrè, au-dessus de toutes les villes, et dans ses mains leurs destinées ?* » Edgar Allan Poe (1809-1849). Située à la tête de " *Livre premier*", certainement puisé dans *Tamerlan et poèmes mineurs* publiés en 1927 à Boston, le poème réunit les trois fonctions ; d'une part, il commente le titre en décrivant Samarcande comme un lieu paradisiaque. D'autre part, il renseigne sur le récit lui-même en abordant la question des destins qui se jouent dans cette ville. Le choix de citer Poe n'est pas un hasard, ce poète est comme Khayyam ; il a vécu toute sa vie incompris et avait le même amour pour le vin et pour *Samarcande* qu'il n'avait jamais visitée.

Les quatre autres épigraphes situées à la tête de chacun des quatre *livres* sont extraites des *Robāiyates d'Omar Khayyam*. Elles annoncent sur le contenu de chacune des quatre parties du roman. La première épigraphe du livre *Poètes et amants* reprend ce quatrain de Khayyam :

Quel homme n'a jamais transgressé Ta Loi, dis ?

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

Si Tu punis le mal que j'ai fait par le mal,

Quelle est la différence entre Toi et moi, dis ?

Le titre de cette partie du roman annonce une idylle sous le signe de la poésie puisqu'ils sont tous les deux poètes ; Khayyam et sa bien-aimée. La transgression, également évoquée à travers ces vers, fait penser à un amour interdit ou alors à une forme de relation anti-conventionnelle notamment lorsque l'on connaît le poète. C'est également la philosophie du poète qui sert d'entrée en la matière pour cette première partie du roman.

La seconde épigraphe que l'on retrouve sur le *Livre deux* intitulé « Le paradis des Assassins » reprend un vers de l'un des quatrains du poète : « Le paradis et l'enfer sont en toi » montre une transition vers un autre registre, les Assassins sont les adeptes de Sabbah annoncés dans le commentaire, prometteurs de paradis, c'est l'enfer qu'ils font régner à travers l'Histoire.

Pour le *Livre trois* intitulé *La fin du millénaire* c'est un autre vers du poète qui est choisi : « Lève-toi, nous avons toute l'éternité pour dormir ! » suggère la fin d'une époque et le début d'un autre qui serait semblable dans ses changements à un réveil tant attendu. À ce stade, l'on ignore les enjeux de ce réveil, tout autant que ses tenants et ses aboutissants.

Le dernier livre intitulé *Un poète à la mer* est explicite, car il fait référence à la fin tragique du destin des *Quatrains*. L'auteur par le biais de ces épigraphes donne un aperçu non seulement sur le déroulement du récit, mais aussi sur la philosophie du poète et sa vision du monde qui coïncide avec les déroulements des événements du récit. Cette vision est également partagée et choisie par le narrateur. Le recours à la poésie renforce cet aspect romancé de l'histoire ; ce dialogisme intertextuel montré contribue à son tour à orienter sur l'aspect générique de ce discours littéraire.

Aussi, dans *Samarcande*, l'auteur a jugé utile d'avoir recours à l'une des clés majeures à la lecture et l'interprétation de l'œuvre c'est-à-dire à une préface :

Au fond de l'Atlantique, il y a un livre. C'est son histoire que je vais raconter.

Peut-être en connaissez-vous le dénouement, les journaux l'ont rapporté à l'époque, certains ouvrages l'ont consigné depuis: lorsque le Titanic a sombré, dans la nuit du 14 au 15 avril 1912, au large de Terre-Neuve, la plus prestigieuse des victimes était un livre, exemplaire unique des Robaiyat d'Omar Khayyam, sage persan, poète, astronome.

De ce naufrage je parlerai peu. D'autres que moi ont pesé le malheur en dollars, d'autres que moi ont dûment recensé cadavres et ultimes paroles. Six ans après, seul m'obsède encore cet être de chair et d'encre dont je fus, un moment, l'indigne dépositaire. N'est-ce pas moi, Benjamin O. Lesage, qui l'ai arraché à son Asie natale ? N'est-ce pas dans mes bagages qu'il s'est embarqué sur le Titanic ? Et son parcours millénaire, qui l'a interrompu, sinon l'arrogance de mon siècle ?

Depuis, le monde s'est couvert de sang et d'ombre, chaque jour davantage, et à moi la vie n'a plus souri. J'ai dû m'écarter des hommes pour n'écouter que les voix du souvenir et caresser un naïf espoir, une vision insistante: demain, on le retrouvera. Protégé par son coffret en or, il émergera intact des opacités marines, son destin enrichi d'une odyssee nouvelle. Des doigts pourront l'effleurer, l'ouvrir, s'y engouffrer ; des yeux captifs suivront de marge en marge la chronique de son aventure, ils découvriront le poète, ses premiers vers, ses premières ivresses, ses premières frayeurs. Et la secte des Assassins. Puis ils s'arrêteront, incrédules, devant une peinture couleur de sable et d'émeraude.

Elle ne porte ni date ni signature, rien que ces mots, fervents ou désabusés: *Samarcande, la plus belle face que la Terre ait jamais tournée vers le soleil.*

L'auteur fait faire à son personnage Benjamin Omar Lesage une préface fictionnelle dont « la fonctionnalité consiste en leur fictionnalité, en ce sens qu'elles sont là essentiellement *pour effectuer une attribution fictionnelle*¹. » (Genette, 1981:281). Cette préface est attribuée au personnage principal qui est également le narrateur de ce récit. Sa fonction première est de dévoiler son identité, puis de s'instituer comme narrateur et de faire part, enfin, son de intention première qui est de

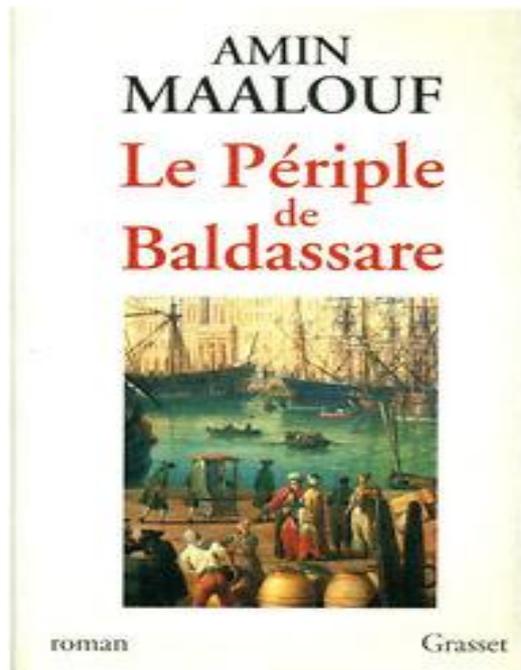
¹ L'italique est de l'auteur.

raconter l'histoire des *Quatrains* depuis leur écriture jusqu'à leur perte dans le naufrage du Titanic.

Cette préface fictionnelle est à la fois péri-texte et texte; elle se situe à la limite du péri-texte auctorial, elle est censée être rédigée par le narrateur pour lui permettre d'annoncer son intention et de dévoiler certains détails jugés nécessaires à la réception de ce récit. À la fois très instructive et un peu déroutante, cette préface prend comme point de départ le malheureux dénouement du destin du célèbre *Manuscrit de Samarcande*, pour remonter jusqu'à son auteur et son époque sous la forme d'un récit sommaire qui suscite ardemment la curiosité du lecteur. En fait, cette préface présente le maillon qui relie le destin des quatrains à celui du Titanic sans pour autant abonder en matière de détails.

À partir des éléments paratextuels de *Samarcande*, nous commençons à percevoir les différentes formes de dialogisme qui permettent à l'auteur d'avancer les premiers indices propices à une réception satisfaisante. D'une part, l'auteur constitue cette zone qui entoure son texte en convoquant différents discours, notamment les épigraphes sous forme de dialogisme intertextuel montré par le recours à l'italique comme marque qui indique un changement de locuteur. Le lecteur avec l'activité de réception recourt à sa mémoire interdiscursive qui par comparaison lui permet de confronter ces indices à d'autres pour pouvoir reconnaître d'abord le type de discours. Dans un second temps, le lecteur (selon le profil des lecteurs) entame la première étape de la réception; le recours de certains lecteurs à d'autres discours à cette fin est une forme de dialogisme intertextuel ou interdiscursif constitutif. Ces discours emmagasinés dans la mémoire interdiscursive ou alors présents dans d'autres espaces discursifs servent à la fois de guide de lecture tout autant que source qui enrichit et instaure les bases des connaissances nécessaires aux compétences requises pour la réception de cette œuvre.

5- Le périphrase éditorial de *Le périple de Baldassare*



Le Périple de Baldassare

« Ce que la présence de cette femme a apaisé en moi, ce n'est pas la soif charnelle d'un voyageur, c'est ma détresse originelle. Je suis né étranger, j'ai vécu étranger et je mourrai plus étranger encore. Je suis trop orgueilleux pour parler d'hostilité, d'humiliations, de rancœur, de souffrances, mais je sais reconnaître les regards et les gestes. Il y a des bras de femmes qui sont des lieux d'exil, et d'autres qui sont la terre natale. »

Parti sur les routes en 1665, le narrateur de cette histoire, Baldassare Embriaco, Génois d'Orient et négociant en curiosités, est à la poursuite d'un livre qui est censé apporter le Salut à un monde désespéré. Sans doute est-il aussi à la recherche de ce qui pourrait encore donner un sens à sa propre existence.

Au cours de son périple, en Méditerranée et au-delà, Baldassare traverse des pays en perdition, des villes en feu, des communautés en attente. Il rencontre la peur, la tromperie et la désillusion ; mais également l'amour, à l'heure où il ne l'attendait plus.

Amin Maalouf a déjà publié six romans : Léon l'Africain, Samarcande, Les Jardins de lumière, Le Premier Siècle après Béatrice, Le Rocher de Tanios (Prix Goncourt 1993) et Les Echelles du Levant.

L'œuvre est pourvue d'une jaquette sur laquelle figurent les informations habituelles: le nom de l'auteur « Amin Maalouf », le titre de l'œuvre *Le Périple de Baldassare*, une peinture de Claude Joseph Vernet intitulée « Vue de l'intérieur du port de Marseille » en guise d'illustration de couverture et le nom de la maison d'édition « Grasset » et une étiquette formelle : « Roman » en plus de l'année de l'édition 2000. Sur le rabat intérieur de cette même jaquette figure pour la première fois une photographie de l'auteur ainsi que les autres romans publiés chez le même éditeur, en l'occurrence : *Le premier siècle après Béatrice*, *Le Rocher de Tanios* avec la mention du prix Goncourt obtenu pour ce roman et *Les Échelles du Levant*.

L'auteur qui est désormais connu du public (qui a moins de mal à cerner ses œuvres et l'orientation de son écriture) choisit un titre assez révélateur : *Le Périple de Baldassare*. Ce titre réfère à première vue au genre très connu et très en vogue au XIXe siècle. De plus, le recours à l'antonomase inverse pour le substantif *Périple* agglutinée à l'anthroponyme *Baldassare* ouvre un large spectre pour les interprétations vu la richesse des référents que véhiculent les deux.

Le nom commun *Périple* qui désigne le « voyage » vient du grec ancien et signifie littéralement « naviguer autour », puisé dans le latin *navigatio*: « voyage en bateau » :

Terme de géographie ancienne. Navigation autour d'une mer, des côtes d'un pays ; relation d'une navigation de ce genre. *Dans la plupart des mémoires que j'ai communiquées à l'Académie, je me suis attaché à éclaircir les difficultés que pouvaient offrir les périples, c'est-à-dire les journaux des navigateurs anciens,* [GOSSELIN, *Instit. Mém. acad. inscr. t. IX, p. 86*]

Titre de quelques ouvrages anciens. Le Périple d'Hannon.

ÉTYMOLOGIE

Du grec, autour, et, naviguer. (Littré, version électronique)

La signification du mot rallie à la fois la mobilité à travers la mer, le recensement de toutes les informations recueillies grâce à ce voyage, aussi, les dangers encourus et le plaisir de découvrir.

Le prénom *Baldassare* est la forme romane de « Balthasar », un des rois mages venus adorer Jésus à sa naissance à Bethléem, il signifie dans la langue akkadienne « protège la vie du roi ». Le titre composé de la sorte, c'est-à-dire avec l'antonomase, fait penser à un genre précis dans la littérature, celui du récit de voyage ; un personnage probablement d'origine italienne qui entreprend un voyage qui semble avoir une valeur importante peut être mystique ou alors en quête de quelque chose de sacré vu la transcription. Le titre est assez révélateur sur le genre, et permet d'ores et déjà de formuler des hypothèses concernant l'orientation générique et le contenu du roman.

Au titre s'ajoute l'illustration de couverture; une peinture de Claude Joseph Vernet qui date de 1754 intitulée : *Vue de l'intérieur du port de Marseille*. Elle vient donner quelques indices pour situer le temps de la fiction qui semble avoir lieu à une époque pas très lointaine de l'histoire. À juger de l'apparence des navires accostés au port et des habits des personnages représentés, notamment ceux qui se trouvent au centre de la toile la fiction aurait lieu au XVIe ou le XVIIe siècles. Les quatre personnages portent des habits qui

ressembleraient à ceux des ottomans de l'époque. Ils ne semblent pas appartenir au même rang social. Les deux premiers sont les maîtres, les deux autres qui suivent sont des serviteurs (émervillés du spectacle de ce port) dont l'un est de couleur, situation très courante à l'époque. Le port de Marseille fourmille d'activités et les quatre personnages ne passent pas inaperçus, puisqu'ils attirent les regards des curieux qui, différents par leurs habits, semblent être d'origine européenne.

Symbolisant le voyage, le port est le lieu de rencontre, de départ et de retour des voyageurs. C'est aussi le lieu où se rencontrent différentes cultures, différentes religions et différentes langues. C'est la scène où ont lieu les adieux et les retrouvailles. C'est en effet autour de tous ces thèmes que tourne le contenu de ce roman.

Une indication de taille sur le genre qu'est l'étiquette formelle qui renvoie, selon Maingueneau, à un type d'organisation textuelle « pauvre » référant à l'hyper-genre et bénéficiant de mises en scène de parole très riches et variées comme scénographies. C'est un fait peu habituel de retrouver ce genre d'étiquette (*Roman*) dans les romans de Maalouf, car en général, ils n'en portent pas. Cela peut s'expliquer par le fait que la dernière publication qui précède ce roman est un essai : *Les identités meurtrières* (1998), c'est pour cette raison que l'éditeur fournit cette information pour orienter le lecteur sur la nature de cet ouvrage. La seconde possibilité est que l'auteur lui-même veille à insérer cette mention afin de catégoriser son œuvre de façon claire et éviter les décalages qui pourraient avoir lieu entre le « dit » c'est-à-dire le contenu de l'œuvre et ce que celle-ci « montre » qu'est à dire sa manière d'être.

La quatrième de couverture apporte différents types d'informations. En premier lieu, c'est un extrait du roman que l'on rencontre. C'est par un passage intimiste que l'œuvre est présentée.

Ce que la présence de cette femme a apaisé en moi, ce n'est pas la soif charnelle d'un voyageur, c'est ma détresse originelle. Je suis né étranger, j'ai vécu étranger et je mourrai plus étranger encore. Je suis trop orgueilleux pour parler d'hostilité d'humiliations, de rancœur, de

souffrances, mais je sais reconnaître les regards et les gestes. Il y a des bras de femmes qui sont des lieux d'exil, et d'autres qui sont la terre natale.

Effectivement, le passage en question se présente sous forme d'une confession; le personnage principal Baldassare parle de lui-même, sur l'effet de « cette femme » sur lui et surtout ce sentiment « d'être étranger » qui le hante tout autant que la peine causée par l'hostilité ressentie. La dernière phrase de l'extrait implique, pour exprimer l'effet et le rôle des femmes dans ce récit, trois figures de style qui sont la métaphore pour « terre d'exil » et « terre natale », c'est une comparaison entre « les bras de femmes » et les « terres d'exil » ou « terres natales » sans comparant. Il y a également l'antithèse qui oppose « terre d'exil » à « terre natale » et enfin la synecdoque en ce qui concerne les "bras de femmes".

Cet extrait donne un aperçu sur l'orientation générique de l'œuvre; ce qui se présente à priori comme récit de voyage, dévoile ce qu'il y a de plus intime du narrateur, son sentiment de solitude et ce que chacune des femmes rencontrées lui a apporté au cours de son voyage. Ainsi, du thème du voyage remarquons-nous le déplacement du récit vers une écriture intime centrée sur les sentiments du narrateur.

Un peu plus loin, un résumé de l'œuvre donne plus de précisions sur le personnage principal :

Parti sur les routes en 1665, le narrateur de cette histoire, Baldassare Embriaco, Génois d'Orient et négociant en curiosités, est à la poursuite d'un livre qui est censé apporter le Salut à un monde désemparé. Sans doute est-il aussi à la recherche de ce qui pourrait encore donner un sens à sa propre existence.

Au cours de son périple, en Méditerranée et au-delà, Baldassare traverse des pays en perdition, des villes en feu, des communautés en attente. Il rencontre la peur, la tromperie et la désillusion; mais également l'amour, à l'heure où il ne l'attendait plus.

Par ce résumé s'ajoutent d'autres informations sur ce récit, en l'occurrence l'identité du narrateur-personnage principal (Baldassare Embriaco est un génois d'Orient: il est d'origines génoises, mais vit en Orient), ainsi que le contexte spatio-temporel du périple.

Baldassare est négociant en curiosités. Pour cette raison, il est amené à voyager à la recherche d'objets rares, de manuscrits précieux et d'œuvres d'art uniques. Il reçoit également beaucoup de clients de pays et d'origines diverses. Son récit a comme cadre spatio-temporel le bassin méditerranéen et au-delà et l'année 1665 comme commencement (en plus de l'année de la bête). La raison de son voyage est un livre d'une importance primordiale, car il est devant apporter le salut à un monde désemparé. Cette quête effrénée du livre que mène *Baldassare* le conduit d'une ville à une autre de la Méditerranée et plus loin encore: aux Pays Bas. Elle est également un prétexte pour une véritable recherche de soi qui donnerait sens à son existence. Malgré tous les périls et toutes les déceptions rencontrés, l'amour semble être l'une des plus belles rencontres de ce voyage.

Ce résumé de l'œuvre donne davantage de précisions : il s'agit d'un discours littéraire et plus exactement celui du roman dont le sous-genre est le récit de voyage. Les dernières informations véhiculées par l'extrait puis le résumé et la mention « roman » déroutent quelque peu la réception. L'une des caractéristiques du récit de voyage, en tant que genre littéraire, notamment ceux du XIXe siècle, est l'authenticité. Il relate les impressions, les sentiments ainsi que toutes les informations que peut collecter un voyageur lors de son voyage. Souvent, les informations recueillies sont d'une importance primordiale pour l'anthropologie, l'ethnologie et l'Histoire. Ce décalage entre le *dit* et le *montré* ne joue pas en défaveur de la réception de l'œuvre, au contraire elle aiguise la curiosité du lecteur qui se demande quelle scénographie sera choisie pour mettre en valeur ce sous-genre qui au XXI siècle se trouve quelque peu délaissé au profit d'autres sous-genres du roman. Ce décalage incite également à la réflexion quant à l'une des clauses du contrat de communication de ce genre littéraire qui est censé relater un récit factuel rendant compte d'un voyage effectué par le narrateur. Seulement avec la présence du discours intimiste, cela remet légèrement en question le genre; souvent, l'attention dans un récit de voyage est portée sur le voyage lui-même, le voyageur joue le rôle d'observateur et d'analyste des milieux qu'il découvre. En présence d'un discours intimiste, c'est un autre

genre de discours qui rejoint le discours du voyage et l'on perçoit déjà le dialogisme interdiscursif.

Ce n'est donc pas à un seul genre de discours que l'on a affaire dans ce roman. À juger des indices paratextuels, l'on se rend compte que différents genres pourraient être convoqués. Les genres ne sont pas encore perceptibles et identifiables, mais que l'on devine. Puisque le voyage a lieu au XVII^e siècle, on suppose que le discours de l'Histoire est présent, l'écriture intimiste est présente et l'on suppose la présence d'autres discours qui vont s'insérer probablement sous différentes autres formes du dialogisme en plus du dialogisme interdiscursif.

6- Le péritexte auctorial de *Le périple de Baldassare*

Le péritexte auctorial de ce roman n'est pas aussi fourni que celui de *Samarcande*, nous retrouvons essentiellement une dédicace et des intertitres.

Ce roman est dédié à « Andrée ». Dans l'entourage immédiat du roman, aucune information n'est fournie sur cette personne ou sur ses rapports avec l'auteur. C'est dans son dernier roman *Origines* (2004), dans « Notes et Remerciements » que l'on retrouve « Andrée » comme membre de la famille Maalouf, c'est l'épouse de l'auteur.

Dans une structure semblable à celle de *Samarcande*, le roman *Le Périple de Baldassare* présente une répartition quadripartite, chacune est appelée *Carnet* au lieu de *Livre* compte tenu du fait qu'il s'agit de récit de voyage, souvent ce sont des carnets qui servent de support notamment à cette époque de l'histoire. Numérotés de I jusqu'à IV, ils ont chacun un intertitre qui serait inspiré du thème principal développé dans cette partie du récit. Ainsi le *Carnet I* porte-t-il comme intertitre : *Le Centième Nom*, un titre qui requiert dès le départ des connaissances d'ordre religieux et notamment dans la religion musulmane dans laquelle on dénombre quatre-vingt-dix-neuf noms de Dieu. *Le Centième Nom* réfère au nom secret, que personne ne connaît et qui aurait des pouvoirs insoupçonnables.

Le second *Carnet* a comme titre : *La voix de Sabbataï* ; un nom incontournable et associé à l'année de la bête 1666. Ce personnage a été une source de polémique majeur à l'époque en s'autoproclamant le Messie tant attendu des juifs, puis en se convertissant à l'Islam. Cela provoqua une grande déception chez ses partisans et un soulagement chez ses détracteurs.

Les deux derniers intertitres : *Un ciel sans étoiles* et *la tentation de Gênes* semblent s'éloigner quelque peu des thèmes historiques et religieux qui jusque-là dominaient dans les deux premiers « Carnets ». Le premier est favorable à une phase du voyage qui semble être peu mouvementée. Le second favorise l'idée d'un dénouement ouvert, car si l'on est voyageur on finit toujours par se fixer quelque part, ce qui ne semble pas être le cas, puisque dans la « tentation », il ya toujours hésitation. Hésitation à retourner à la terre natale ou à rester sur la terre originelle Gêne. La réponse sera connue à la fin du roman.

Une note du traducteur que l'on retrouve à la page 365, vient expliquer des noms d'oiseaux dans la langue italienne présents dans le texte :

1 Le mot italien « gabbiano » désigne aussi bien la mouette que le goéland. (Note du traducteur.)

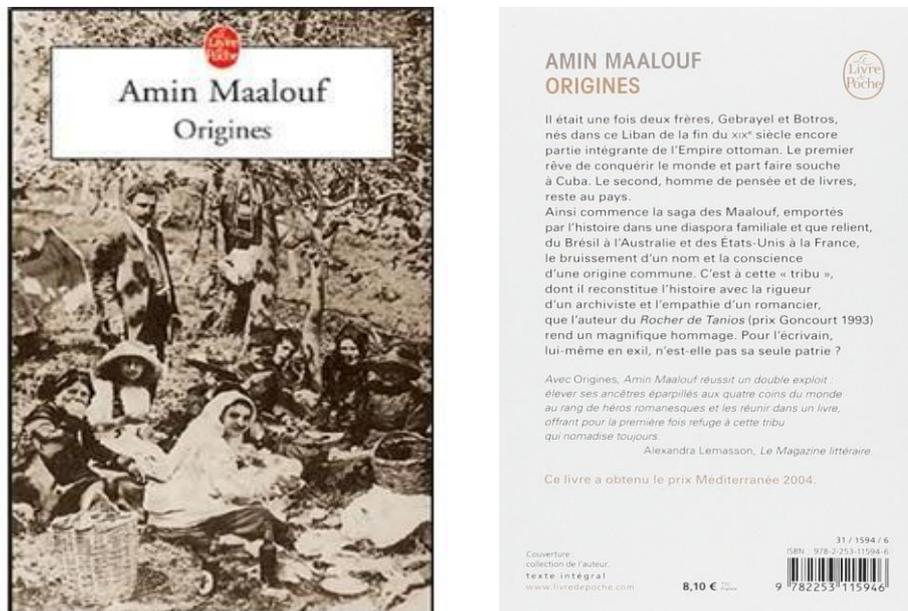
2 Cormoran (N.D.T.)

C'est le discours explicatif se fait un espace dans le périphrase de l'auteur introduisant, ainsi, dialogisme interlocutif où l'auteur entre en interaction avec son lecteur pour lui donner une information qu'il juge nécessaire à la lecture du roman. Aussi, cette note se présente sous la forme de discours intertextuel montré puisqu'isolée, il s'agit du métadiscours que l'on retrouve en général dans les dictionnaires plurilingues.

Le périphrase éditorial tout autant que le périphrase auctorial contribuent chacun à sa façon à orienter les premiers pas de la réception du roman. Même si c'est d'un récit de voyage qu'il s'agit, d'après les intertitres surtout, le récit va faire varier les discours convoqués. Est perçu, dès le départ, le discours de l'Histoire et celui des ou sur les religions; Sabbataï et le centième nom de Dieu le confirment. D'autres discours seront

certainement présents. Le dialogisme s'annonce alors comme constitutif de ce roman; les formes et les genres seront dévoilés surtout à un autre niveau de l'analyse.

7- Le périphrase éditorial de *Origines*



La couverture comporte en plus des informations habituelles, deux qui sont exploitables que sont le nom de l'auteur : Amin Maalouf, le titre : *Origines* et l'illustration de couverture.

Le titre *Origines* est révélateur. D'emblée, notre mémoire discursive nous oriente instantanément vers le roman d'Alex Halley : *Roots The Saga of an American Family* (1976) (*Racines* pour la traduction française), et nous penchons vers une autobiographie collective notamment en présence de l'illustration de couverture. Il s'agit d'une photographie ancienne en noir et blanc qui semble dater du début du vingtième siècle. Elle a été prise lors d'un pique-nique. Elle représente un groupe de personnes en train de manger dans un décor champêtre. Le groupe est composé dans sa majorité de femmes assises, d'un homme debout et de deux adolescents.

Les six femmes qui forment le groupe portent des habits à l'Occidentale; des robes et des chapeaux pour trois d'entre elles, les trois autres portent au-dessus de leurs robes des gilets en laine et sont coiffées de foulards sombres noués autour du coup ou au-dessus de la

tête, pour deux d'entre elles. La dernière laisse tomber un long châle blanc sur la tête allant sur les épaules. L'homme debout porte élégamment un costume d'époque, un trois-pièces, mais sans chapeau ce qui est inhabituel à l'époque. Les grandes corbeilles d'osier et les bouteilles de vin étalées en désordre autour de la nourriture, sur l'herbe et à l'ombre de l'arbre, renforcent cette ambiance détendue malgré les expressions timides de joie sur certains visages. Cependant, deux personnages retiennent l'attention ; celui de l'homme debout qui exprime un air sérieux et la femme au centre de la photographie assise avec le châle blanc. Une femme assez jeune avec un bébé sur les genoux qui arbore un sourire timide. L'on pense d'emblée que c'est une photographie qui vient des archives familiales de l'auteur, c'est alors que se confirme la piste autobiographique, notamment avec la précision de l'origine de cette photographie que l'on retrouve au dos du roman.

Les pages suivantes reprennent les informations déjà annoncées sur la couverture et en apportent d'autres concernant le format : « Livre de poche » et la maison d'édition : « Grasset » ainsi que l'année de l'édition : 2004. Aussi trouve-t-on une table des matières qui indique l'emplacement des différentes parties qui composent le roman et qui sont au nombre de neuf :

Tâtonnements, Longitudes, Lumières, Combats, Demeures, Ruptures, Combats, Impasses, Dénouements.

Sur la quatrième de couverture se trouve un commentaire qui commence tel un conte :

Il était une fois deux frères, Gebrayel et Botros, nés dans ce Liban de la fin du xix^e siècle encore partie intégrante de l'Empire ottoman. Le premier rêve de conquérir le monde et quitte l'Orient natal pour faire souche à Cuba. Le second, homme de pensée et de livres, reste au pays. Ainsi la saga des Maalouf commence-t-elle; sédentaires ou nomades, emportés par l'histoire dans une diaspora familiale du Brésil à l'Australie et des États-Unis à la France, le bruissement d'un nom et la conscience d'une origine commune.

Ce commentaire informe sur le contenu de l'œuvre en identifiant d'abord les personnages principaux : les deux frères Maalouf Gebrayel et Botros, puis en présentant le cadre spatio-temporel: le Liban à l'ère de l'Empire ottoman (la fin du XIXe siècle au XXe siècles), ensuite des villes ses trois autres continents : l'Europe, les deux Amériques et l'Australie. Les deux personnages semblent nourrir des ambitions qui les ont menés vers des chemins diamétralement opposés. Pour l'un le voyage est la conquête du monde est un besoin auquel il n'a pu résister. Pour l'autre, l'intellectuel, le pays est son monde auquel il ne peut se soustraire. C'est « ainsi que commence la saga des Maalouf », que le présent ouvrage se charge de raconter.

Le second paragraphe du commentaire est davantage axé sur le travail effectué par l'auteur :

C'est à cette « tribu », dont il reconstitue l'histoire avec la rigueur d'un archiviste et l'empathie d'un romancier, que l'auteur du *Rocher de Tanios* (prix Goncourt 1993) rend un magnifique hommage d'amour et de fidélité. Pour l'écrivain, lui-même en exil, n'est-elle pas sa seule patrie?

Le commentaire permet de dévoiler la caractéristique majeure de l'auteur qui lui permet d'être à la fois ; « l'archiviste » et « romancier ». Cela implique, donc, deux genres de discours; un discours lié à l'Histoire relatée entre autres à partir des archives familiales et le second, celui du romancier qui reconstitue l'histoire de cette famille sous la forme romanesque.

Un second commentaire vient compléter le premier. Signé par Alexandra Lemasson comédienne et écrivaine française publiée dans *Le magazine littéraire* en mars 2004. Qualifiant l'œuvre de « double exploit », elle en fait l'éloge en évoquant le travail louable de l'auteur consistant à « élever ses ancêtres... au rang de héros romanesques » et leur offrir refuge, eux qui « sont éparpillés aux quatre coins du monde dans un livre » et qui leur permet enfin de se réunir.

Le paratexte éditorial d'*Origines* est suffisamment fourni afin de permettre au lecteur de se faire une idée sur le type et le genre. À ce stade déjà, le dialogisme s'annonce à travers le contenu du roman ainsi que les commentaires. C'est un trait caractériel du discours de l'auteur qui consiste à concilier différents discours dans l'espace de ses romans.

8-Le péritexte auctorial de *Origines*

Il comprend cette fois-ci davantage d'éléments que les deux romans précédents : une dédicace, une préface, des notes et des remerciements avec une illustration de couverture. Le roman est d'abord dédié à « Téta Nazeera » qui n'est autre que la grand-mère paternelle du narrateur ayant contribué au travail de mémoire pour ce roman. Précisons que le mot « Téta » signifie, dans la langue arabe dialectale du Liban, « grand-mère ». Ensuite, il est dédié à Kamal et Charles Abou-Char qui ne sont autres que la tante paternelle de l'auteur et son mari, celle-ci est elle-même auteure d'un ouvrage sur les Maalouf intitulé : *Memoirs of Grandma Kamal-Unique personal experiences and encounters (Memoires de Grand-mère Kamal uniques expériences personnelles et rencontres)* (1999)¹. Ces informations figurent dans les notes et les remerciements. Cet ouvrage de référence a été à l'auteur d'un grand secours dans la reconstitution d'une partie de son histoire familiale.

En dernier lieu vient une dédicace à la mémoire de Laurice Sader Abou-Chdid. Cependant, nous ne trouvons aucune information sur cette personne dans l'entourage immédiat de l'œuvre ou ailleurs.

Ces personnes semblent avoir une grande valeur affective pour l'auteur ; sa grand-mère paternelle est la femme du personnage principal et on le devine, elle joua aussi un rôle important dans la reconstitution de l'histoire du grand-père et en même temps celle de la famille des Maalouf. Kamal Maalouf y a également contribué avec son œuvre autobiographique.

¹ *Memoirs of Grandma Kamal-Unique personal experiences and encounters (Memoires de Grand-mère Kamal uniques expériences personnelles et rencontres)* par World Book Publishing, Beyrouth, 1999.

La préface qui occupe deux pages vient donner des explications à propos du choix du titre et renseigne sur l'écriture de ce roman.

D'autres que moi auraient parlé de « racines »... Ce n'est pas mon vocabulaire. Je n'aime pas le mot « racines », et l'image encore moins. Les racines s'enfouissent dans le sol, se contorsionnent dans la boue, s'épanouissent dans les ténèbres; elles retiennent l'arbre captif dès la naissance, et le nourrissent au prix d'un chantage : « Tu te libères, tu meurs! »

Les arbres doivent se résigner, ils ont besoin de leurs racines ; les hommes pas. Nous respirons la lumière, nous convoitons le ciel, et quand nous nous enfonçons dans la terre, c'est pour pourrir. La sève du sol natal ne remonte pas par nos pieds vers la tête, nos pieds ne servent qu'à marcher. Pour nous, seules importent les routes. Ce sont elles qui nous convoient – de la pauvreté à la richesse ou à une autre pauvreté, de la servitude à la liberté ou à la mort violente. Elles nous promettent, elles nous portent, nous poussent, puis nous abandonnent. Alors nous crevons, comme nous étions nés, au bord d'une route que nous n'avions pas choisie.

À l'opposé des arbres, les routes n'émergent pas du sol au hasard des semences. Comme nous, elles ont une origine. Origine illusoire, puisqu'une route n'a jamais de véritable commencement; avant le premier tournant, là derrière, il y avait déjà un tournant, et encore un autre. Origine insaisissable, puisqu'à chaque croisement se sont rejointes d'autres routes, qui venaient d'autres origines. S'il fallait prendre en compte tous ces confluent, on embrasserait cent fois la Terre.

S'agissant des miens, il le faut ! Je suis d'une tribu qui nomadise depuis toujours dans un désert aux dimensions du monde. Nos pays sont des oasis que nous quittons quand la source s'assèche, nos maisons sont des tentes en costume de pierre, nos nationalités sont affaire de dates, ou de bateaux. Seul nous relie les uns aux autres, par-delà les générations, par-delà les mers, par-delà le Babel des langues, le bruissement d'un nom.

Pour patrie, un patronyme? Oui, c'est ainsi! Et pour foi, une antique fidélité !

Je n'ai jamais éprouvé de véritable appartenance religieuse – ou alors plusieurs, inconciliables ; et je n'ai jamais ressenti non plus une adhésion totale à une nation – il est vrai que, là encore, je n'en ai pas qu'une seule. En revanche, je m'identifie aisément à l'aventure de ma vaste famille, sous tous les cieux. À l'aventure, et aussi aux légendes. Comme pour les Grecs anciens, mon identité est adossée à une mythologie, que je sais fausse et que néanmoins je vénère comme si elle était porteuse de vérité.

Étrange, d'ailleurs, qu'avant ce jour, je n'aie guère consacré plus de quelques paragraphes à la trajectoire des miens! Mais il est vrai que ce mutisme aussi fait partie de mon héritage...

En effet, Maalouf, par une forme de dialogisme interlocutif dans une forme de réflexivité autour des motivations et du titre donné à l'œuvre entre en interaction avec son lecteur. Par la suite, c'est par un dialogisme interdiscursif que celui-ci tente de distinguer son œuvre et le choix du mot *Origines* de *Racines* qui est le titre de l'œuvre de l'auteur Alex Halley *Roots The Saga of an American Family* (1976). En recourant à une métaphore filée, l'auteur explique la différence entre « origines » et « racines » qui « s'enfoncent dans la terre » et dans « la boue », propriété qui ne séduit guère l'auteur. Les *Origines* sont par contre « insaisissables » par le fait qu'elles ne connaissent ni commencement ni fin, car semblables à celle des routes, elles sont « illusoires » et chaque croisement révèle à chaque fois de nouvelles « origines ». *La tribu des Maalouf* vit au rythme des routes ; chacun d'eux a choisi une destination qui l'a mené vers une région de la planète ou vers une autre. Reconstituer l'histoire des siens qui sont éparpillés aux quatre coins de la terre est, au final, un grand défi face au mutisme familial héréditaire qui a fait que, jusque-là, l'auteur ne s'est jamais réellement consacré à cette tâche qu'à travers des écrits brefs ou masqués.

Les notes et les remerciements de l'auteur suivent immédiatement le texte et s'étalent sur sept pages avec une illustration de l'arbre généalogique de sa famille. Les notes expliquent le travail effectué par l'auteur afin de réaliser cette œuvre, il précise également que le laps de temps qu'il recouvre est limité et qu'il reste beaucoup à écrire pour rendre hommage à toute la tribu. En effet, ce laps n'inclut pas son père pour qui il voue une vénération sans limites et à qui il doit son initiation au métier de journaliste et d'écrivain, il estime qu'il est encore trop tôt pour en parler. Ensuite, Maalouf explique la démarche adoptée pour recueillir toutes les informations dont il s'est servi allant des archives familiales, à la presse de l'époque de Cuba, aux différentes œuvres familiales qui retracent l'histoire de la famille Maalouf, entre autres *l'Arbre* qu'il reconstitue à sa façon puisqu'il n'inclut que les personnes évoquées dans le récit. L'auteur achève son œuvre par

remercier, d'abord, les membres de sa famille pour leur aide, puis termine par les personnes rencontrées lors de ses différents déplacements à travers le monde durant ses recherches.

9-Interaction inaugurale, paratexte et dialogisme

L'étude du paratexte des trois œuvres donne un aperçu sur la première interaction qu'est le processus émission-réception du discours dans les trois œuvres : *Samarcande*, *Le Périple de Baldassare* et *Origines*. Pour chacune des trois œuvres est adoptée une stratégie spécifique qui permet d'instaurer le contrat de communication entre les deux protagonistes (l'auteur et le lecteur), puis de situer le discours dans son secteur de l'activité sociale et la façon de le recevoir.

Pour la première œuvre, l'auteur était encore à ses débuts dans la scène littéraire francophone, cela fait qu'il était indispensable de le faire connaître davantage comme journaliste d'abord, comme essayiste et surtout comme romancier pour ensuite dévoiler ses prouesses dans ce domaine (le prix littéraire obtenu). C'est ainsi que commence à s'instaurer la compétence encyclopédique indispensable à la réception. L'œuvre en question se présente avec beaucoup d'indications qui la facilitent et la rendent accessible en renvoyant le lecteur vers d'autres discours qui lui seront utiles dans sa lecture, entre autres celui de l'Histoire, la poésie et autres (que nous découvrirons également à travers la lecture du texte). L'orientation générique historique du roman se dévoile alors. L'œuvre se distingue par son titre (transcrit en langue française), par un narrateur identifiable *Benjamin Omar Lesage* rend hommage à une sommité de l'astronomie et de la poésie *Omar Khayyam* pour laquelle il porte une affection particulière. Néanmoins, un indice telle la préface fictionnelle, sème le doute sur l'orientation du roman et sur son appartenance générique.

La seconde œuvre se présente autrement : moins d'indications paratextuelles sur l'auteur (qui est désormais connu du public) et davantage sur le texte lui-même, avec surtout une indication sur le genre. *Le périple de Baldassare* est d'emblée perçu par le

lecteur comme un récit de voyage. Le titre est assez explicite, les intertitres sont aussi d'une grande aide quant aux genres convoqués, en l'occurrence, le discours de l'Histoire et le discours religieux essentiellement. Mais le passage intimiste révélé dans la quatrième de couverture laisse perplexe le lecteur concernant le contenu de l'œuvre. Ainsi, le récit de voyage se rapprocherait-il davantage du journal intime. S'agit-il d'un passage isolé ou d'un échantillon représentatif d'un discours qui va dominer dans toute l'œuvre? Le texte en dira certainement davantage.

Origines est un titre qui oriente vers un sous-genre parent à la biographie et à l'autobiographie, il s'agit en fait de l'autobiographie collective de la famille de l'auteur. Tous les indices paratextuels convergent vers cette orientation. Néanmoins l'histoire des Maalouf est-elle la seule histoire racontée dans cette œuvre ? L'histoire familiale rejoint celle d'un pays, celle d'autres régions dans le monde et celle de l'humanité à moment donné avec laquelle elle fusionne. Cela est, en tous cas, suggéré dans le commentaire sur la quatrième de couverture. Reste à découvrir comment l'auteur va concilier les deux à travers son discours.

Au seuil de chacune des trois œuvres a lieu l'interaction inaugurale de l'émission-réception du discours romanesque de l'auteur. Elle permet de dispenser les informations élémentaires qui préparent le terrain à la seconde interaction, celle de la production-réception du discours romanesque des œuvres afin de les rendre accessibles et optimiser leur réception. Cette interaction n'est autre qu'une forme du dialogisme qui va à son tour donner lieu à différentes autres formes.

D'abord, il est dialogisme interactionnel puisque dans son interaction avec son lecteur, l'auteur tente de fournir en plus de ce que fait l'éditeur, les informations nécessaires à une réception satisfaisante de son œuvre. Le péri-texte est le discours qui entoure le texte de l'œuvre, c'est un discours hétérogène, car dialogique. En effet, l'auteur recourt à des textes ou à des discours déjà produits, il s'agit alors du dialogisme intertextuel ou alors de dialogisme interdiscursif. De son côté, le lecteur procède à la

réception du texte par le recours à d'autres textes. C'est dans le premier pas du processus de réception et d'émission du discours que l'on décèle les premières traces du dialogisme, il est au seuil des trois œuvres de Maalouf. En prolongement à ce processus, nous abordons dans le chapitre suivant le dialogisme auctorial et le dialogisme lectorial autour du processus production-réception du discours.

CHAPITRE II

Dialogisme auctorial et dialogisme lectorial

Allant dans le sens de l'exploration du dialogisme comme interactions interlocutives et en continuation à l'étude du dialogisme dans le processus émission-réception du discours romanesque des trois œuvres, nous abordons une seconde étape, celle de la production-réception des œuvres. À cette étape de l'analyse, nous approchons les manifestations dialogiques à travers le rôle de chacun des deux partenaires que sont l'auteur et son lecteur autour cette fois-ci de la production et la réception du discours. Découvrir le rôle et le statut des protagonistes des partenaires dans les œuvres consiste, dans un premier temps, en l'étude du rôle de l'auteur Amin Maalouf dans l'activité d'orientation de la lecture et l'institution des compétences requises à la lecture des œuvres. Ensuite, c'est celui du lecteur qui sera étudié à travers l'activité liée à la réception pour, ensuite, essayer de lui dresser un profil à travers les indications textuelles puisées des trois romans. Le travail effectué par chacun des deux partenaires est fortement dialogique. D'abord, les deux partenaires interagissent l'un avec l'autre, ensuite le discours de l'auteur interagit avec d'autres discours afin de s'édifier. Enfin, le lecteur interagit à la fois avec le discours de l'auteur et d'autres discours qui lui viennent en aide dans le décryptage du discours de chacune des trois œuvres. Il s'agit donc du dialogisme auctorial et du dialogisme lectorial.

1— dialogisme auctorial/dialogisme lectorial¹

La seconde étape de notre travail consiste à déterminer le dialogisme à travers le processus production-réception du discours des trois œuvres. Les partenaires se voient, en effet, distribuer leurs rôles et statuts à partir de la scène englobante certes, mais leur travail ne s'arrête pas là; celui-ci est plutôt élaboré et adapté à chacune des étapes de la lecture comme de celle l'écriture. Pour cette étape, il s'agit d'examiner le travail effectif que fait chacun des deux protagonistes dans ce processus et de déceler le rôle que joue dialogisme dans ce sens pour chacune des trois œuvres.

¹ La partie de ce chapitre qui traite du dialogisme auctorial et du dialogisme lectorial dans *Le périple de Baldassare* (Maalouf, 2000) a fait l'objet d'un article dont je suis l'auteure principale et que j'ai écrits en collaboration avec M. Fateh Melakhessou doctorant inscrit à l'université Hadj Lakhdar Batna. L'article est paru en Décembre 2015 dans « La revue des sciences sociales » de l'université Mohamed Lamine Dëbaghine Sétif 2. Il est disponible via ce lien:

https://www.academia.edu/32862993/Dialogisme_auctorial_et_dialogisme_lectorial_dans_Le_p%99riple_de_Baldassare_dAmin_Maalouf_Retour_sur_le_dialogisme_dans_le_processus_production-r%C3%A9ception_de_loeuvre_litt%C3%A9raire

Dans ce sens, le travail effectué par l'auteur pour construire son récit est aussi important que celui du lecteur censé recevoir, reconstruire le récit et l'interpréter. Chacun des deux partenaires tient un rôle assez précis l'un comme l'autre, car comme le souligne U. Eco « (...) *un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif* ; générer un texte signifie mettre en œuvre une toute une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre »¹ (Eco, [1979, 1985] 1998 : 65).

Tout compte fait, qu'il s'agisse d'un texte ouvert c'est-à-dire (où le lecteur dispose de la plus grande liberté dans l'interprétation) ou d'un texte fermé truffé d'indications qui orientent sa réception (ce qui le rend répressif et annule en grande partie cette liberté d'interprétation qu'offrent les textes ouverts), l'auteur ne peut s'empêcher d'écrire son texte sans avoir à tout moment une pensée pour son lecteur et compter sur sa coopération. L'auteur met au point, pour chaque texte, « une stratégie textuelle » (Eco *Op.Cit.*: 67) qui anticipe les attentes du lecteur. Dans une forme de dialogisme interactionnel, l'auteur agit en « bon guide » afin d'orienter son lecteur dans la réception de son œuvre. U. Eco explique de façon exhaustive le rôle de l'auteur dans le processus de génération de discours comme suit :

Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences [...] qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auxquelles il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pour cette raison qu'il prévoira un lecteur modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait capable de coopérer à l'actualisation textuelle de façon dont lui, l'auteur, le pensait capable d'agir interprétativement comme lui agit générativement [...] Donc, prévoir son lecteur modèle ne signifie pas uniquement « espérer » qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. (Eco, *Op. Cit.*: 67-69)

Ayant des compétences différentes de celles de son lecteur, l'auteur doit, dans son activité génératrice et par différents moyens, prévoir un lecteur modèle possédant les compétences nécessaires qui lui permettent d'actualiser le sens du texte. L'activation de ces compétences est un grand exercice d'anticipation qu'effectue l'auteur. Celui-ci ne peut pas « espérer » que le lecteur de *Samarcande* ait des connaissances dans le domaine de l'Histoire médiévale et contemporaine de la Perse, ou alors dans le domaine de la poésie, ou alors le domaine religieux comme c'est le cas du second roman *Le Périple de Baldassare*, ou

¹ L'italique est de l'auteur

connaître la langue persane ou arabe, c'est trop demandé à un lecteur. C'est pour cette raison que l'auteur se met à imaginer les lacunes de ce lecteur et tente de pallier ces lacunes à travers son propre texte afin de garantir une réception satisfaisante de ses œuvres.

Évoquer les rôles des deux partenaires entraîne systématiquement l'évocation de la forme du dialogisme que l'on rencontre, à savoir un dialogisme interactionnel masqué où l'auteur tente d'anticiper à la fois les lacunes des différentes compétences et aussi répondre aux attentes de son lecteur. Une autre forme vient s'ajouter à la première; un dialogisme interactionnel montré où l'auteur interagit avec son lecteur de façon explicite à travers des indices discursifs visibles dans les romans. Une dernière forme s'ajoute aux deux premières; il s'agit du dialogisme interdiscursif constitutif sur lequel l'auteur compte. En effet, cette forme du dialogisme fait appel à la mémoire interdiscursive de différents genres de discours, un recours qui reste indispensable au lecteur pour décrypter de discours auquel il a affaire en essayant de découvrir les éventuels scripts que peut adopter un récit, en puisant dans cette mémoire interdiscursive. Aussi dans un second temps, l'auteur institue les compétences nécessaires pour que son discours soit reçu et interprété de façon satisfaisante.

Que ces compétences soient linguistiques, encyclopédiques ou communicatives et génériques, elles ne découlent pas du néant, car le lecteur les a apprises à partir d'autres expériences de lecture et de son vécu.

Maalouf compte, à ce juste titre, sur la coopération de son lecteur et ne néglige pas de travailler pour instituer les compétences nécessaires pour cela. Nous nous interrogeons alors sur la nature des compétences requises chez un lecteur afin qu'il puisse lire ces trois œuvres et quel serait le travail effectué par l'auteur quant à l'institution de ces compétences. Enfin, quel serait le profil du lecteur des trois œuvres, est-il le même ou alors, change-t-il d'un roman à un autre? C'est ce que nous allons découvrir à travers le point suivant.

1-1 Les compétences

Outre la compétence linguistique (supposée être acquise) lecteur des œuvres de Maalouf a besoin de deux autres compétences indispensables à la lecture des romans en particulier et celle de tous les genres de discours en général. Elles interviennent simultanément ou l'une après l'autre, cela dépend de chaque œuvre.

1-2 La compétence communicative

La compétence communicative est « l'aptitude à produire et à interpréter les énoncés de manière appropriée aux multiples situations de notre existence » (Maingueneau, 2000: 27). Elle englobe deux autres compétences : la compétence discursive, c'est-à-dire la maîtrise des différentes lois et principes qui régissent le discours comme la loi de pertinence, la loi de sincérité, la loi d'informativité, la loi d'exhaustivité et les lois de modalité. Également, la compétence générique. Nous supposons qu'à ce stade, les lois du discours sont acquises et que l'auteur n'a pas à intervenir pour agir sur cette compétence, raison pour laquelle nous abordons directement la compétence générique :

1-3 La compétence générique

La compétence générique est « la maîtrise des lois et celle des genres de discours » (*loc. cit.*), cette compétence permet de reconnaître les genres de discours et d'adopter l'attitude et le comportement adéquat pour la réception de chaque genre.

À ce stade-là, le lecteur fait un aller-retour entre l'œuvre et les différents discours emmagasinés dans sa mémoire interdiscursive. Dans ce genre de discours des personnages principaux et secondaires évoluent dans un contexte spatio-temporel déterminé par le texte qui varie séquentiellement entre la narration, la description, les dialogues et les commentaires, surtout que le tout s'organise autour d'une intrigue, qui ne se résout qu'à la fin du récit, si celui-ci est moulé une forme canonique.

Quels que soient les écarts observés dans les différents romans sur le plan structurel, le lecteur, en général, parvient à distinguer le genre. D'ailleurs, ce genre de discours est tenu à l'originalité et même s'il se conforme à certains rituels liés à l'institution littéraire, il tient à présenter, à chaque fois, une scénographie différente et surprenante de façon à se démarquer des autres discours et éviter de tomber dans la monotonie qui serait préjudiciable pour celui-ci. Ce désir de démarcation est doublement dialogique; nous percevons un dialogisme interdiscursif constitutif étant donné que l'auteur puise son discours dans les discours littéraires et non littéraires. Nous percevons, également, un dialogisme interlocutif constitutif, car le discours est une sorte de réponse à des discours produits antérieurement.

Le cas de *Samarcande* est explicite; deux récits dans le même roman avec deux univers spatiaux temporels et des personnages différents. De plus, entre les deux récits, se trouve une ellipse qui occulte huit siècles. Un seul point commun entre les deux récits les *Quatrains d'Omar Khayyam*.

L'organisation textuelle du second roman *Le périple de Baldassare* oriente vers un carnet de voyage, mais la lecture révèle davantage un journal intime que celle du carnet de voyage et par moments elle allie les deux à la fois.

Origines ne présente pas de décalage entre ce qui est montré et ce qui est dit. Le travail de l'auteur n'est pas pour autant moindre pour instituer cette compatibilité. Le roman en question recourt à différents genres de discours qui viennent reconstituer la vie du « grand-père Botros » sur plusieurs plans: le plan familial, le plan intellectuel en plus de sa carrière professionnelle. Les discours qui reconstituent ces différents profils de ce même personnage sont nombreux et variés, d'autant plus que celui-ci était connu pour son érudition, ses talents multiples ainsi que pour ses amis, ses voyages et ses exploits. L'auteur, de son côté, a lui-même réuni de nouveaux documents appartenant à d'autres personnes qui ont connu le « grand-père ». D'autres écrits du personnage s'ajoutent à son journal intime comme les correspondances familiales et professionnelles, les diverses allocutions et discours prononcés lors de différentes occasions familiales tels les fêtes de mariages ou les enterrements, des fêtes nationales, des inaugurations... Maalouf à travers son discours fait un travail de conciliation et d'intégration entre tous ces discours et son propre discours pour donner l'orientation générique de l'autobiographie collective.

Néanmoins, reconnaître la véritable orientation générique de *Samarcande* ou *Le Périple de Baldassare* ou même *Origines* fait interagir une autre compétence, qui est la compétence encyclopédique.

1-4 Éléments du savoir universel: La compétence encyclopédique

Outre la compétence générique, l'auteur vise à instituer une autre compétence indispensable à la lecture de ces trois romans. À la lecture de *Samarcande*, *Le Périple de Baldassare* ou *Origines*, nous constatons que l'auteur fait concourir différentes compétences. En effet, en plus de la compétence historique qui couvre les événements du XI^e au XII^e dans le

premier roman, ou alors le XVII^e, les XIX^e et XX^e siècles dans le second roman, le lecteur se voit également mobiliser ses connaissances en géographie afin de pouvoir suivre les personnages dans leurs déplacements couvrant un nombre impressionnant de villes du monde à travers les trois romans.

Un autre domaine des connaissances est aussi sollicité dans le second roman, celui des différentes religions monothéistes, à savoir: le Christianisme, le Judaïsme et l'islam. Effectivement, la question du ou des noms de Dieu (dont traite le roman) est une question commune aux deux dernières religions. De plus, Baldassare qui est de confession chrétienne et ayant une culture étendue, interagit avec d'autres personnages et à travers leurs discours explicatifs sont dévoilées les informations qui contribuent à l'institution de cette compétence.

Dans *Origines*, le lecteur découvre l'histoire des Maalouf, il est censé avoir peu de connaissances sur cette famille sauf ce qui concerne l'auteur (par le biais du métatexte) et qui de surcroît n'est pas le principal personnage autour duquel tourne le récit. Par conséquent, le lecteur découvre l'histoire de cette famille, mais aussi l'histoire du Liban et de l'Empire ottoman pendant la période prise en charge par la narration c'est-à-dire entre la fin du XIX^e et début du XX^e siècle, car le destin et les écrits du grand-père sont intimement liés à l'Histoire de la région. C'est pour cela que l'auteur fait intervenir d'autres genres de discours que le discours de la narration littéraire, des discours explicatifs, historiques et autres pour permettre au lecteur de saisir le récit et son contexte.

Un large public ne peut suivre la trame narrative si l'auteur de son côté ne met pas à la disposition de son lecteur les indices nécessaires à une réception satisfaisante. C'est ainsi que Maalouf instaure les éléments premiers qui permettent déjà de placer le lecteur dans le contexte des œuvres en donnant un avant-goût des différents genres de discours qu'il va rencontrer. Rappelons que l'instauration de ces compétences est un processus purement dialogique par lequel l'auteur recourt aux différents discours de l'intertexte ou alors puise dans sa mémoire discursive pour réitérer les discours dont il a besoin. À cette fin, il se sert des éléments suivants pour y parvenir:

1-4-1 Un contexte socio-historique

Le repérage spatio-temporel des trois romans est dans sa majorité objectif, c'est-à-dire que sa référence ne dépend ni du texte (contextuel) ni d'une quelle conque situation d'énonciation (déictique).

Les dates avancées pour situer la fiction de *Samarcande* sont des repères objectifs ainsi que des toponymes qui se combinent à des repères contextuels qui sont soit des lieux imaginaires ou alors des anaphoriques, comme dans cet extrait de l'incipit :

[...] **en l'été 1072**. Omar Khayyam a vingt-quatre ans, il est depuis peu **à Samarcande**. Se rend-il à **la taverne, ce soir-là**, ou est-ce le hasard des flâneries qui le porte? Frais plaisir d'arpenter une ville inconnue, les yeux ouverts aux mille touches de la journée finissante : **rue du Champ-de-Rhubarbe**, un garçonnet détale, pieds nus **sur les larges pavés**, serrant contre son cou une pomme volée à quelque étalage; bazar des drapiers, **à l'intérieur d'une échoppe** surélevée, une partie de nard se dispute encore à la lumière d'une lampe à huile, deux dés jetés, un juron, un rire étouffé; arcade des cordiers, un muletier s'arrête près d'une fontaine, laisse couler l'eau fraîche dans le creux de ses paumes jointes, puis se penche, lèvres tendues, comme pour baiser le front d'un enfant endormi; désaltéré, il passe ses paumes mouillées sur son visage, marmonne un remerciement, ramasse une pastèque évidée, la remplit d'eau, la porte à sa bête afin qu'elle puisse boire à son tour.

Place des marchands de fumée, une femme enceinte aborde Khayyam. (Maalouf, 1989: 13)

Ce premier texte du récit présente dès le départ deux repères objectifs; l'un temporel « en l'été 1072 », l'autre spatial « à Samarcande ». Les deux repères en présence du personnage principal, Omar Khayyam situent le récit dans le genre biographie d'un personnage célèbre. Les autres repères que l'on rencontre sont contextuels : « la taverne... ce soir-là... sur les larges pavés... à l'intérieur d'une échoppe », leur référence n'est repérable qu'à partir du texte.

Un autre type de repérage vient s'ajouter aux deux premiers, qui est en apparence objectif, mais qui ne l'est pas en réalité. « rue du Champ-de-Rhubarbe » « Place des marchands de fumée », ces repères sont présentés comme des toponymes situés dans l'ancienne ville de Samarcande. Le premier est le nom d'une rue et le second celui d'une

place au centre ville. À priori, ce sont des repères objectifs, mais en réalité ils n'ont d'existence que dans le texte. Contrairement aux noms de quartiers que l'auteur cite ultérieurement dans: tels « Asfizar » qui se trouve dans le « Shahrستان », et « Maturid » dans le « Rabad », qui ne sont autres que les deux anciennes parties qui composaient la ville de Samarcande à l'époque de Khayyam.

L'histoire de la ville révèle que celle-ci fut ruinée par Gengis Khan en 1220 et l'on ne retrouve aucune trace de l'existence de ces deux lieux ailleurs que dans le texte du roman. Les autres qui sont cités ultérieurement nous les retrouvons dans des travaux de recherche¹ qui se penchent sur l'histoire et l'architecture de la ville avant les Invasions mongoles. Cela montre une fois de plus le travail fait par l'auteur dans le sens de l'archiviste qui se manifeste par présence du dialogisme intertextuel masqué qui recourt au discours de l'Histoire, plus précisément de l'histoire urbaine de la ville afin de donner au récit une orientation historique, sans pour autant qu'il n'y ait de traces linguistiques visibles de sa présence.

La suite du repérage temporel est objectif, ponctuée par des événements historiques, tels : l'histoire de la naissance et celle de sa chute « Alamout », la ville d'Ispahan et les légendes qui racontent son histoire...

Le second récit n'est pas différent sur le plan du repérage temporel, le décalage de huit siècles replace la fiction dans l'univers de la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e. En dépit du fait que le personnage principal soit fictif ainsi que la réapparition des quatrains, le contexte spatio-temporel reste à tendance historique :

Tout cela fut parfaitement inutile. Grand-père m'attendait à Cherbourg. Je crois le revoir, quai de Caligny, plus droit que sa canne, la moustache parfumée, la démarche enjouée, le haut-de-forme s'élevant de lui-même au passage des dames. Quand nous fûmes attablés au **restaurant de l'Amirauté**, il me prit fermement par le bras. "Mon ami, dit-il, délibérément théâtral, un jeune homme vient de renaître en moi, et a besoin d'un compagnon."

J'eus tort de prendre ses mots à la légère, notre virée fut un tourbillon. À peine avions-nous fini de dîner au **Brébant, chez Foyot** ou chez **le Père Lathuile**, il nous fallait courir à la

¹ Nous avons pu trouver un travail de recherche qui décrit *Samarcande* sur le plan architectural thèse de doctorat du Georgia Institute of Technology, Atlanta, intitulé : URBAN METAMORPHOSIS AND CHANGE IN CENTRAL ASIAN CITIES AFTER THE ARAB INVASIONS [2005], de son auteur : Manu P. Sobti.

Cigale où se produisait Eugénie Buffet, au Mirliton où régnait Aristide Bruant, à la Scala où Yvette Guilbert chantait *Les Vierges, le Fœtus et le Fiacre*. [...] (*Ibid.*: 171)

Ce passage vient offrir au lecteur une véritable promenade touristique dans la capitale française, sans pour autant la nommer explicitement. Il évoque les restaurants les plus branchés, ensuite les cabarets où avaient lieu des représentations artistiques avec des noms des têtes d'affiche de l'époque. Un véritable voyage à travers le temps dans Paris du XIX^e siècle, ce qui ne manque pas d'aller dans le même sens du récit premier.

Plus loin dans le récit vient un autre lieu, Constantinople où le personnage principal rencontre Djameleddine le personnage historique réformateur de la Perse du 19^e siècle :

Somptueuse prison aux portes grandes ouvertes : un palais de bois et de marbre sur la colline de **Yildiz**, près de la résidence du grand vizir; les repas venaient chauds des cuisines sultaniennes; les visiteurs se succédaient, ils traversaient la grille puis longeaient l'allée, avant de quitter leurs galoches sur le seuil. À l'étage, la voix du Maître tonnait, syllabes rocailleuses à voyelles fermées; on l'entendait fustiger la Perse et le shah, annoncer les malheurs à venir. (*ibid.*: 181)

Le passage présente comme repère principal le quartier sultanien « Yildiz » quartier très prisé de Constantinople dans le temps. Les repères objectifs cités dans cette partie du récit suivent la même répartition; un repérage objectif qui situe au départ la fiction au Maryland aux États-Unis d'Amérique, puis à Paris en passant par Cherbourg, ensuite à Constantinople et à Téhéran en transitant par différents lieux. Ce repérage objectif est combiné à un repérage co-textuel et à un autre qui est entre les deux comme dans le passage :

Je m'installai donc à **l'hôtel Prévost**, tenu par un Genevois. Le matin, je louai une vieille jument pour me rendre utile courtoisie, à la légation américaine, **boulevard des Ambassadeurs**. Puis chez le disciple préféré de Djameleddine. Moustache fine, longue tunique blanche, port de tête majestueux, un rien de froideur, Fazel correspondait, dans l'ensemble, à l'image que m'en avait faite l'exilé de Constantinople. (*Ibid.*: 196)

Les deux repères que nous avons mis en caractère gras sont des lieux que le texte présente comme étant situés à Téhéran de la fin du 19^e siècle, mais que l'on ne découvre qu'à

travers des textes littéraires anglo-saxons¹. Ces lieux ont existé dans la réalité, mais plus actuellement, ils sont intimement liés aux repères objectifs. Ils sont alors en apparence objectifs, mais en réalité co-textuels.

Dans *Le Périphe de Baldassare*, l'année de la Bête 1666 est le repère temporel par excellence autour duquel s'organisent tous les événements. Le récit commence quatre mois avant cette date et se termine au premier jour de l'année suivante c'est-à-dire le 1^{er} janvier 1667. Le récit est ponctué, sur le plan temporel, par les dates au début de chaque texte qui permettent de tracer la chronologie du récit à l'image d'un carnet de voyage ou d'un journal intime. *Baldassare* n'écrivait pas forcément quotidiennement, son écriture suivait le rythme de son voyage et de sa santé qui s'avère parfois fragile durant les voyages en mer surtout.

C'est ainsi que Baldassare avait, parfois, un rendez-vous quotidien avec son *carnet*. Parfois, il connaissait des coupures pendant des jours et même pendant des mois, notamment lorsqu'il lui arrivait de perdre l'un de ces *carnets* et d'en inaugurer un autre comme c'est le cas pour les deux derniers *carnets* : *Un ciel sans étoiles* (quatre mois d'intervalle) et *La tentation de Gênes* (un peu plus d'un mois d'intervalle).

Comme dans *Samarcande*, le repérage spatial dans *Le Périphe de Baldassare* est objectif combiné à un autre co-textuel. *Baldassare* lors de son voyage a visité beaucoup de villes. Son passage dans certaines était furtif, particulièrement les petits villages par lesquels il est passé pour atteindre sa première destination Constantinople. Il est passé par *Anfé*, Tripoli dans le Liban, ensuite Oronte, *Maara* et Alep en Syrie. Il s'est quelque peu attardé dans cette dernière ville où on le prit pour le *Messie* attendu des musulmans : *Al Mahdi*. Il s'installe par la suite à Constantinople qu'il fait découvrir à son lecteur allant du quartier du Galata vers celui de Pera ou encore la Corne d'or, Sainte Irène et Solaimaniah... Une véritable visite guidée de la ville. Puis vient Smyrne où il séjourne, les informations sont plutôt vagues : « Le port, le quartier des étrangers en face de la mer, la maison du cadi... » Que des repères co-textuels qui s'appuient sur le repère absolu « Smyrne ».

¹ Nales Edward Granville Brown, *A year amongst the Persian*. Cambridge University Press, 2012, œuvre qui relate les 15 mois vécus par l'auteur parmi le peuple persan entre l'année 1887 et 1888 et qui permet de renseigner sur la ville de Téhéran de l'époque.

Les autres villes où il s'est vraiment attardé, par la suite, sont Gênes et Londres. À Londres, nous rencontrons essentiellement comme repères spatiaux objectifs la Tamise, la Tour de Londres. Tandis qu'à Gênes, lieu de ses origines, nous rencontrons la Place San Matéo où se trouvait le palais de la notable famille des Doria, la haute Tour carrée des Embriaci (édifice érigé à l'honneur de ses aïeux, héros de croisade), la corniche et Rue Balbi.

Le passage suivant montre, justement, la répartition des différents types de repères :

Ne voulant pas accepter avec trop d'empressement, je le prévins que je n'étais à **Smyrne** que pour une courte période, ayant une affaire pressante à régler, et que je pourrais moi aussi plier bagage du jour au lendemain. Mais je n'avais sans doute pas objecté avec suffisamment de conviction, puisque l'homme jugea inutile de répondre à l'argument, et me demanda seulement si cela m'incommoderait de faire quelques pas avec le pasteur et lui-même afin qu'il me montrât "**ma nouvelle demeure**".

J'ai déjà indiqué, je crois, que le **quartier des étrangers** n'était qu'une avenue unique longeant la plage. S'alignent, d'un bout à l'autre, et sur les deux côtés, des magasins, des dépôts, des ateliers, une bonne centaine de maisons, quelques traiteurs à la réputation établie, et quatre églises, dont celle des capucins. Les résidences qui regardent la mer sont plus prisées que celles qui donnent sur la colline, **la vieille citadelle et les quartiers où vivent les gens du pays**, Turcs, Grecs, Arméniens ou Juifs. La maison de Wheeler n'est ni la plus grande ni la plus sûre, puisqu'elle est située **à l'extrémité de l'avenue**, et que la mer vient frapper, pour ainsi dire, **à sa porte**. Même quand elle est calme, comme aujourd'hui, son grondement s'entend. Par temps de houle, il devrait être assourdissant. (Maalouf, 2000: 202)

La répartition est la même; un repère objectif « à Smyrne », ensuite le repérage contextuel « le quartier les étrangers », « la vieille citadelle et les quartiers où vivent les gens du pays », « à l'extrémité de l'avenue », « à sa porte ».

Origines est un récit factuel, le repérage spatio-temporel n'est pas dévoilé dès le départ :

Il y avait eu, d'abord, pour ma recherche, un faux commencement : cette scène que j'ai vécue à **l'âge de trente ans**, et que je n'aurais jamais dû vivre – qu'aucun des protagonistes, d'ailleurs, n'aurait dû vivre. Chaque fois que j'avais voulu en parler, j'avais réussi à me persuader qu'il était encore trop tôt. [...]

C'était **un dimanche**, un dimanche d'été, **dans un village de la Montagne**. Mon père était mort un peu avant l'aube, et l'on m'avait confié la mission la plus détestable de toutes : me rendre

auprès de ma grand-mère pour lui tenir la main au moment où on lui annoncerait qu'elle venait de perdre un fils. (Maalouf, 2004: 11)

Le premier repère par lequel s'ouvre le texte est temporel « à l'âge de trente ans », suivi d'une petite précision « un dimanche d'été ». Ce premier repère n'est pas co-textuel, étant donné que le texte ne donne pas d'information sur la naissance du narrateur, ne la situe pas dans le temps précis. En fait, la précision vient du métatexte, c'est-à-dire tout ce qui a été publié comme notices bibliographiques qui ont pu accompagner les romans de l'auteur ou alors dévoilées lors des interviews, des blogs... Une autre forme de dialogisme intertextuel qui fait que le lecteur recourt à d'autres textes dans une perspective informationnelle. Ainsi, le premier repère n'est pas co-textuel au départ et il n'est pas objectif, mais d'un autre type. Il est mi-objectif, mi-cotextuel, c'est le recours à l'épitéxte qui permet de le préciser, par simple calcul de l'année de naissance du narrateur, additionnée à son âge, qui réfère, alors, à l'année 1980. Ce n'est qu'à la fin du roman que nous rencontrons le repère temporel entier : « C'était le 17 août 1980. Cinquante-six ans, jour pour jour, après la disparition de Botros – et c'était également un dimanche ».

Ce type de repérage va caractériser le récit premier où le narrateur raconte toute la démarche entreprise pour reconstituer le récit de vie de son grand-père Botros. Cela se perçoit davantage dans la partie consacrée au voyage à Cuba pour retrouver les quelques rares informations sur la filiale cubaine de la famille et où le narrateur adopte une datation semblable à celle du journal intime, sauf qu'il ne fournit que les jours, comme nous pouvons le constater dans cet extrait :

Mercredi soir

Me voici donc à **Cuba** pour retrouver Gebrayel, dans mon agenda sa dernière adresse connue : à **La Havane, le cimetière Colón**. Je suis sûr de reconnaître sa demeure entre toutes, et de pouvoir déchiffrer sans peine ses inscriptions [...]. (Maalouf, 2004: 281)

La précision va venir juste à la fin du texte, sommaire, mais qui situe toute la période pendant laquelle l'auteur/narrateur a effectué ses recherches, a voyagé et a rédigé le texte :

*Écrit à Paris, Beyrouth,
La Havane et Ker Mercier*

entre septembre 2000

et décembre 2003 (Ibid.: 500)

Le repérage spatial obéit au départ à la même logique : « dans un village de la montagne », ce village est le Mont du Liban, mais le village n'est pas encore connu. Ce n'est que quelques pages plus tard que le narrateur fournira des explications concernant ce « flou identitaire » :

Avant d'aller plus loin dans mon récit, une parenthèse. Pour tenter d'expliquer pourquoi je manifeste, depuis le commencement, cette curieuse tendance à dire « mon village » sans le nommer, « ma famille » sans la nommer, et souvent aussi « le pays », « le Vieux-Pays », « la Montagne » sans plus de précision... Il ne faudrait pas voir en cela un quelconque goût du flou poétique, mais plutôt le symptôme d'un flou identitaire, en quelque sorte, et une manière – peu méritoire, j'avoue – de contourner une difficulté. S'agissant de ma famille et de mon pays, il faudra que j'en parle plus tard, séparément; s'agissant du village, il est temps d'en dire quelques mots. (Maalouf, 2004: 58)

L'auteur recourt à des explications puisées dans le discours de l'Histoire et celui de la toponymie afin de clarifier les choses à propos de son village natal de son Histoire, de la prononciation du toponyme, de sa constitution et de sa localisation sur la carte géographique. Le dialogisme intertextuel masqué se manifeste à travers le recours au discours de l'Histoire et celui de la toponymie (p.p. 58-62), la visée est informationnelle et permet surtout au narrateur de lever le voile sur ce « flou identitaire » :

Il est vrai aussi que ce dernier nom a l'avantage de correspondre à une réalité palpable : Aïn est un mot arabe qui signifie « source »; « Qabou » désigne une chambre voûtée [...] C'était au VII^e siècle, et ce coin de la Montagne était le sanctuaire de ceux qu'on appelait « les princes brigands », des hommes vaillants qui, retranchés dans leurs villages imprenables, tenaient tête aux plus puissants empires du moment. (Maalouf, 2004: 58-59)

Dans la suite du texte, le repérage spatial est essentiellement objectif dans le récit premier combiné à un repérage contextuel. Le récit enchâssé, à son tour, fait appel à un repérage spatio-temporel objectif associé à un autre co-textuel. Les premiers événements de la vie de son grand-père Botros datent de l'année 1889 au Mont du Liban et les derniers événements datent de 1978 bien longtemps après la mort de ce dernier, impliquant le récit de vie d'autres personnages sous d'autres cieux.

Le repérage spatio-temporel dans les trois romans est plus qu'un cadre dans lequel s'instaure une fiction. Il contribue à renforcer, en effet, l'orientation générique des trois romans qui privilégie la voie historique. Le travail de l'auteur comme documentariste se perçoit à travers l'évocation des détails relatifs à l'histoire ou à la géographie de tel ou tel endroit cité dans les romans. Le dialogisme est fortement présent dans l'institution la compétence encyclopédique sans laquelle, le lecteur trouvera une certaine difficulté à déchiffrer le texte. Cette première compétence appelle en fait une seconde à laquelle elle a préparé le terrain; la première donne un aperçu sur le contexte de chaque récit, la seconde renseigne sur les actions qui ont marqué l'évolution des événements dans ce décor. L'instauration de ces décors se fait par le recours, la plupart du temps, à des discours de l'Histoire. L'auteur lui-même puise dans ces discours la matière première de son propre discours. C'est donc par un processus dialogique que l'auteur entame la première étape de la production du discours.

1-4-2 Des événements marquants de l'Histoire

L'auteur évoque dans ses romans différents événements historiques, ils sont nombreux notamment dans *Samarcande* et dans *Origines*. Dans *Le périple de Baldassare*, leur présence est moins importante en comparaison aux deux autres romans. En plus du fait que ces événements contribuent à situer la fiction, certains sont racontés littéralement dans le récit pour apporter des précisions indispensables à la compréhension du récit. Souvent, le personnage est directement lié à ces événements, par conséquent leur rôle n'est pas minime concernant l'avancement du récit ainsi que dans l'institution de la compétence encyclopédique.

Pour *Samarcande*, le naufrage du Titanic, l'assassinat de Nizam El Molk, le grand vizir seldjoukide en 1092, celui d'Alp Arslan puis celui de Malik Shah, la prise d'Alamout qui servait de siège pour l'Ordre des Assassins le 06 septembre 1090 par Hassan Sabbah et sa défaite deux années auparavant face à Nizam El Molk à Samarcande sont les événements phares qui vont situer le lecteur dans le contexte de l'époque. D'autres événements du 20^e siècle viennent aussi s'ajouter à ceux-là: l'assassinat de Nasserredin Shah le 1^{er} mai 1896, la révolution constitutionnelle persane qui dura 6 ans de 1905 à 1911 qui occupe la majeure

partie du second récit. Dans les deux extraits suivants, nous percevons comment ces événements sont racontés:

Seule Djahane le relie aux réalités du drame ambiant, elle lui rapporte chaque soir les nouvelles du front, les humeurs du palais, qu'il écoute sans passion manifeste.

[...] L'heure vient, cependant, où la poignée de défenseurs est submergée, où les fondements de la forteresse sont minés, les murailles escaladées. Youssef s'est battu jusqu'au dernier souffle avant d'être blessé et capturé. On le conduit auprès du sultan, curieux de voir de près la cause de ses ennuis. C'est un petit homme sec, hirsute, poussiéreux, qui se présente devant lui. Il se tient debout, la tête droite, entre deux colosses qui le retiennent vigoureusement par les bras. Alp Arslan, pour sa part, est assis en tailleur sur une estrade couverte de coussins. Les deux hommes se regardent avec défi, longuement, puis le vainqueur ordonne:

— Qu'on plante quatre pieux dans le sol, qu'on l'attache et qu'on l'écartèle !

Youssef regarde l'autre de bas en haut avec mépris et crie:

— Est-ce un traitement à infliger à celui qui s'est battu comme un homme?

Alp Arslan n'a pas répondu, il a détourné son visage. Le prisonnier l'apostrophe:

— Toi, l'Efféminé, c'est à toi que je parle !

Le sultan sursaute, comme piqué par un scorpion. Il se saisit de son arc, posé près de lui, encoche une flèche et, avant de tirer, ordonne aux gardes de lâcher le prisonnier. Il ne peut, sans risquer de blesser ses propres soldats, tirer sur un homme attaché. De toute façon, il ne craint rien, il n'a jamais manqué cible.

Est-ce l'énervement extrême, la précipitation, l'embarras de tirer à si courte distance? Toujours est-il que Youssef n'est pas touché, que le sultan n'a pas le temps de décocher une deuxième flèche que le prisonnier s'est précipité sur lui. Et Alp Arslan, qui ne peut se défendre s'il reste juché sur son piédestal et cherche à se dégager, se prend les pieds dans un coussin, trébuche et tombe à terre. Youssef est déjà sur lui, tenant à la main le couteau qu'il gardait enfoui dans ses habits. Il a le temps de lui transpercer le flanc avant d'être lui-même assommé d'un coup de masse. Les soldats se sont acharnés sur son corps inerte, déchiqueté. Mais il garde sur les lèvres un sourire narquois que la mort a figé. Il s'est vengé, le sultan ne lui survivra guère. (Maalouf, 1989: 56)

Cet épisode de l'assassinat du sultan Alp Arslan est raconté comme le montre l'extrait par la bien-aimée de Khayyam, ainsi que d'autres épisodes de l'Histoire des monarques seldjoukides comme nous l'avions mentionné préalablement. Si la narration est reléguée au personnage de Djahane c'est parce que celle-ci qui fait partie du harem du sultan Malik shah,

proche de la sultane Terken Khatoun. Par conséquent, elle bénéficie d'une certaine crédibilité comme source concernant les événements qu'elle raconte.

Néanmoins, à examiner l'événement d'un point de vue historique, effectivement, le sultan Alp Arslan fut assassiné par le gouverneur Khorezmien rebelle Youssef El-Harezmi suite à un malencontreux incident où ce dernier profitant d'un moment d'embrouille pour poignarder le monarque, mais il n'est rien mentionné dans l'Histoire qui fasse référence au dialogue qui eut lieu entre les deux, où le monarque se fait traiter « d'efféminé », la version historique est moins théâtralisée. Cette liberté de la narration des événements historiques n'est autre qu'une manifestation du dialogisme intertextuel masqué, car il n'y a aucune mention ou marque linguistique qui permette instaurer une frontière entre le discours romanesque et le discours de l'Histoire. D'ailleurs sur le plan discursif, le discours de Djahane se dissout dans celui du narrateur, seule la mention: « Seule Djahane le relie aux réalités du drame ambiant, elle lui rapporte chaque soir les nouvelles du front, les humeurs du palais, qu'il écoute sans passion manifeste » attire l'attention sur le fait que ce récit a été rapporté par cette narratrice et non pas par une autre source.

La narration enchâssée mobilise deux régimes énonciatifs ; l'énonciation historique qui concerne les passages de la narration « Seule... ordonne » et « Le sultan... guère », entrecoupés par un passage de discours rapporté direct, c'est-à-dire une énonciation discursive qui couvre le dialogue entre le rebelle et le sultan. Les événements historiques sont nombreux dans le roman, mais ils se présentent sous une version différente, souvent romancée. Toutefois, certains d'entre eux sont rapportés de façon fidèle tels qu'ils se sont déroulés comme l'épisode de la prise d'Alamout, la forteresse de Hassan Sabbah qui se présente comme suit :

La conclusion de cet échange est, il faut l'avouer, aussi inouïe qu'invraisemblable. Les orientalistes qui ont consulté les chroniques de l'époque, notamment les récits consignés par les Ismaéliens, ont dû les lire et les relire pour s'assurer qu'ils n'étaient pas victimes d'une mystification.

En effet, revoyons la scène.

Nous sommes à la fin du XI^{ème} siècle, très exactement le 6 septembre 1090. Hassan Sabbah, génial fondateur de l'ordre des Assassins, est sur le point de s'emparer de la forteresse

qui sera, pendant 166 ans, le siège de la secte la plus redoutable de l'Histoire. Or il est là, assis en tailleur en face du gouverneur, à qui il répète, sans hausser le ton:

— Je suis venu prendre possession d'Alamout.

— Cette forteresse m'a été donnée au nom du sultan, répond l'autre. J'ai payé pour l'obtenir !

— Combien?

— Trois mille dinars-or !

Hassan Sabbah prend un papier et écrit: "Veuillez payer la somme de trois mille dinars-or à Mahdi l'Alaouite pour prix de la forteresse d'Alamout. Dieu nous suffit, c'est le meilleur des Protecteurs. " Le gouverneur était inquiet, il ne pensait pas que la signature d'un homme habillé de bure pourrait être honorée pour une telle somme. Mais, dès qu'il arriva dans la ville de Damghan, il put encaisser son or sans aucun délai. (*Ibid.*: 111-112)

Dans le passage précédent, la narration est reléguée au personnage de Djahane la bien-aimée de Khayyam et membre influent du harem sultanien, ce statut du personnage rapproche davantage le récit raconté de la rumeur ou du « potin féminin » que du récit historique caractérisé par l'objectivité et l'exactitude des informations.

En revanche, le second récit où il est question de la prise de la forteresse d'Alamout par les Assassins. À l'origine, ce récit a été rapporté par les orientalistes qui ont consulté les documents rédigés par les chroniqueurs de l'époque, plus précisément ceux d'Alamout. Il s'agit donc d'une source assez fiable.

La prise d'Alamout est semblable dans son déroulement à une légende ou à un mythe fabriqué autour du personnage de Sabbah. Dans le récit, cela nécessite l'intervention d'un appui historique pour corroborer et authentifier la façon dont a eu lieu cet événement, qui dans le texte est assuré par l'évocation des chroniqueurs. Néanmoins, l'accès à ces chroniques, notamment celle d'Alamout, est rarissime en raison du secret dans lequel se sont entourés les Assassins et qu'ils imposent quant à leurs productions écrites, comme le témoigne l'auteur pakistanais Ihsan Ilahi Daheer (1984) dans l'introduction de son ouvrage « Les Ismaéliens: Histoire et croyances ». Il évoque dans cet ouvrage la difficulté de retracer l'Histoire et l'idéologie de la secte en raison de ce secret dans lequel se murent ses auteurs. C'est pour cette raison que l'évocation des chroniqueurs d'Alamout, connaissant le caractère secret de leurs écrits, nous oriente vers les orientalistes qui ont pu accéder à ces archives et

plus spécialement à de Bernard Lewis. Cet orientaliste britannique a eu accès aux archives ottomanes. Il reprend intégralement dans son ouvrage « Assassins » (1968) l'événement de la prise d'Alamout par Hassan Sabbah d'un point de vue historique étant donné qu'il inscrit son discours dans le type de discours de l'Histoire. Nous retranscrivons intégralement le texte de Bernard Lewis en langue anglaise, puis celui de Philippe Iliale publié dans son article consacré aux Assassins et intitulé : « " Secte des Assassins"¹ à travers les Chroniques Médiévales » qui donne la version française de l'événement:

Cette nouvelle activité prédicatrice inquiéta le vizir turc qui donna l'ordre de le capturer ; c'est à ce moment que celui qui n'était pas encore « *le vieux de la montagne* » décida de trouver un quartier général imprenable, garant de sa sécurité. Il arrêta son choix sur la forteresse d'Alamût, construction inexpugnable bâtie à plus de 1800 mètres d'altitude sur un piton rocheux du massif de l'Elbrouz. Ce château était alors la propriété d'un certain Mihdi qui l'avait obtenu du sultan seldjoukide. La prise de la forteresse se fit par la ruse, il aurait d'abord converti à sa cause des villageois des alentours puis aurait investi le château et donné en dédommagement à Mihdi 3000 dinars-or (d'après Bernard Lewis, mais les versions de la prise d'Alamût divergent). (Iliale, 2008)

À comparer l'extrait de Maalouf à celui d'Ililale et à celui de Lewis, la différence semble presque inexistante ; le repérage spatio-temporel est identique ainsi que l'ensemble des informations véhiculées. Le dialogisme intertextuel monologal montré est explicite, car l'épisode raconté ici est expressément attribué à une source assez fiable qui sont les

¹ "The seizure of Alamut was carefully prepared. From Damghan, Hasan had sent dais to work in the villages around Alamut. Then `from Qazvin I again sent a da'i to the castle of Alamut ... Some of the people in Alamut were converted by the da'i and they sought to convert the Alid also. He pretended to be won over but afterwards contrived to send down all the converts and then closed the gates of the castle saying that it belonged to the Sultan. After much discussion he readmitted them and after that they refused to go down at his bidding.

With his followers now installed in the castle, Hasan left Qazvin for the neighbourhood of Alamut, where he stayed for some time in concealment. Then, on Wednesday, 4 September 1090, he was brought secretly into the castle. For a while he remained in the castle in disguise, but in due course his identity became known. The former owner realized what had happened, but could do nothing to stop or change it. Hasan allowed him to leave, and, according to a story related by the Persian chroniclers, gave him a draft for 3,000 gold dinars, in payment for his castle". (Lewis, 1967: s.p.)

chroniqueurs d'Alamout, que l'auteur Maalouf cite à titre de caution pour l'authentifier le récit.

Le dialogisme intertextuel montré vient conforter l'orientation générique du roman vers une tendance biographique et historique. Le recours au discours de l'Histoire est parfois mis en exergue comme acte, il signifie que le roman est implicitement et explicitement adossé à ce discours, mais à des degrés variables par différentes formes de dialogisme intertextuel. Il est montré lorsque le récit raconté est assez compatible avec le discours de l'Histoire et masqué lorsqu'il est orienté davantage vers le discours romanesque, dans ce cas, seuls quelques petits détails sont historiques, l'auteur puise dans l'Histoire sa toile de fond. La suite des événements relève de la pure fiction.

Nous retrouvons le même procédé dans le second roman *Le Périple de Baldassare*, en ce qui concerne le recours au discours de l'Histoire: les personnages historiques sont moins nombreux; *Baldassare* est un personnage fictif, néanmoins la famille des « Embriaci » est une notable famille d'origines génoises qui a vécu en Orient et dont les exploits dans les croisades sont inoubliables. D'ailleurs, une tour leur est dédiée en guise de reconnaissance pour leur rôle dans les croisades de Jérusalem à Gênes.

Le choix d'une famille de notables dont l'histoire est illustre entre Orient et Occident n'est pas un hasard. Cette famille compte parmi ses membres les premiers héros de croisades qui ont conquis Jérusalem. Elle est indéniablement liée à la fois à l'Histoire de l'Orient par ses exploits et à celle de l'Occident par son origine. Le choix du personnage principal du récit va dans le même sens pour donner lieu à un dialogisme interdiscursif souvent masqué. Il permet de rattacher le discours de l'auteur à celui de l'Histoire, à divers endroits du roman, comme nous pouvons le voir dans l'extrait suivant:

[...] je venais de me présenter à lui, “Baldassare Embriaco, de Gibelet”, je m’apprêtais à lui expliquer dans quelles circonstances je m’étais trouvé sur ce bateau, lorsqu’il m’interrompit, me prit les deux épaules dans ses mains, en me secouant comme s’il me cherchait querelle.

“Baldassare Embriaco... fils de qui ?”

“Fils de Tommaso Embriaco.”

“Tommaso Embriaco, fils de qui ?”

“Fils de Bartolomeo”, fis-je à voix basse, de peur de pouffer de rire.

“Fils de Bartolomeo Embriaco, fils d’Ugo, fils de Bartolomeo, fils d’Ansaldo, fils de Pietro, fils de...”

Et il énuméra ainsi, de mémoire, toute ma généalogie jusqu’à la neuvième génération, comme je n’aurais moi-même pas su le faire.

“Comment connaissez-vous mes ancêtres ?” (Maalouf, 2000: 284)

Si cette généalogie s’avère assez proche de la réalité comme nous avons pu le vérifier sur des sites¹ qui retracent des généalogies européennes depuis le moyen âge, il est néanmoins difficile de retrouver la trace d’un Baldassare Embriaco parmi les membres de cette famille.

Le recours au discours de l’Histoire est moins fréquent que dans *Samarcande*, en dépit du fait que le narrateur consacre tout un « Cahier » : *La voix de Sabbataï*, pour raconter l’histoire de Sabbataï. Le destin de *Baldassare* n’est lié à ce dernier que par le maillon du manuscrit du « Centième nom » et de l’Apocalypse imminente, même s’il n’entre à aucun moment en contact avec le messie. Il reste juste présent en tant que spectateur et témoin d’une lubie et partage le même espace-temps que ce messie.

Il y a cependant un discours auxquels le recours est fréquent dans ce roman. Il s’agit du discours religieux sous toutes ses formes. S’inspirant des trois religions monothéistes: le Christianisme, le Judaïsme et l’Islam, le narrateur aborde deux thèmes communs aux trois; celui de l’Apocalypse et celui du centième nom de Dieu.

Bien qu’*Origines* soit une biographie familiale, elle reste toutefois intimement liée à l’Histoire du Liban et à l’Empire ottoman et à certains de ses événements qui l’ont marquée à la période de la fin du ^{XIXe} siècle et début du ^{XXe}. Nous retrouvons, d’ailleurs, l’histoire de la révolte des Jeunes Turcs (p. 127) qui a donné à l’époque l’occasion à Botros de produire une allocution à Zahleh (le village où il vivait) vantant l’exploit de ces jeunes et rêvant à haute voix d’un vent de démocratie et de changement sur l’Orient à l’image de ce qui se passait en occident. La forme du dialogisme la plus sollicitée pour ce roman est le dialogisme intertextuel montré souvent plurilogal. Puis, il y a le dialogisme interdiscursif masqué, mais aussi un dialogisme interactionnel parfois montré et d’autres, masqué.

¹ Pour la question de la famille des Embriaci nous avons consulté le site: <http://www.geneanet.org/search/?name=embriaco&ressource=arbre>

Le dialogisme intertextuel montré est la forme la plus frappante dans le roman, car elle est à la fois récurrente et visible sur le plan typographique. Elle se manifeste toutes les fois où le narrateur introduit des écrits de nature variée, essentiellement rédigés par le grand-père sous différentes formes. Ces écrits relèvent de différents genres de discours: des écrits qui lui sont destinés comme les correspondances de Gebrayel ou celles venues des autres membres de sa famille tels son beau frère le docteur Chucri ou alors de la veuve de Gebrayel Alice.

De même, du courrier administratif fait partie des différents discours qui composent le roman, tout autant que les faire-part, les coupures de presse, des passages d'un ouvrage qui retrace la généalogie des Maalouf ainsi que les Mémoires de sa tante *Kamal Maalouf*, des conversations avec elle et d'autres personnages. La présence de cette forme de dialogisme est très fréquente. Cela peut s'expliquer par le fait que l'auteur tente de reconstituer l'histoire familiale d'abord à travers les écrits de ses personnages. Ce n'est pas un récit où l'auteur peut reléguer la narration à un narrateur tout en laissant libre cours à son imagination. Le genre autobiographique nécessite une certaine compatibilité entre les faits racontés et la réalité vécue. Cette réalité n'est perceptible et accessible à l'auteur qu'à travers les discours des autres; d'autant plus que la narration et l'existence de l'auteur sont bien postérieures à l'existence du grand-père. Un autre élément vient justifier la présence de cette forme de dialogisme et sa fréquence; celui du désir et du besoin d'authenticité. L'auteur tient à montrer l'authenticité de ces récits en essayant de transcrire fidèlement les propos et les écrits surtout de ces personnages en dépit d'un travail de traduction soit de la langue arabe, de la langue anglaise ou alors du castillan vers la langue française.

Dans les extraits suivants, nous percevons le changement de typographie qui indique un changement de locuteur. Le narrateur réitère ces passages pour illustrer et pour raconter des événements de l'époque qui l'ont touché de près, car *Botros* était un intellectuel et il s'exprimait en public sur les événements de l'époque. Dans les extraits suivants, nous percevons un dialogisme interactionnel, où le personnage réagit par son discours à d'autres discours et à d'autres événements:

L'Étranger : *La Liberté mérite certainement une fête. Mais je ne comprends pas bien ce que vous entendez par « proclamation ». S'il s'agit de célébrer la publication d'un texte, je crois savoir que celui-ci a été publié il y a une trentaine d'années, et je ne vois pas l'utilité de cette célébration tardive. Et s'il s'agit de fêter l'application effective de la Constitution, l'application*

effective des principes de Liberté, de Fraternité et d'Égalité, c'est-à-dire le fait que chaque citoyen jouisse réellement des droits qui lui sont reconnus, eh bien, je suis dans l'obligation de vous dire – pour avoir fréquenté diverses administrations, diverses institutions civiles, religieuses ou autres, – que ces principes sont complètement ignorés, et que la plupart de vos dirigeants ne peuvent même pas imaginer qu'ils puissent être appliqués un jour. De ce point de vue, je trouve qu'il est un peu tôt pour fêter...

L'Ottoman, indigné : Ne seriez-vous pas en train de persifler contre nos grands hommes? contre notre sultan constitutionnel ? contre Niyazi et Enver ? Ne seriez-vous pas l'un de ces défaitistes... ?

L'Étranger : Calmez-vous, cher ami, et comprenez-moi bien. Moi je vous parle dans votre langue, et je ne suis pas un défaitiste. Et si je n'étais pas le plus sincère des hommes libres, je ne vous aurais pas parlé aussi franchement. Je sais mille choses que vous ignorez sur les qualités de votre sultan, et de certains de vos grands hommes. Votre souverain est un homme juste et vertueux, aucun de nos rois n'est meilleur que lui. Quant à Niyazi et Enver, ce sont des héros courageux, soyez sûr que chez nous on honore les hommes de cette trempe plus que vous ne le faites ici. Et ne croyez surtout pas que je cherche à vous mettre en garde contre le régime constitutionnel; à mes yeux il ne peut y en avoir d'autres. Seulement, pour avoir un sens, la Constitution devrait être imprimée dans les mœurs, pas seulement sur du papier. J'entends par là que les gens devraient apprendre à se comporter comme des citoyens, que chacun jouisse de ses droits, que chacun puisse vaquer à ses occupations l'esprit tranquille. Est-ce le cas? La vérité, c'est que vos mœurs sont encore celles de vos ancêtres les Arabes de l'âge de l'ignorance, qui pratiquaient l'insulte et l'agression, qui se liguèrent en clans pour s'attaquer et se piller les uns les autres. Même ceux d'entre vous qui se prétendent civilisés, les notables et les chefs, n'hésitent pas à se servir du mensonge éhonté et de la calomnie pour parvenir à leurs fins; ils vous disent que le noir est blanc et que le blanc est noir, ils vous disent que le lion est un renard et que le renard est un lion, et vous, vous les suivez aveuglément et vous priez le Ciel de leur donner la victoire. Eh bien, sachez que si vous ne changez pas votre comportement, et si vous ne vous débarrassez pas rapidement de ces dirigeants, votre régime constitutionnel se corrompra. Or, c'est le dernier régime qu'il vous reste à expérimenter, vous n'en connaîtrez plus d'autres. Vous tomberez entre des mains étrangères et vous serez traités comme des esclaves. Sortez donc de l'orgueil de l'ignorance, cessez de dédaigner la franchise et la vérité, cessez de soutenir ceux qui vous conduisent à votre perte, et cessez donc ces célébrations et ces réjouissances qui ne riment à rien !

Alors l'Ottoman baissa la tête, il demeura pensif, les marques de joie s'effacèrent de son front, et des larmes se mirent à couler de ses yeux. Il regarda autour de lui, cherchant quelqu'un qui puisse le consoler. Puis il entonna ces vers... (Maalouf, 2004: 160-163)

Ce passager raconte une période de la vie de Botros à un moment précis de l'Histoire du Liban qui était intimement liée à celle de l'Empire ottoman. L'événement qui a donné lieu à cette pièce théâtrale est la proclamation de la nouvelle institution dans l'Empire, Botros espérait le changement qui devait donner l'essor, enfin, pour l'Orient seulement ce changement n'est pas propice. Il ne s'exprime pas ouvertement sur cette question, mais fait appel à une scénographie où deux personnages conversent à propos du devenir de la région.

Le dialogue se passe entre un Ottoman et un Étranger, entre un rêveur et un réaliste; *l'Ottoman* exprime la naïveté qui fait penser que la proclamation de la nouvelle constitution va rendre possible une véritable démocratie, chose qui s'avère totalement improbable selon *l'Étranger*. Il s'agit en effet d'un double dialogisme; le grand-père se met en scène sous une forme de dialogisme interactionnel où il endosse le rôle d'un étranger qui a un regard assez critique vis-à-vis de cette proclamation et vis-à-vis du respect des libertés individuelles.

La seconde forme est celle du dialogisme interactionnel marqué qui introduit le discours de *Botros* qui réagit à des événements historiques de l'époque. Ces événements sont présents dans *Origines*, telle la famine qui a touché le Liban à l'hiver 1915-1916. Cette famine est vécue par les personnages du roman, ils l'ont subie. Elle a aussi été à l'origine de la production d'autres discours, comme cette lettre que *Botros* a reçue de la part des frères missionnaires George Shearer, William Friedenger de la Mission presbytérienne américaine, Paul Arden auxquels il s'est adressé pour demander de l'aide pour son école pendant la famine :

Aux respectés frères pasteurs, prédicateurs et enseignants

Après le salut fraternel, nous voudrions vous dire que nous n'arrêtons pas de penser à votre situation et aux difficultés de la vie dans les temps présents. Aussi, et après amples consultations, nous avons décidé ce qui suit :

Nous continuerons à payer les salaires initiaux, un quart en monnaie métallique et trois quarts en billets; puis, à partir du 1^{er} octobre, au lieu d'augmenter les salaires, nous fournirons, en guise d'aide spéciale à chaque employé célibataire et aux membres de la famille de chaque employé marié, une provision de blé consistant en six ocques par personne et par mois sauf pour les enfants âgés de six ans et moins qui auront trois ocques. Mais si l'un d'entre vous préférerait, pour des raisons qui lui sont propres, toucher le salaire de base et un second, complémentaire,

comme c'est le cas aujourd'hui, plutôt que le salaire de base et le blé, c'est à lui de décider, et nous lui serions reconnaissants de nous en informer le plus vite possible.

Le but de cette aide est de protéger les employés contre la grande famine qui les menace, et contre la mort. Aussi nous réservons-nous le droit de juger si une personne n'a pas besoin de cette aide auquel cas nous lui verserions les deux salaires comme à présent.

Nous espérons que cette subvention vous évitera d'être exclusivement préoccupés d'assurer le pain quotidien, et vous permettra de vous consacrer à nouveau à votre œuvre missionnaire et éducative, afin que vous puissiez saisir les opportunités spirituelles en dépit de la situation présente. Sur ce point, nous attirons votre attention sur les paroles de l'apôtre Paul dans sa Seconde épître aux Corinthiens, chapitre VI, versets 1 à 10 ; et aussi dans sa Première épître aux Corinthiens, chapitre IV, versets 1 et 2, pour que vous les méditez profondément, et pour que le Seigneur, qui œuvre en nous tous qui œuvrons avec Lui, vous guide et vous fortifie avec Son esprit saint et bénisse votre travail.

Avec nos salutations à vous tous

de la part de vos frères dans le Seigneur

George Shearer, William Friedenger, Paul Arden (Ibid.: 252-254)

Les événements cités sont secondaires et se présentent comme des épreuves traversées par les personnages principaux, mais leur présence contribue à l'élaboration de ces compétences que veut instituer l'auteur afin de permettre un niveau de réception satisfaisant. Citer des événements historiques implique également que l'on mette en scène des personnages historiques. C'est ce que nous allons découvrir à travers le point suivant.

1-4-4 Des personnages historiques

Ces personnages tiennent des rôles principaux, secondaires ou alors juste cités pour cautionner le contexte historique du roman. Dans Samarcande, Omar Khayyam est entouré

d'autres personnages historiques qui tiennent des rôles secondaires: Hassan Sabbah, Nizam El Molk le vizir, Malik Shah et son épouse Terken Khatoun, le père du shah, le sultan Alp Arslan ainsi que les deux fondateurs de l'Empire seldjoukide : Trgul Beg et tchari Beg. Du temps du narrateur Benjamin Omar Lesage, il y a Djamel Eddine El Afghani le penseur

libre et le réformateur persan, Baskerville le jeune missionnaire américain qui a payé de sa vie la liberté en Perse et Mirza Reza qui a exécuté le monarque Nasseredin Shah.

Tous ces personnages ne font que renforcer à chaque point du récit l'importance de la compétence encyclopédique qui reste indispensable à la reconstitution de la référence du texte. Le choix du narrateur qui est lui-même un journaliste spécialisé dans tout ce qui concerne de près ou de loin la Perse lui donne l'avantage de pouvoir accéder à l'information, mieux encore il ne ménage aucun effort pour aller la chercher, car en plus de sa curiosité née de sa passion pour les *Quatrains* et de tout ce qui pourrait les toucher, son métier exigeait tous ces efforts pour pouvoir partager l'information et contribuer à l'émancipation de la Perse.

L'auteur invoque une autre compétence à la fois linguistique et culturelle, avec l'introduction de mots et de phrases de langues différentes : la langue persane étant donné qu'elle était la langue officielle de l'empire seldjoukide, l'arabe et l'anglais (voir. Chapitre V).

La rencontre de tous ces éléments permet, en premier lieu, d'envisager un scénario donne un davantage de précisions sur le genre. En présence d'un contexte sociohistorique dans lequel ont eu lieu de grands événements en plus du fait que le personnage principal n'est autre que l'illustre *Omar Khayyam* et ses *Quatrains*, même si bon un nombre des faits racontés et certains personnages sont fictifs (à commencer par le narrateur lui-même) le roman ne peut envisager d'autres scénarios que celui du roman historique.

Afin de pouvoir envisager des scénarios, le lecteur recourt à son vécu et à l'intertexte littéraire; dans un premier temps, il va pouvoir donner corps à son scénario à partir des éléments offerts par la lecture. Dans un second temps, le lecteur tentera de combler les carences de sa compétence encyclopédique. Quelles que soient les connaissances du lecteur dans le domaine, dans ce roman, il est appelé à un moment ou un autre à consulter des discours différents afin d'authentifier, d'assouvir sa curiosité ou de compléter les informations avancées afin de pouvoir suivre le déroulement du récit.

Le lecteur *Samarcande* dans sa réception du discours de cette œuvre pourrait se contenter de ce que lui procure l'auteur comme informations comme il peut consulter des ressources documentaires diverses sur l'histoire des Seldjoukides, sur Khayyam, sur la

Révolution constitutionnelle iranienne. Il peut, également, chercher dans l'encyclopédie interactive du Titanic, si Benjamin Omar Lesage et sa femme la princesse Chirine ont effectivement embarqués sur le paquebot en vue de vérifier si ces personnages ont réellement existé. Ce roman pourrait également être l'occasion de découvrir les *Quatrains d'Omar Khayyam*. Le dictionnaire de la langue persane peut s'avérer parfois utile pour les plus exigeants, quoique malgré la sollicitation des différentes langues (arabe, persane, anglaise), l'auteur prend toujours la précaution d'expliquer de peur d'exiger de son lecteur plus d'efforts qu'il n'en peut. La liste pourrait être exhaustive, mais d'un lecteur à un autre l'effort reste variable.

Dans *Le périple de Baldassare*, les personnalités historiques évoquées sont moins nombreuses, notamment celles qui font partie de l'entourage immédiat du personnage principal ou alors celles tenant un rôle dans l'évolution des événements du récit. Baldassare se dit appartenir à une grande famille de croisés qui était connue pour ses exploits. Ce personnage est fictif, tout autant que les autres membres de sa famille et amis: sa sœur, ses neveux Habib et Jaber, son commis Hatem, le vieux Idriss, Marta et Bess. Toutefois, les autres personnages cités dans ce récit sont historiques comme Sabbataï, le Sultan ottoman Mehmet IV. D'autres personnages se situent entre la fiction et la réalité tel le père de Maïmoun qui était bienfaiteur de Sabbataï et qui avait mis à sa disposition toute sa fortune. Certaines sources historiques citent un personnage semblable qui est aussi originaire d'Alep, il s'agit de Raphael Joseph Halabi. Dans le roman, aucun nom n'évoque explicitement ce personnage, rien que des analogies.

Les personnages historiques sont, donc, moins nombreux, mais toujours présents. En comparaison avec *Samarcande*, *Le périple de Baldassare* est beaucoup plus le journal d'un voyageur romancé qu'un roman historique ou un carnet de voyage proprement dit.

Origines cite des personnages historiques qui ont marqué l'époque du grand-père de l'auteur. Il écrivait sur ces personnages, il exprimait son admiration pour eux ou sa déception concernant leurs agissements. Parmi ces personnages, l'on retrouve Kamal Atatürk, les deux révolutionnaires qui ont contribué à la révolution jeune-turc Anver et Niyazi. Du côté cubain : le général Máximo Gómez, Fernando Figueredo Socarrás, José Martí, ces derniers personnages n'ont pas inspiré le grand-père pour ses écrits, mais le narrateur les cite ainsi que

l'histoire du général Gómez pour illustrer la notoriété dont bénéficiait son oncle Gebrayel à Cuba.

La présence des personnages historiques est variable d'un roman à l'autre. Leur présence conditionne l'orientation générique de chaque roman. *Samarcande* se place en premier, suivi d'*Origines*, enfin *Le périple de Baldassare*. Cette présence massive des personnages historiques qui participent à l'action renforce le caractère historique de *Samarcande*. Pour *Origines*, malgré la non-contribution de ces personnages à l'avancement du récit, il n'est pas moins récit factuel, tout autant que le premier est fictionnel. *Le périple de Baldassare* est davantage centré sur le personnage que sur le contexte historique qui l'entoure dans le sens où celui-ci est un prétexte à la narration. C'est pour cette raison que les personnages historiques ne sont convoqués que pour servir de toile de fond au récit. La présence de ces personnages ne fait que confirmer la présence du dialogisme interdiscursif masqué dans le discours. L'auteur convoque le discours de l'Histoire sans pour autant qu'il ne soit visible. Il n'y a pas de limites entre le discours du narrateur et le discours de l'Histoire, les deux sont liés de façon homogène et difficilement dissociable.

1-4-5 Les particularités culturelles et religieuses

À la lecture de la partie historique du roman de *Samarcande*, le lecteur découvre en plus des récits historiques quelques légendes et croyances qui se sont développées autour de certains personnages. Ils viennent conforter l'aspect romanesque du récit, nous en citons quelques-unes :

Place des marchands de fumée, une femme enceinte aborde Khayyam. Voile retroussé, elle a quinze ans à peine. Sans un mot, sans un sourire sur ses lèvres ingénues, elle lui dérobe des mains une pincée d'amandes grillées qu'il venait d'acheter. Le promeneur ne s'en étonne pas, c'est une croyance ancienne à Samarcande: lorsqu'une future mère rencontre dans la rue un étranger qui lui plaît, elle doit oser partager sa nourriture, ainsi l'enfant sera aussi beau que lui, avec la même silhouette élancée, les mêmes traits nobles et réguliers. (Maalouf, 1989 : 14)

Cette croyance qu'évoque le narrateur n'est pas forcément avérée. Elle vient d'une certaine façon introduire et justifier une description assez vague de ce personnage historique. Si cette première information sur les pratiques culturelles de la région vient en aide pour

décrire le personnage, d'autres vont venir renseigner sur les pratiques des sultans, sur leurs épouses et surtout sur leurs pratiques nuptiales:

De fait, pour insister sur l'ardeur de son désir, le sultan n'hésita pas à mettre ses troupes en état d'alerte, à quadriller Bagdad et à encercler le palais du calife. Ce dernier dut cesser le combat; la "rencontre " eut donc lieu. La princesse s'assit sur un lit tapissé d'or, Tughrul-Beg entra dans la chambre, baisa le sol devant elle, " puis il l'honora, confirment les chroniqueurs, sans qu'elle écarte le voile de son visage, sans rien lui dire, sans s'occuper de sa présence ". Désormais, il vint la voir chaque jour, avec de riches cadeaux, il l'honora chaque jour, mais pas une seule fois elle ne le laissa voir son visage. À sa sortie, après chaque " rencontre ", nombre de gens l'attendaient, car il était de si bonne humeur qu'il accordait toutes les requêtes et offrait des cadeaux sans compter. (*Ibid.*: 50-51)

Le monarque Turghul-Beg a en effet épousé la fille du calife de Bagdad, mais les modalités de la rencontre entre les deux époux et la vie conjugale ne figurent pas dans les annales de l'Histoire. Les détails avancés par le narrateur ne sont pas avérés et relèvent davantage du discours romanesque que celui de l'Histoire, comme le confirme l'historien turc Edhem Eldem, Professeur d'histoire à l'Université du Bosphore, Istanbul que nous avons contacté et a répondu à ce propos :

Je dois vous dire qu'il n'y a pratiquement aucune source historiquement vérifiable concernant les règnes des personnages que vous citez. Les quelques chroniques qui en parlent sont généralement beaucoup plus tardives, rédigées aux xv^e et xvi^e siècles, à une époque où il était devenu important de retracer la généalogie de la dynastie ottomane. J'en conclus que les histoires et anecdotes reflétées dans l'ouvrage de M. Maalouf ne doivent pas être mesurées à l'aune d'une historicité très douteuse. Il est plus que probable que cet auteur s'est servi de publications récentes qui ne font que reprendre une histoire elle-même inventée quelque cinq cents ans auparavant. (Edhem Eldem, 27/11/2012)

D'autres passages décrivent des rituels de la cour et de la pratique courante dans certaines circonstances comme la rupture de jeûne dans la cour de Malikshah et ses fidèles :

(...) la scène est un *iftar*, le banquet qui salue la rupture du jeûne du dixième jour de ramadane. Dignitaires, courtisans, émirs de l'armée, tous sont inhabituellement sobres par égard au mois saint. La table est dressée sous une immense yourte. Quelques esclaves portent des flambeaux pour qu'on puisse choisir. Vers les vastes plats d'argent, le meilleur morceau de chameau ou d'agneau, la plus charnue des cuisses de perdreau, soixante mains affamées se tendent, elles fouillent la chair et la sauce. On partage, on déchire, on dévore. Quand on se trouve

en possession d'une pièce appétissante, on la présente à un voisin que l'on veut honorer.
(Maalouf, 1989: 121)

La rupture du jeûne dans le monde musulman est un rituel qui varie d'une région à une autre, d'une culture à une autre et d'une caste sociale à une autre. Ce passage évoque ce rituel chez la caste royale. Il s'agit de la cour de Malik Shah où se perçoivent l'opulence et le faste.

Le recours à ces légendes, à ces discours sur les mœurs d'un monarque, sur les us et coutumes d'un peuple fournit au lecteur les informations nécessaires sur le contexte socio-culturel dans lequel évoluent les personnages. Le dialogisme interdiscursif et intertextuel auquel a recours l'auteur mêle les différents genres de discours dans cette œuvre afin d'instituer la compétence encyclopédique chez son lecteur. Ces lecteurs qui ne sont pas forcément disposés à faire l'effort d'aller au-delà de l'œuvre pour combler les lacunes informationnelles dont ils ont besoin pour la décrypter. Nombreux sont ceux qui se contentent d'acquérir les informations que l'auteur leur présente par le biais de son narrateur, des informations par lesquelles sont instituées les compétences et qui leur sont indispensables à la lecture de l'œuvre.

Dans *Le périple de Baldassare*, l'auteur tente d'instituer des connaissances dans un autre domaine, celui des religions monothéistes. Déjà évoquées dans *Samarcande* dans une conception extrémiste qui a marqué l'histoire, les religions semblent prendre la part du lion après l'Histoire, dans ce second roman, à travers le thème central de l'Apocalypse et celle du « nom de Dieu ». Notion très énigmatique, le nom de Dieu (le centième pour la religion musulmane) occupe une place importante dans la réflexion judaïque et musulmane. Par conséquent, l'auteur renseigne le lecteur à travers son discours sur les pratiques et les conceptions que se font les religions sur cette question.

L'auteur institue la compétence encyclopédique relative à la religion à travers la présence de pas moins de 27 passages qui relèvent du discours religieux, allant de la citation biblique à celle de du Zohar au Coran. D'autres discours explicatifs s'ajoutent aux premiers; de l'exégèse aux discours des prédicateurs, des débats au tour d'un précepte ou tout simplement des réflexions du personnage principal sur un fond religieux.

L'année 1666 n'est pas uniquement un repère temporel et un point de départ pour le récit. Cette date annonce dès le départ le thème central, le motif et la raison d'être du voyage de *Baldassare*. En effet, si le personnage principal avait entrepris ce voyage, c'est pour récupérer le livre de Mazandarani *Le Dévoilement du nom caché* appelé aussi *Le Centième Nom*, il est intimement lié à l'apocalypse annoncée pour l'année 1666. Le livre est censé apporter le salut à celui qui le possède, l'aider à percer le mystère de l'Apocalypse annoncée pour cette date et à la traverser avec sérénité. La quête du livre va s'avérer une véritable ouverture sur les autres religions. Baldassare (chrétien de confession) va apprendre beaucoup de choses sur sa propre religion, sur la religion juïdaique et sur la religion musulmane comme nous le percevons dans les extraits suivants :

Nul n'ignore que, dans le Coran, sont mentionnés quatre-vingt-dix-neuf noms de Dieu, certains préfèrent dire des "épithètes". Le Miséricordieux, le Vengeur, le Subtil, l'Apparent, l'Omniscient, l'Arbitre, l'Héritier... Et ce chiffre, confirmé par la Tradition, a toujours induit, chez les esprits curieux, cette interrogation qui semble aller de soi : n'y aurait-il pas, pour compléter ce nombre, un centième nom, caché ? Des citations du Prophète, que certains docteurs de la loi contestent, mais que d'autres reconnaissent pour authentiques, affirment qu'il y a bien un nom suprême qu'il suffirait de prononcer pour écarter n'importe quel danger, pour obtenir du Ciel n'importe quelle faveur. Noé le connaissait, dit-on, et c'est ainsi qu'il avait pu se sauver avec les siens lors du Déluge. (Maalouf, 2000 : 17)

Dans ce passage, Baldassare explique le point de vue de l'Islam sur la question du nom de Dieu, les informations véhiculées relèvent effectivement de la tradition musulmane et si Baldassare semble maîtriser la question, cela vient du fait qu'il côtoie la communauté musulmane à Gibelet et qu'il est négociant en curiosités souvent en contact avec des pèlerins, des curieux de toutes les religions. Ses lectures recouvrent l'Histoire et les sciences diverses, l'art ce qui lui procure une culture assez importante dans le domaine.

Par la suite, sa culture va s'enrichir au fur et à mesure des rencontres et du voyage.

L'institution de la compétence autour des religions dans *Le périple de Baldassare* a recours à différentes formes de dialogisme. D'abord un dialogisme intertextuel montré monologal, à travers le recours à des passages de la Thora, du Coran ou alors de la Bible, il s'agit du même domaine du savoir celui de la religion.

Une autre forme vient s'ajouter à celle-ci, il s'agit du dialogisme interdiscursif qui se manifeste à travers le recours à différents genres de discours pour aborder les différentes religions : de la prière à l'exégèse, au prêche... Les exemples sont nombreux et nous nous contentons pour le moment des exemples cités ci-dessus.

Dans le dernier roman *Origines*, l'auteur institue d'autres compétences qui sont liées à la culture libanaise; il fait connaître les conflits religieux, les rites franc-maçons, le voyage et l'émigration. Dans *Origines*, la dimension historique est quasi présente, contemporaine et racontée du point de vue de ceux qui la vivent. Le roman raconte à travers la famille de l'auteur le chamboulement de toute une région, la mutation d'une nation. Des événements qui sont parfois tragiques, des séparations des morts et des deuils, mais aussi des rencontres heureuses des unions, des guerres intestinales, tout cela avec la particularité régionale du Liban de l'époque.

Certains passages décrivent les rites d'une époque pratiqués par la famille des Maalouf, génération après génération, d'un endroit de la terre à un autre. Elle a ses légendes, ses croyances, ses moments forts et d'autres pénibles, les plus importants se trouvent consignés dans les écrits du grand-père. Des archives que l'auteur tente de décrypter, ils ont la valeur d'un témoin précieux sur toute une époque. Souvent, les différents écrits dont se sert l'auteur sont précédés ou suivis de commentaires du narrateur qui servent de guide sur ces particularités culturelles spécifiques à la fois à la région et à sa famille, par exemple dans ce passage :

Mais à d'autres moments, il relate des circonstances précises, et cite des vers adressés à des dames qui eurent leur place dans sa vie. Celle, par exemple, qu'il surnomme « *mouazzibati* » – littéralement : « ma persécutrice » (...). Tout cela est, bien entendu, enveloppé dans un anonymat épais; il n'était pas question, à l'époque, de nommer l'être aimé. Mais quelquefois, Dieu merci !, des traces demeurent. (Maalouf, 2004 : 200-201)

Le grand-père du narrateur était aussi un poète qui composait des poèmes d'amour, mais comme vient de le préciser ce commentaire, les poèmes ne citent jamais une destinataire, la nomination de la bien-aimée est bannie de la pratique littéraire de l'époque, la pudeur, le statut des femmes dans la région et la tradition poétique héritée de la tradition littéraire antéislamique font que l'identité de la bien-aimée est toujours occultée et cachée. Ce discours

poétique est donc suivi d'un discours explicatif qui permet d'orienter davantage le lecteur sur ces codes culturels.

Dans le passage suivant :

Oserai-je ajouter que, de toute manière, personne, au village, ne m'a jamais désigné par ce nom ? Ni moi, ni Botros, ni Gebrayel, ni aucun des miens. Ce patronyme, je le revêts, en quelque sorte, pour me rendre en ville, ou à l'étranger, mais à Machrah, et dans tous les villages avoisinants, je ne m'en sers pas, et personne ne s'en sert pour me désigner. La chose se comprend aisément : quand le nom de famille est le même pour la plupart des habitants d'un village, il ne peut plus aider à les distinguer. Ils ont besoin d'un autre, plus spécifique. Pour qualifier ces branches, on utilise le terme *jebb*, qui veut dire littéralement « puits », ou, plus simplement, celui de *beit*, qui veut dire « maison ». Ainsi, Botros et ses frères appartenaient à *beit Mokhtara*, une branche de la famille qui tient son nom de celui d'une aïeule prénommée ainsi. Aujourd'hui, au village, quand on évoque le souvenir de mon grand-père, on ne l'appelle jamais autrement que Botros Mokhtara. (*Ibid.*: 295)

Le port du patronyme dans Le Mont du Liban est accessoire, si ce n'est rarissime. Dans le village où tout le monde est cousin, et où l'on se connaît tous, le port du patronyme est accessoire, l'affiliation d'une personne à une branche familiale ou à une autre se faisait métaphoriquement selon deux critères : *jebb* et *beit* qui respectivement veulent dire : « puits » et « maison » en arabe, probablement parce que chaque famille devait s'approvisionner en eau de son propre puits et chaque famille possédait une maison qui lui donnait cette plénitude de l'être.

Certains commentaires renseignent sur des particularités de la famille même des Maalouf :

Chez les miens, on parle peu, et lentement, et avec un souci constant de mesure, de politesse, et de dignité. C'est quelquefois irritant pour les autres, pour nous l'habitude est prise depuis longtemps, et elle continuera à se transmettre. (*Ibid.*: 13)

Ce silence est une constante qui se transmet de génération en génération, il a failli compromettre l'existence même de cette œuvre, si ce ne sont les circonstances qui ont fait que l'auteur sorte de ce silence et finit de faire sortir sa tribu de son mutisme ancestral.

La religion dans cette famille occupe également une place importante, car depuis très longtemps elle est source de conflit. Pis encore, elle a engendré des coupures, exils et déceptions. Dans sa vie, Botros n'a jamais cédé à la pression qu'exerçait sur lui son frère Théodoros (en dépit de sa vocation de prêtre) ni à celle des gens du village. Il voulait que ses enfants choisissent eux-mêmes leur confession loin de tout conflit. Afin de donner un aperçu sur la véhémence du conflit, le narrateur explique les différentes tendances et les raisons du conflit:

Voici. Autrefois, notre famille entière appartenait à la communauté chrétienne orthodoxe, comme la grande majorité des Grecs, des Arméniens, des Serbes... [...] des Russes, les plus nombreux. Puis nous eûmes notre propre schisme. Il n'y a pas si longtemps, probablement à l'époque du père de Tannous, ou tout au plus du temps de son grand-père, c'est-à-dire dans les dernières années du XVIII^e siècle ou les toutes premières du XIX^e. Une partie des nôtres, pour des raisons obscures, décida un jour de se rallier à l'Église romaine, et de reconnaître l'autorité du pape. La chose ne se passa pas sans heurts. (...) et aujourd'hui encore, notre famille est partagée en deux; et même en trois, si l'on ajoute la petite communauté protestante. (*Ibid.*: 108-109)

C'est ainsi que nous percevons la complexité des rapports entre les membres de cette famille divisée en trois petites communautés religieuses, qui parfois connaissent des dépassements et des excès comme dans le cas de l'assassinat d'un patriarche du village :

Il y eut même un meurtre célèbre. Un patriarche fut assassiné, à l'entrée du village, par un homme de notre famille qu'on surnommait Abou-Kichk ; ce dernier s'enfuit à Chypre avant d'en être ramené par la ruse, pour être pendu. L'une des explications de son crime est passionnelle; c'est celle que retiennent les conteurs. Mais les historiens sérieux en connaissent une autre, et elle est religieuse : le patriarche était catholique, et il venait encourager les fidèles à se séparer de l'Église orthodoxe, à laquelle appartenait le meurtrier. Ce dernier aurait donc voulu, par son acte, mettre fin à ce prosélytisme. . (*Ibid.*: 109)

Voici donc les effets d'un extrémisme religieux, qui ne cesse de refaire surface dans l'histoire de l'humanité, ainsi à quelques siècles de La Secte des Assassins, subsistent encore dans d'autres circonstances des excès sanguinaires beaucoup moins spectaculaires, mais pas moins ravageurs.

Un dernier exemple que l'on cite, ce sont les légendes familiales, les Maalouf en ont deux, l'une sur Botros et son habileté, l'autre sur la mort de

Gebrayel. Pour la première, le narrateur a fini par déceler le vrai du faux et a fini par ranger le récit en question dans la case légende familiale:

Un jour, l'un de ses frères, qui vivait à Cuba, eut de très graves ennuis, et il se mit à lui écrire des lettres angoissées en le suppliant de voler à son secours. Les dernières missives parvinrent au pays avec les quatre coins brûlés, en signe de danger et d'urgence extrême. Alors mon grand-père abandonna son travail pour s'embarquer; il apprit l'espagnol en quarante jours sur le bateau; si bien qu'en arrivant là-bas, il put prendre la parole devant les tribunaux et tirer son frère de ce mauvais pas. (*Ibid.*: 15)

Il a fallu un long travail de recherches et de reconstitution de documents par le narrateur pour pouvoir déceler la vérité sur le voyage de Botros à Cuba. La réalité est bien loin de ce que véhiculait la légende.

Le second extrait relate un incident étrange que vécut le second frère de Botros, Theodoros:

Ladite légende met en scène un autre frère de mon grand-père, un prêtre de l'Église melkite qui portait en religion le nom de Theodoros. Il avait tenu, sa vie durant, un journal intime, (...) Un soir, alors qu'il était attablé devant son journal, l'un de ses encriers se fendit soudain, et un mince filet rouge courut, dit-on, sur la table, puis sur la feuille. Le prêtre le suivit du regard, terrorisé; sa gorge était nouée et ses membres ne lui obéissaient plus. Au bout d'un moment, il se ressaisit, et reprit sa plume pour relater l'incident; il indiqua le jour, puis il tira sa montre de poche par le chaînon pour noter l'heure. Les aiguilles étaient arrêtées.

Le grand-oncle Theodoros vivait à l'époque dans un monastère de la Montagne; il sortit de sa cellule, appela les autres religieux qui se trouvaient là, et leur demanda de venir prier avec lui. (*Ibid.*: 19-20)

Cet incident eut lieu au moment où Gebrayel eut son accident à Cuba et décéda à des milliers de kilomètres du monastère de son frère. Difficile, cependant, de savoir si ce récit n'est qu'une légende ou alors une coïncidence funeste.

L'étude des compétences générique et encyclopédique permet de voir le travail fait par l'auteur afin d'assurer une réception satisfaisante de ses œuvres. L'institution de ces compétences a fait naître plusieurs formes de dialogisme, que nous avons vu ci-dessus. Toutefois, la lecture est loin d'être un simple exercice de réception passive. Au contraire, le

lecteur de son côté fournit un effort assez important afin de reconstruire le sens dans le texte, imaginer des scénarios, les suivre et déduire le genre dont il s'agit afin d'adopter les attitudes adéquates à chacun. Lire *Samarcande* ne mobilise pas les mêmes compétences que lire le *Périple de Baldassare* ou alors *Origines*. Même si l'auteur a fait tout un travail qui permet de faciliter la tâche au lecteur, ce dernier n'est pas exempt d'efforts pour faire le chemin inverse du cryptage vers celui du décryptage.

2— Dialogisme lectorial

Le lecteur est le vis-à-vis avec lequel interagit l'auteur et vice versa. Dans une perspective interactive du discours, l'exploration du rôle du lecteur dans le processus production-réception permet de déceler, en outre, les différentes formes du dialogisme qui entrent en jeu afin de faciliter la réception des œuvres. À ce stade, le lecteur tente de décrypter l'œuvre en fonction du genre. Pour cela, il fait des allers-retours entre le discours et sa mémoire interdiscursive qui lui assure un lien avec l'intertexte littéraire et les scénarios de la vie quotidienne susceptibles d'être ressemblants avec ceux que recèle l'œuvre et d'adopter le comportement adéquat face au discours qu'il découvre. D'un roman à un autre, le lecteur fournit un effort variable. Si dans certains cas la lecture est une détente, pour d'autres, c'est une véritable initiation à la recherche encyclopédique, ou alors une occasion pour apprendre, de voyager, de faire appel à son sens de la déduction et de l'investigation policière... La lecture est alors un acte de variable effort qui permet au lecteur d'être au diapason avec l'auteur. C'est un acte qui n'est pas moins dialogique que l'écriture, chose que nous allons découvrir à travers les différents profils des lecteurs.

La lecture se conçoit également comme une co-énonciation, mais qui se déroule dans des conditions spécifiques. Le lecteur n'étant pas présent dans la situation d'énonciation originelle se voit toujours construire :

« des chemins toujours inédits à partir d'un agencement d'indices lacunaires; elle ne permet pas d'accéder à une voix première, mais seulement à une instance d'énonciation qui est une modalité du fonctionnement du texte » (Maingueneau, 1990 : 28).

Effectivement, la lecture est un exercice de reconstruction d'un univers imaginaire et le lecteur ne dispose pas dans tous les cas de tous les éléments qui lui permettent de le faire

aisément. Dans cet univers, le lecteur n'a pas de place et ne voit pas son vis-à-vis. De plus, la référence ne se construit pas autour de leur présence, car le moment de l'émission peut être situé à quelques jours, quelques heures, quelques années ou des siècles plus tôt. Le même principe est valable pour l'espace.

Le lecteur ne peut, donc, compter que sur des « indices textuels lacunaires » (*loc. cit.*), qui lui serviront de guide dans ses allers-retours entre sa mémoire interdiscursive, l'intertexte littéraire et le texte en question pour déterminer les éventuels scénarios, qui lui servent de pistes de lectures. Il existe différents scénarios qui varient allant du plus conventionnel vers le plus inattendu dans la narration d'un récit.

Cela dit, le rôle des scénarios dans le processus production-réception du discours romanesque est d'une importance non négligeable. Indiqués par des éléments textuels ou paratextuels, ils (les scénarios) :

[...] définissent les cadres qui permettent au lecteur d'intégrer les informations du texte dans leur enchaînement cohérent. Ils ont à la fois une fonction de filtrage et d'expansion. Identifier un scénario c'est bien « déplier » un éventail à partir d'indications lacunaires, mais c'est aussi réduire une indétermination puisque la même action peut *a priori* participer d'une multitude de scénarios distincts. (*Ibid.*: 40)

Leur rôle serait, alors, de permettre au lecteur d'identifier les informations susceptibles de lui venir en aide dans le décryptage des indices qui lui viennent en aide pour le décryptage du genre et du contenu du roman. Ces informations sont, toutefois, susceptibles de passer par une double opération de « filtrage » et « d'expansion » (*Ibid.*: 38), pour reprendre la terminologie de Barthes (1970: 88-89). En effet, les indices lacunaires du texte permettent de « déplier » une suite d'actions éventuelles identifiées comme scénarios, seulement il se peut que les possibilités soient multiples et se présentent comme un éventail de possibilités (expansion) qui nécessitent un filtrage qui ramèneraient cette multitude de possibilités vers un nombre très réduit qui serait compatible, à la fois avec les indices du texte et les modèles de scénarios proposés par Eco:

— les « scénarios maximaux » (ou « fabulae préfabriquées »), qui sont des schémas stéréotypés propres à certains genres, comme la succession des fonctions dans le conte merveilleux ou le « double renversement » dans la fable;

— les « scénarios motifs », qui sont des schémas plus souples qui déterminent certains types de personnages, certains décors, ou certaines séquences d'actions, par exemple dans le roman sentimental le séducteur/la jeune fille, la plage de rêve, la séduction/la conquête, etc. ;

— les « scénarios situationnels », qui sont des schémas qui imposent des contraintes au développement de certaines actions isolées, comme le duel entre le shérif et le bandit dans le western, ou la bagarre entre le policier et le gangster, etc. ;

— les « topoi rhétoriques », comme le *locus amoenus* dans la description: sources, plantations, jardins, brise légère, fleurs et chant des oiseaux. (Eco dans Canvat, 2007)

Ces modèles de scénarios permettent le filtrage. Les possibilités sont effectivement infinies quant aux univers développés dans les textes. Néanmoins, les modèles de scénarios mettent de l'ordre dans cette infinité en proposant des modèles de fictions, des types d'actions et de personnages et des formes de dénouements. Dans le processus de la réception de l'œuvre littéraire, le lecteur, dès les premiers indices lacunaires du texte, va tenter de les combler par le recours à l'intertexte littéraire pour invoquer les scénarios correspondants et compléter ce que le texte ne révèle pas. Ce recours à l'intertexte est une forme de dialogisme intertextuel masqué sur lequel compte un auteur dans la réception de l'œuvre.

Dans un autre type de rapports, l'auteur ne perd pas de vue le lecteur lors de l'écriture, il imagine des lecteurs, les intègre souvent de façon explicite ou alors implicite dans son discours. Mais son œuvre ne va pas s'arrêter à ce lectorat imaginé, une œuvre peut toucher un lectorat inattendu, car elle traverse le temps tout autant que l'espace. C'est alors que se profilent les types de lecteurs que l'on peut repérer pour les trois œuvres de Maalouf. Les différents types de lecteurs ont un rôle différent à jouer. Ils entretiennent des rapports dialogiques différents avec l'auteur et avec le discours de l'auteur.

2-1 Dialogisme interactionnel et lecteur invoqué

L'auteur interagit avec son lecteur en l'invoquant à travers le texte. Il le désigne pour des raisons diverses. Il veut attirer son attention, l'impliquer pour des prises de position, rendre le récit plus vivant... les raisons varient d'un roman à un autre. Il s'agit alors d'un lecteur invoqué. Mais le plus important est que l'auteur se fait une image de ce lecteur, lui donne un visage, le désigne comme vis-à-vis pour anticiper ses attentes, lui répondre ou lui poser des questions afin d'y répondre et faire avancer le récit.

Le lecteur invoqué dans le processus de la réception du texte ou du discours littéraire est désigné par des marques linguistiques. L'institution littéraire lui attribue le statut de narrataire. Dans *Samarcande*, le lecteur est interpellé dès les premières lignes du texte dans « peut-être en connaissez-vous le dénouement », cette interpellation vise l'institution de certaines compétences pour le décryptage du texte, mais elle n'est pas la seule : « Or, ce livre, c'est celui-là le même que moi, Benjamin 0. Lesage, j'allais un jour tenir dans mes propres mains ». Ces passages qui font balancer le régime énonciatif du récit vers le discours sont des commentaires qui interpellent directement un interlocuteur même si celui-ci n'est pas désigné ouvertement, comme on peut le voir aussi dans le passage :

Jusqu'à cette page, j'ai peu parlé de moi-même, je tenais à exposer, le plus fidèlement, ce que le Manuscrit de Samarcande révèle de Khayyam, de ceux qu'il a connus, de quelques événements qu'il a côtoyés. Reste à dire de quelle façon cet ouvrage égaré au temps des Mongols est reparu au cœur de notre époque, au travers de quelles aventures j'ai pu en prendre possession, et, **commençons là**, par quel facétieux hasard j'ai appris son existence. (Maalouf, 1989: 165)

Ce passage ne fait pas uniquement basculer le récit vers le discours à travers ce commentaire réflexif qui renseigne sur l'activité du narrateur et son intention par rapport à la narration des événements futurs. Il implique, par la même occasion, le narrataire pour ponctuer un nouveau départ pour le récit dans : « commençons là », à ce stade du récit, nous percevons cette forme d'insistance dans l'interpellation qui vise à l'impliquer davantage comme récepteur actif auquel il s'adresse pour rafraîchir sa mémoire et poursuivre la deuxième partie du récit. Cette implication du narrataire est, en fait, une forme de dialogisme interactionnel dans l'échange entre narrateur et narrataire et leurs équivalents extratextuels, l'auteur et le lecteur. Le lecteur dans ce récit est, donc, invoqué et son invocation engendre un dialogisme interactionnel.

Dans le *Périple de Baldassare*, le narrataire ou l'interlocuteur n'est pas ouvertement invoqué, on ne perçoit pas sa présence à travers des marques comme des pronoms personnels qui renvoient ouvertement à celui-ci. En revanche, l'on perçoit au début du récit un commentaire qui ne manque pas d'interpeller un interlocuteur :

Ce n'est donc pas sans appréhension que je trace ces premières lignes sur ce cahier neuf.
Je ne sais pas encore de quelle manière **je vais rendre compte** des événements qui se sont

produits, ni de ceux qui déjà s'annoncent. Un simple récit des faits ? Un journal intime ? Un carnet de route ? Un testament ? (Maalouf, 2000: 11)

Ce passage vient pour annoncer l'intention du narrateur concernant la forme qu'il va donner à son récit ou à son écrit. Dans l'expression: « je vais rendre compte », cela suppose un vis-à-vis censé recevoir le texte et qui attend qu'on l'oriente quant à la forme que va prendre ce récit. Ces interrogations qui sont fréquentes dans le récit ressemblent à une forme d'endophasie ou une parole intérieure par laquelle Baldassare partage avec le lecteur ses pensées intimes, ses préoccupations qui sont aussi des questions légitimes que pourrait se poser le lecteur. Cette suite d'interrogations dévoile cette fois-ci un dialogisme interactionnel masqué, qui implique un surdestinataire¹ que le narrateur pose comme partie moralisatrice qui vient lui reprocher les conséquences de ses actes. Une sorte d'alter ego moralisateur.

Dans *Origines*, le lecteur invoqué n'est pas visible par la présence de marques explicites, il l'est de façon plutôt implicite dans cette parenthèse explicative :

Avant d'aller plus loin dans mon récit, une parenthèse. Pour tenter d'expliquer pourquoi je manifeste, depuis le commencement, cette curieuse tendance à dire « mon village » sans le nommer, « ma famille » sans la nommer, et souvent aussi « le pays », « le Vieux-Pays », « la Montagne » sans plus de précision... **Il ne faudrait pas voir** en cela un quelconque goût du flou poétique, mais plutôt le symptôme d'un flou identitaire, en quelque sorte, et une manière – peu méritoire, j'avoue – de contourner une difficulté. S'agissant de ma famille et de mon pays, il faudra que j'en parle plus tard, séparément; s'agissant du village, il est temps d'en dire quelques mots. (Maalouf, 2004: 58)

Cette parenthèse explicative tient à donner des précisions au lecteur concernant une pratique à laquelle recourt l'auteur-narrateur et qui consiste à ne pas citer les toponymes où se déroulent les événements. Ils ne sont cités que par périphrases. De plus, dans ce passage ce dernier modalise son énoncé pour insister sur la façon de laquelle le lecteur doit recevoir ce texte. Un dialogisme interactionnel où l'on perçoit, toujours, un désir d'anticipation pour une bonne réception.

¹ Le surdestinataire est un « Concept introduit par Bakhtine pour désigner un tiers virtuellement présent dans l'interaction verbale, et qui se superpose au destinataire. » (Charaudeau, Maingueneau et al, 2002: 560)

Le lecteur invoqué est l'un des profils lecteurs que l'on rencontre dans les romans de Maalouf, mais d'un roman à un autre la présence varie ; visiblement claire dans *Samarcande*, elle l'est moins et arbore d'autres formes dans *Le périple de Baldassare* et *Origines*. Dans ce processus d'échange se trouve le dialogisme interactionnel qui traduit la volonté d'impliquer davantage le lecteur ou d'anticiper ses réponses pour une bonne réception de l'œuvre.

2-2 Dialogisme intertextuel et les trois types de lecteurs

Dans un roman, l'auteur peut faire références de façon explicite ou implicite à d'autres œuvres, à d'autres textes. Le lecteur, et selon le cas, peut éprouver le besoin et le désir d'entrer en interaction avec ces discours pour s'informer davantage ou s'imprégner du contexte de l'œuvre. Pour certains écrivains cet exercice est indispensable au décryptage de leurs œuvres, pour d'autres, il s'avère peu important car l'œuvre peut se suffire à elle-même. Cette autre interaction entre lecteur et d'autres discours relevant des domaines du savoir est appelé dialogisme intertextuel qui est dans ce cas toujours masqué. Il est plus ou moins présent chez les lecteurs qui peuvent être catégorisés selon leur profil comme suit:

2-2-1 Le lecteur institué

Le lecteur institué « serait l'instance qu'implique l'énonciation même du texte dès lors que ce dernier relève de tel ou tel genre, ou, plus largement, se déploie sur tel ou tel registre » (Maingueneau [1990] 1997 : 30), il se reconnaît comme destinataire immédiat de l'œuvre qui s'inscrit dans le type de discours littéraire et plus loin, il adoptera le comportement adéquat pour recevoir le texte. Le paratexte avec ses différentes composantes tout autant que le médium interpellent à ce stade ce type de lecteur. Procédant par comparaison et par élimination, il déduit le type de discours à partir de la couverture, du nom de l'auteur, du titre, des commentaires... Dans cette comparaison, il y a un dialogisme interdiscursif et intertextuel; le lecteur fait appel à l'intertexte littéraire et l'intertexte de façon générale pour situer le type de discours ensuite pour formuler des hypothèses sur le genre à partir des éléments paratextuels. Le décryptage du genre nécessite aussi un recours à d'autres discours, ce qui représente une forme de dialogisme interdiscursif. Nous avons déjà abordé ces formes lors de l'analyse du paratexte.

À la lecture des œuvres, ce type de lecteur acquiert des connaissances dans le domaine de l'Histoire, puisqu'elles présentent une toile de fond historique. De surcroît, dans *Samarcande*, il découvrira différentes langues, des mots ou expressions en anglais, d'autres en persan et en arabe. Également, il connaîtra les pratiques culturelles de l'époque seldjoukide, les circonstances de la révolution iranienne du début du XXe siècle, quelques poèmes de Khayyam... Le lecteur de ce roman reçoit une quantité importante d'informations dans ce domaine que l'on retrouve aussi dans *Le Périple de Baldassare* et dans *Origines*, mais avec des degrés variables. Si dans *Samarcande*, les personnages principaux : Khayyam, Nizam El Molk, Malik Shah ou Terken Khatoun sont les personnages principaux du récit ont bien existé dans la réalité, dans le *Périple de Baldassare* les personnages principaux sont fictifs. Les personnages historiques tels Sabbataï ou le sultan Mehemet V sont des actants dans des récits secondaires. Par ailleurs, le récit est ponctué par la présence d'événements qui ont marqué le XVIIe siècle tels l'incendie de Londres, les différentes guerres qu'ont connues l'Europe et l'Empire ottoman à cette époque. Aussi marquants que puissent être ces événements, ils restent, dans leur majorité, secondaires sauf lorsque le bateau sur lequel se trouvait *Baldassare* s'est vu détourné vers Amsterdam au lieu de rejoindre Londres à cause de la guerre. Mais le plus grand apport informationnel reste dans le domaine des religions monothéistes par rapport à la question du nom caché de Dieu et la question de l'apocalypse.

Origines offre en plus de l'Histoire de la région et celle du monde à l'époque, l'histoire d'une famille dans un pays enclin aux changements et aux bouleversements qui agissent directement sur les personnages principaux du récit. Le lecteur découvre l'Histoire du Liban à travers les yeux de ceux qui l'ont vécue et écrite, d'un point de vue plutôt « intradiégétique ». Aussi, découvrons-nous des rites, des habitudes de la région et ceux d'une famille.

Lorsque nous avons abordé le point des compétences instituées pour la lecture du roman, le lecteur commence en premier lieu par recevoir le texte, par la suite il procède à des ajustements informationnels pour compléter ce qu'il a appris à travers le texte en recourant à d'autres discours. D'une certaine façon, l'auteur l'y incite en invoquant ces connaissances dans *Samarcande* dans « peut-être en connaissez-vous le dénouement ». Cette interpellation (qui vise le lecteur invoqué) tente de donner un aspect assez ouvert du texte sur d'autres textes, c'est par essence la qualité première du discours littéraire, c'est-à-dire être constitutivement dialogique et naître de l'interdiscours pour finir par le rejoindre.

2-2-2 Le public générique

« Par son appartenance à un genre, une œuvre implique un certain type de récepteur, socialement caractérisable » (*Ibid.*: 31), plus qu'un lecteur invoqué ou attesté, le lecteur générique s'accommode et s'adapte avec le genre. Il fait l'effort supplémentaire de déceler dans les œuvres de Maalouf par exemple la limite entre le romanesque et l'historique, consent à l'idée que les deux discours cohabitent sans difficulté dans le discours de cet auteur qui répond parfois un besoin de revisiter l'Histoire d'un point de vue différent. Ou de se faire une idée sur les croyances dans différentes religions à une époque, sur les différentes cultures, sur les langues, mais aussi sur les maux d'une famille, ses déchirements et ses joies. La géographie occupe aussi une place importante dans chacun des romans. Le voyage est un thème principal. Par conséquent, le lecteur voyage aussi bien dans le temps que dans l'espace. Le lecteur générique de ces trois œuvres cherche à se cultiver, car les textes maaloufiens offrent différents discours qui se présentent sous forme de dialogisme interdiscursif et dialogisme intertextuel plurilogal qui font appel à différents domaines du savoir. Mais au-delà du savoir, c'est une vision du monde qu'il découvre à travers ces romans.

2-2-3 Le public attesté

C'est le public le plus diffus à travers le temps et l'espace de l'œuvre et celui qui a un rapport plus dialogique avec l'œuvre. Effectivement, celui-ci recourt à d'autres discours produits sur l'œuvre pour la lire non sans surprises, mais ce lecteur a déjà appris beaucoup de choses sur chacune des œuvres par le biais du paratexte et du métatexte. Il est alors loin du lecteur naïf, il va avec une idée préconçue sur les romans. Il a eu l'occasion de consulter des résumés, des commentaires, des travaux de recherche, biographie et interviews de l'auteur, des articles de presse, critique littéraire... tout ce métatexte est à la disposition du lecteur et lui sert de guide dans la lecture. Parfois, un certain type de lecteurs ne sent le besoin de lire telle ou telle œuvre que si celle-ci lui présente un contenu qui puisse l'intéresser. L'élément-surprise est relégué qu'au second plan. Le métatexte sert aussi à éclairer certains points du paratexte ou du texte lui-même ; la dédicace dans *Le périple de Baldassare* « à Andrée » reste un mystère si l'on ne cherche pas sur internet qui est Andrée. Il s'avère (après recherche) que celle-ci est l'épouse de l'auteur, elle-même auteure d'ouvrages sur la cuisine libanaise. De la même façon, nous apprenons que sa tante paternelle *Kamal* est aussi auteure des *Mémoires de*

sa grand-mère, une autre connexion vers une autre œuvre, un autre texte et un autre discours, vers l'intertexte littéraire, culinaire, historique et autres.

Ce lecteur entretient un rapport dialogique avec l'œuvre, mais le lecteur de ces trois œuvres de Maalouf n'est pas seulement ce type de public, il est à la fois lecteur invoqué, lecteur institué, public générique et public attesté. Il est un lecteur coopératif qui comble les blancs et accepte les termes du contrat littéraire pour agir en conséquence. De son côté, l'auteur le prépare à la réception de ses œuvres par l'institution des compétences nécessaires.

Le processus production — réception des trois œuvres de Maalouf est complexe et dialogique. De son côté, l'auteur travaille pour instituer les compétences indispensables à une réception satisfaisante de ses œuvres. Chacune d'entre elles pour s'établir mobilise plusieurs genres de discours à la fois: l'Histoire, les religions et un nombre impressionnant de discours s'invitent dans les romans de l'auteur. Les thèmes abordés ainsi que le style de l'auteur font que le dialogisme est incontournable pour l'élaboration de ces œuvres, mais aussi pour parvenir à instituer, à travers le discours, les compétences dont a besoin le lecteur. Le lecteur, de son côté est, confronté à des œuvres qui véhiculent des récits, mais aussi des informations venues de tous les domaines. Selon leur profile, certains lecteurs sont plus curieux que d'autres, ils peuvent se contenter de ce que l'auteur leur donne ou alors de recourir à l'intertexte pour pouvoir enrichir les compétences instituées. Le recours à l'intertexte se fait également pour situer génériquement les œuvres; la mémoire interdiscursive permet par comparaison à d'autres discours d'envisager les scénarios qui vont être développés dans chaque œuvre, cela facilite le mode de réception. Il serait donc impossible de lire une œuvre sans recourir à l'intertexte, à différentes situations et à différents scénarios. La lecture est par essence dialogique.

Enfin, ce processus est surtout une interaction, un dialogue à la fois implicite et explicite entre les deux protagonistes de ce discours, de cette interaction sont nées d'autres interactions situées à un autre niveau. Il s'agit de tous les discours que nous rencontrons dans les trois œuvres et que l'auteur a convoqués à la fois pour instituer les différentes compétences, mais pas uniquement, ces discours qui sont très variés génériquement. Ils sont convoqués pour édifier le discours romanesque de l'auteur. Il s'agit donc d'un dialogue entre différents genres de discours. Chaque œuvre est caractérisée par ce dialogue des genres que

l'on appelle plurilinguisme. Les œuvres de Maalouf sont caractérisées par ce plurilinguisme qui peut être interne ou alors externe. C'est ce que va nous révéler le chapitre suivant qui va traiter de la question centrale des genres de discours.

CHAPITRE III

Plurilinguisme interne:

**Le foisonnement des genres
littéraires dans les œuvres de
Maalouf**

Dans les deux premiers chapitres, nous avons abordé le dialogisme comme interaction interlocutive à travers les deux processus qui permettent une première approche des œuvres. Les deux interactions en questions concernent les deux processus émission-réception et production-réception. À travers celles-ci, l'auteur donne les premiers indices qui orientent son lecteur, puis instaure les compétences nécessaires à une réception satisfaisante de ses œuvres. En parallèle à ces interactions interlocutives se développent des interactions interdiscursives, l'instauration des compétences ne peut se faire sans le concours de différents genres de discours. Les discours convoqués relèvent des genres littéraires, mais aussi des genres non littéraires. Ils relèvent de ce que Maingueneau appelle le plurilinguisme et il peut être interne ou alors externe.

Les discours sont socio-historiquement rattachés à des sphères d'usage. Chaque genre de discours appartient à un domaine social ou professionnel. L'univers du récit est un univers analogue à celui de la réalité. En effet dans cet univers, les personnages parlent leurs « langues » qui reflètent leurs conditions socioprofessionnelles et leur appartenance. Dans les romans de Maalouf, le plurilinguisme est présent sous différentes formes. D'abord, il est interne, c'est-à-dire qu'une même langue est stratifiée sous forme d'idiomes, de parlers, de langues liées à un domaine professionnel ou à un autre et interagissant dans l'espace d'un même discours. Dans ce plurilinguisme interne qui caractérise les œuvres de Maalouf, nous avons repéré des discours relevant des genres littéraires et d'autres non-littéraires; ils viennent des différents domaines du savoir, des médias...

Un autre plurilinguisme caractérise également ces œuvres ; il s'agit du plurilinguisme externe. Il est visible à travers la présence de différentes langues autres que celle dans laquelle l'auteur écrit ses œuvres. Phénomènes très présents et qui arborent différentes formes du dialogisme. Dans ce chapitre, nous étudions d'abord le plurilinguisme qui concerne les genres littéraires. Les deux chapitres suivants traiteront également du plurilinguisme qui concerne les genres non littéraires puis le plurilinguisme externe. Pour catégoriser les différents genres de discours dans les œuvres, sont pris en considération des critères qui reposent en premier lieu

sur la source énonciative d'où émanent ces discours, le contexte, le rôle des partenaires, la structure textuelle et les thèmes abordés. Pour cela, un rappel théorique à propos du plurilinguisme ainsi que la notion des genres de discours depuis Bakhtine jusqu'aux récentes approches de l'analyse du discours. Nous expliquons également les motivations ainsi que la stratégie discursive qui a rendu ce phénomène possible.

1- Un certain usage de la langue

Qu'ils soient routiniers, auctoriaux, institués, genres premiers simples ou genres seconds complexes, chaque genre de discours mobilise un certain usage de la langue qui vient amont pour donner une forme matérialisée à une intention de communication, à une orientation du discours vers son objet, à une thématique choisie, au statut et aux rapports qu'entretiennent les deux protagonistes du discours. En effet, les genres de discours sont des pistes de cryptage et de décryptage de ces derniers. Leur importance est indéniable quant au bon fonctionnement de la communication humaine puisqu'ils viennent mettre de l'ordre dans notre activité langagière comme le souligne Bakhtine :

Les genres de discours organisent notre parole de la même façon que l'organisent les formes grammaticales (syntaxiques) [...]. Si les genres du discours n'existaient pas et si nous n'en avions pas la maîtrise, et qu'il nous faille les créer pour la première fois dans le processus de la parole, qu'il faille construire chacun de nos énoncés, l'échange verbal serait quasiment impossible. (Bakhtine, 1984: 285)

Ainsi, les genres sont perçus comme des « moules » qui donnent forme à la pratique langagière des locuteurs ; les critères qui les gèrent sont à la fois linguistiques, syntaxiques, énonciatifs, thématiques et stylistiques. Ces « moules » arrivent à mettre de l'ordre dans la masse des énoncés qui à chaque usage semblent être uniques dans leurs contextes. Ils arrivent à les regrouper, à les organiser et à les regrouper comme l'explique Sériot: « Chaque énoncé est unique, concret, irrépétable, pourtant on peut réunir les énoncés en types: ce sont les genres. Les genres dépendent des sphères d'activité, qui sont en même temps des domaines d'activité » (Sériot, 2007: 49). Effectivement, les critères linguistiques ne sont pas suffisants

pour rendre compte d'un genre. Les énoncés sont rattachés certes à des contextes uniques, mais ils restent indéniablement rattachés à des sphères socioprofessionnelles qui conditionnent à leur tour leur production et le mode de leur consommation. Chaque sphère sociale fait usage d'un niveau de langue, d'une variété, d'un parler, d'une langue spécialement rattachée à un domaine professionnel:

Tout locuteur, *a priori*, se trouve devant un très vaste répertoire de variétés linguistiques : diversité des langues, diversité à l'intérieur d'une langue: niveaux de langue, variétés géographiques (patois, dialectes) sociales (usages de telle ou telle catégorie sociale), professionnelles (discours juridique, administratif, scientifique, journalistique...), etc. À chaque genre de discours sont *a priori* associées des options en la matière, qui font office de norme. (Maingueneau, 2004: 180)

Discours juridique, discours médical, parler régional, patois..., tous ces genres sont conditionnés non seulement par des normes syntaxiques, thématiques et stylistiques qui les rattachent à ces sphères, mais aussi à un choix dans le répertoire linguistique qui ne peut qu'être conséquent. Le genre est alors l'agencement de tous ces éléments réunis qui sont à la fois linguistiques, stylistiques, énonciatifs, pragmatiques rattachés à une sphère d'usage.

Ces genres dans l'échange verbal routinier varient en fonction du contexte de leur usage et des partenaires du discours. Ils obéissent surtout à la spontanéité de la situation où ils apparaissent. Effectivement, à côté des genres routiniers existent les genres auctoriaux institués tel le discours littéraire. Les règles d'usage des genres de discours dans le discours littéraire obéissent à d'autres règles, dont la première est l'absence totale de la spontanéité lorsqu'il s'agit de choisir tel ou tel autre genre de discours à tel ou tel autre endroit. Le choix est judicieusement fait en fonction d'un certain nombre de paramètres qui relèvent de l'univers diégétique. Ce dernier est composé d'un contexte spatio-temporel dans lequel évoluent des personnages dotés d'une conscience indépendante de celle du narrateur. Ils ont leur propre point de vue sur le monde et produisent différents genres de discours:

[...] tous ces personnages sont partout introduits comme des êtres à part et bornés ; or, ils sont productifs dans cette limitation, dans cette particularité même de leur point de vue qui traduisent leur idéologie, leurs perspectives singulières étant opposées aux points de vue et aux perspectives littéraires sur le fond desquels ils sont appréhendés. (Bakhtine, [1975, 1984] 2006: 134)

Les discours des personnages s'alternent avec celui du narrateur. Chacun de ces personnages est issu d'un milieu différent, exerce une profession différente, possède un point de vue différent sur le monde, chaque personnage est autonome dans son être, dans ses agissements et dans son discours. Les discours qui dialoguent harmonieusement sont orchestrés de façon esthétique et fonctionnelle dans l'univers diégétique. Cette multitude de genres crée le phénomène le plus dialogique du roman: le plurilinguisme.

Introduit dans le roman, le plurilinguisme y est soumis à une élaboration littéraire. Les voix sociales et historiques qui peuplent le langage (tous ses mots, toutes ses formes), qui lui donnent des significations concrètes, précises, s'organisent dans le roman en un harmonieux système stylistique, traduisant la position socio-idéologique *différenciée* de l'auteur au sein du plurilinguisme de son époque. (Bakhtine, *op.cit.*: 121)

Le plurilinguisme est alors une caractéristique constitutive et consubstantielle du roman. Le narrateur parle son propre discours et les personnages les leurs. L'auteur est alors confronté à la multitude et aux choix multiples. Il dispose d'un large spectre dans lequel il peut choisir tel ou tel autre genre de discours pour composer son œuvre, pour élaborer son propre style à travers lequel il se positionne dans le champ littéraire. Cependant, l'on pourrait penser qu'une éventuelle langue littéraire existerait et serait celle à laquelle recourraient les auteurs afin de composer leurs œuvres. Un certain usage de la langue, dans le contexte littéraire, n'oriente pas systématiquement vers une conception de la langue littéraire. Selon P. Assouline qui commente l'ouvrage de G. Philippe et J. Piat concernant la langue littéraire:

(...) ne cherchez pas la langue littéraire : elle a tant et si bien conquis son autonomie que, paradoxalement, elle a rejoint la langue commune. La revendiquer désormais, en appelant de ses vœux un retour à la belle langue, revient à adopter une vision aristocratique de la littérature. (Assouline, 2009)

En effet, la langue littéraire conçue comme norme à laquelle doivent se référer les auteurs afin que leurs œuvres bénéficient d'une réception favorable auprès du public semble être un concept révolu. Depuis les premiers romans naturalistes de Zola, la tradition des *Belles Lettres* semble être rompue au profit d'une conception moins « aristocratique » de la littérature qui a tendance à puiser sa langue dans des registres standards parfois même en dessous du familier, ce qui la rapprocherait davantage d'un lectorat très ancré dans son monde réel. Le concept d'interlangue semble être plus approprié qu'une langue littéraire:

L'écrivain n'est pas confronté à la langue, mais à une interaction de langues et d'usages, ce qu'on appellera une *interlangue*. Par là, on entendra les relations dans une conjoncture donnée, entre les variétés de la même langue, mais aussi entre cette langue et les autres, passées ou contemporaines. C'est en jouant de cette forme de « dialogisme » (M. Bakhtine) que peut s'instituer une œuvre. (Maingueneau, 2004 : 140)

Cette conception de l'interlangue éclaire sur le fonctionnement du discours littéraire concernant les choix linguistiques et donne une idée assez précise du processus par lequel se construit l'œuvre. L'interlangue qui rentre dans la construction de l'œuvre est profondément dialogique. Son dialogisme est d'abord constitutif. Un écrivain comme tout locuteur part de ce qu'il a appris des autres locuteurs comme langue et sous forme de genres de discours, car comme le précise Bakhtine: « le romancier ne connaît pas de langage seul et unique, naïvement (ou conventionnellement) incontestable et péremptoire. Il le reçoit déjà stratifié, subdivisé en langages divers » (Bakhtine, [1975, 1978] 2006 : 152). En effet, le romancier a une idée sur la langue et les discours dans différents domaines. Il connaît celle des autres écrivains, leur style aussi et il doit s'en démarquer tout autant que pour la thématique et le choix du sujet. Il doit se positionner dans le champ littéraire comme le veut la tradition, son œuvre est elle-même une réplique dans l'interdiscours littéraire.

C'est alors que vient la seconde forme de dialogisme. Parallèlement à son discours, l'auteur convoque dans l'œuvre d'autres discours appartenant à différents genres de discours. Il les intègre au sien en fonction de l'univers composé dans l'œuvre. Dans la conception Bakhtinienne du discours romanesque, il introduit le concept de point de vue indépendant du

narrateur, celui de ses personnages qui à leur tour deviennent producteurs de discours, dans le récit. L'émancipation des personnages leur a donné la possibilité et l'opportunité de varier les genres de discours au sein de l'œuvre ; c'est le plurilinguisme.

C'est ce phénomène que nous essayons de découvrir dans les œuvres de Maalouf, afin de montrer le caractère dialogique des romans de cet auteur. Nous commençons par passer en revue les différents types du plurilinguisme selon la catégorisation de Maingueneau. Ces derniers seront complétés par les formes proposées par Bakhtine auxquelles se rajoutent d'autres, plus récentes. Ces catégorisations nouvelles nous permettront d'affiner la description de ce phénomène notamment lorsque ces types seront corrélés aux différentes formes de dialogisme dans les trois romans.

Nous dévoilons également les genres de discours nous que nous rencontrons et leur impact sur l'orientation générique de chacune des trois œuvres.

2- Plurilinguisme interne et genres de discours

Parallèlement au plurilinguisme externe montré que nous avons rencontré dans les œuvres de Maalouf évolue un autre type de plurilinguisme à la fois constitutif et montré et qui traverse ces œuvres de part en part les rendant profondément dialogiques. Il s'agit du plurilinguisme interne, ce que Bakhtine détaille en deux formes: le polylinguisme relatif aux registres de langue utilisés pour différents genres de discours, en l'occurrence, les interactions routinières, la demande administrative ... Le plurilinguisme qualifié de social est l'expression de la position sociale du locuteur à travers son discours. Cette forme est très présente dans le roman, lieu où se confrontent discours, points de vue et idéologies.

Dans sa conception actuelle établie par Maingueneau, le plurilinguisme interne ou la « pluriglossie » interne notamment dans le roman engloberait le polylinguisme :

L'écrivain n'est pas confronté à la seule diversité des langues, mais aussi à la pluriglossie « interne » d'une même langue. Cette variété peut être d'ordre géographique (dialectale), être rapportée à des zones de communications (médicale, juridique...), à des niveaux de langue (familier, soutenu...) (Maingueneau, 2004: 143)

Par opposition au plurilinguisme externe, le plurilinguisme ou pluriglossie interne est une diversité linguistique au sein d'une même langue. Cette diversité est motivée par les variations géographiques ; à savoir les différents parlers et dialectes qui viendraient enrichir à leur tour cette langue. La seconde motivation est celle qui se rattache aux sphères de la communication d'ordre professionnel ; à chaque sphère correspond un genre de discours qui lui est propre et déterminé par sa structure, par les rôles joués par les différents partenaires, par les thèmes abordés et les styles adoptés. Cette seconde variation est celle que Bakhtine désigne par plurilinguisme social. La troisième est motivée par le changement de registre de langue dicté souvent par le contexte tout autant que par le statut des partenaires. Il correspondrait au polylinguisme évoqué par Bakhtine.

Sur un autre plan, le plurilinguisme interne est d'une importance primordiale, car l'étude des genres de discours dans ce cadre permet de les catégoriser afin de déduire l'appartenance générique d'une œuvre. Pour cette tâche différents critères sont adoptés: le rôle et le statut des partenaires, la finalité reconnue, l'organisation textuelle, etc. Le plurilinguisme interne permet, donc, de scruter le discours en tant que matérialité hétérogène, notamment le discours littéraire (ou le roman) qui dans ce sens reste le type de discours le plus dialogique en raison du nombre de genres de discours intentionnellement mobilisés pour le construire. À ce propos Bakhtine donne une image précise sur le rapport des trois éléments ; le roman, le plurilinguisme interne et le dialogisme:

Le langage littéraire possède avec le roman l'organe qui lui permet de concevoir pleinement son plurilinguisme. Dans le roman, par le roman, le plurilinguisme en-soi devient un plurilinguisme pour-soi: les langages sont dialogiquement corrélâtés et commencent à exister les uns pour les autres (comme les répliques du dialogue). C'est justement grâce au roman que les langages s'éclairent mutuellement, que le langage littéraire devient un dialogue de langages, se connaissant et se comprenant les uns les autres. (Bakhtine, [1975, 1984] 2006: 212)

Loin d'être un fait accessoire, le plurilinguisme interne est constitutif de toute œuvre. Sur le plan diégétique et romanesque, les différents genres de discours que l'on rencontre dans un roman ont deux types de sources énonciatives ; il y a le discours du narrateur et les

discours des personnages. Sachant, toutefois, que dans sa constitution le premier absorbe le second et s'en sert comme matériaux pour s'élaborer. Toujours dans la même perspective, il est indispensable de rappeler que le plurilinguisme est rendu possible à partir du moment où la conscience des personnages s'est vue dissociée de celle du narrateur et si le plurilinguisme peut s'inviter spontanément dans le roman c'est en raison de la conception bakhtinienne du personnage. Le personnage est perçu, en premier lieu, comme un individu à part entière avec une conscience indépendante qui parle et dont la parole représentée dans le roman « avec art » (Bakhtine, *op. cit.*: 153) respecte l'aspect formel de cette parole représentée telle qu'elle est supposée être. En second lieu, ce personnage ne peut être perçu qu'en tant qu'un « *individu social*, historiquement concret et défini, son langage social (encore embryonnaire), non un "dialecte individuel" »¹ (*loc. cit.*). Son langage ne peut qu'être issu de son milieu social, influencé par son activité socioprofessionnelle, par les situations de communication auxquelles il est éventuellement confronté. Il a une histoire de vie qui a contribué directement à forger ce langage.

En dernier lieu, le personnage dans le roman est un locuteur « toujours, à divers degrés, un *idéologue*, ses paroles sont toujours un *idéologème*. Un langage particulier au roman représente toujours un point de vue spécial sur le monde, prétendant à une signification sociale »² (*loc. cit.*). Le discours d'un personnage émane d'une intention et tend vers une finalité, entre le point de départ et celui de l'arrivée, le discours reste forgé par le point de vue que porte le locuteur sur le monde. Le discours ne peut être neutre que dans des cas exceptionnels et particuliers, pour le reste il est toujours porteur d'idées et d'idéologie.

Aussi, les discours des personnages, quel que soit le genre dans lequel s'inscrit l'œuvre, fonctionnent dans le roman comme des miroirs ; ils se reflètent les uns les autres, se valorisent, se précisent, s'éclaircissent ou alors se brouillent jusqu'à devenir inaccessibles. Les discours des personnages ne prennent sens que lorsqu'ils sont confrontés les uns aux autres, que lorsqu'ils dialoguent les uns avec les autres. D'ailleurs, sur le plan formel, les

¹ L'italique est de l'auteur

² L'italique est de l'auteur

paroles des personnages optent souvent pour la forme dialogale, qui n'est pas moins dialogique.

À partir de ces points s'explique clairement le rapport entre personnages-locuteurs, le plurilinguisme perçu comme une expression de l'individualité dans le roman et le dialogisme. Le plurilinguisme est, donc, incontournable, indispensable, mieux encore ; il est consubstantiel au dialogisme dans le roman :

Le discours de l'auteur représente et enchâsse le discours d'autrui, crée pour lui une perspective, distribue ses ombres et ses lumières, crée sa situation et toutes les conditions de sa résonance, enfin, y pénétrant de l'intérieur y introduit ses accents et ses expressions, crée pour lui un fond dialogique. (Bakhtine, *op. cit.*: 175)

Effectivement, ces éléments s'imbriquent les uns aux autres d'abord selon une hiérarchie qui permet de distinguer les deux niveaux du discours dans le roman. Il y a d'abord le discours du narrateur ou le discours enchâssant auquel sont subordonnés les discours des personnages exprimés tels qu'ils se doivent dans leurs langues variées aussi bien géographiquement que socialement ou professionnellement. Tout en offrant une liberté d'expression à ces discours et en les faisant dialoguer les uns avec les autres de façon très variée, ils restent néanmoins liés les uns aux autres, car ils ne perdent pas de vue l'orientation du discours premier vers son objet.

Cette hiérarchisation des discours est en fait tributaire d'une autre qui ne se limite pas au discours littéraire, mais à toute la production verbale. Selon Bakhtine, aussi variés et aussi nombreux que puissent être les discours produits ils sont, toujours, susceptibles d'obéir à des normes sous forme de « moules » qui sont indispensables à la fois à leur production tout autant qu'à leur réception :

Les genres du discours organisent notre parole de la même façon que l'organisent les formes grammaticales (syntaxiques). Nous apprenons à mouler notre parole dans les formes du genre et, entendant la parole d'autrui, nous savons d'emblée, aux tout premiers mots, en pressentir le genre, en deviner le volume (la longueur approximative d'un tout discursif), la structure

compositionnelle donnée, en prévoir la fin, autrement dit dès le début, nous sommes sensibles au tout discursif qui, ensuite, dans le processus de la parole, dévidera ses différenciations. (Bakhtine, 1984: 285)

Au même titre que nous acquérons le langage, nous apprenons à décrypter les discours à partir d'un certain nombre de caractères formels et à partir de leur contenu. À partir, également, d'indices situationnels qui permettent de contextualiser, d'ajuster le sens et de les décrypter correctement les productions verbales. Les genres fonctionnent dans ce cas comme des balises qui permettent d'organiser l'activité verbale qui reste d'une richesse extraordinaire, même si ces balises étaient au départ surtout fondées sur l'intuition et que la classification en genre était réservée uniquement à la production littéraire. Elle s'avère, alors, indispensable, voire vitale au point où sans elle, tout « échange verbal serait quasiment impossible » (*loc. cit.*: 285).

Afin de pouvoir trouver un dénominateur commun à tous les discours produits, Bakhtine propose une catégorisation binaire: « le genre de discours *premier* (simple) et le genre de discours *second* (complexe) » (Bakhtine, *op. cit.*: 267). Les genres dits premiers (oraux ou écrits) venus de différentes sphères socioprofessionnelles recouvrent les interactions verbales quotidiennes, les lettres administratives ou personnelles, les notes de service, etc. Ils englobent, à la fois, les genres interactionnels formels ou informels avec des normes standardisées ou alors créatifs. Les genres dits complexes ou les genres seconds du discours «- le roman, le théâtre, le discours scientifique, le discours idéologique, etc. a-praissent dans un échange culturel (principalement écrit) - artistique, scientifique, sociopolitique - plus complexe et relativement plus évolué » (*loc. cit.*). Loin des interactions spontanées, ces genres sont élaborés, complexes et souvent adossés à une institution, telles la littérature ou la science. Le plus important à retenir concernant le processus de leur formation est qu'ils ne peuvent se suffire à eux-mêmes. Ils ont recours aux genres premiers: « ces genres seconds absorbent et transmutent les genres premiers (simples) de toutes sortes, qui se sont constitués [au départ] dans l'échange verbal spontané » (*loc. cit.*). Une conversation dans un roman serait donc un dialogue dénué de toute spontanéité, car il a été manipulé, accommodé,

orienté dans le sens de ce genre, mieux encore il n'a d'existence que dans l'espace de ce genre de discours dit complexe.

De cette catégorisation binaire sont issues d'autres, assez nombreuses et qui proposent différents critères d'ordre situationnel, thématique, formel, structurel ou autre. L'une d'entre elles retient notre attention et viendrait en complément à celle proposée par Bakhtine pour nous permettre de rendre compte du plurilinguisme interne dans *Samarcande*, *Le périple de Baldassare* et *Origines*.

Maingueneau propose également une catégorisation binaire qui opposerait les genres conversationnels aux genres institués. Dans cette bipartite, l'on entrevoit celle de Bakhtine, seulement Maingueneau détaille sa catégorisation en genres en proposant quatre modes de généricité pour les discours institués.

Ainsi, afin de pouvoir rendre compte du plurilinguisme interne dans les trois romans, nous abordons, d'abord, les discours seconds (complexes) dits institués qui correspondent, en premier lieu, aux discours fondateurs des œuvres. Ce sont les discours que l'auteur relègue énonciativement à un personnage (le narrateur), dont la fonction première est de narrer le récit.

Le discours de la narration, constructeur de l'œuvre littéraire qui se place en amont et en aval, viennent les discours des personnages. Ces discours peuvent relever du même genre ou alors du genre de discours seconds (simples ou routiniers) (Maingueneau, 2004). Une fois intégrés aux discours institués, ils sont « subvertis », orientés, ils finissent par perdre ainsi toute qualité de spontanéité de l'échange. Il serait alors inadéquat de parler de genres conversationnels dans les cas précis de l'œuvre littéraire. Il est important de souligner que les limites entre genres ne sont pas étanches; au contraire elles sont poreuses. Souvent ces discours se situent à la limite entre deux ou plusieurs genres, c'est la polygénéricité qui est alors au rendez-vous; une source supplémentaire de difficultés pour classer ces discours.

Dans les trois romans, nous avons repéré des discours institués et d'autres routiniers. Seulement, ils ne relèvent jamais d'un genre unique. Ils adoptent un régime énonciatif, un embrayage spatio-temporel qui favoriserait le genre historique ou religieux par exemple, mais à examiner la finalité, les événements racontés l'on se retrouve en face d'un revirement générique qui finit par inscrire ce discours dans un autre genre ou à la limite entre deux genres. C'est pour ces raisons que nous avons choisi, en premier lieu, de modifier quelque peu les noms des genres institués relevés dans les trois œuvres. Aussi avons-nous opté pour la combinaison des deux classifications respectives de Bakhtine (qui avait comme corpus premier le discours littéraire et reconnaît sa propriété de discours qui absorbe les autres discours) et celle de Maingueneau, elles offrent à la fois malléabilité et précision dans l'analyse du plurilinguisme comme manifestation dialogique.

3- Discours seconds/discours institués auctoriaux: le plurilinguisme au premier degré

Les discours complexes artistiques, littéraires ou idéologiques évoqués par Bakhtine sont assimilables dans le contexte de ce travail aux discours institués auctoriaux. Maingueneau définit les discours institués comme suit:

Les genres « auctoriaux » sont le fait de l'auteur lui-même, éventuellement d'un éditeur. En général, leur caractère auctorial se manifeste par une indication paratextuelle, dans le titre ou le sous-titre : « méditation », « essai », « dissertation », « aphorismes », « traité »... Cette généricité auctoriale est particulièrement présente dans certains types de discours : littéraire, bien sûr, mais pas seulement. On la trouve massivement aussi dans les discours philosophique, religieux, politique, journalistique... En attribuant à tel texte telle étiquette générique, on indique comment on prétend qu'il soit reçu, on instaure de manière non négociée un cadre à l'activité discursive. (Maingueneau, 2010: 181)

Première particularité de ce genre de discours est qu'il est affilié à un père-générateur (l'auteur) par des indications textuelles ou paratextuelles qui viennent, par la même occasion, renseigner sur son appartenance générique qui n'est jamais « saturée ». Il s'agit également d'un type qui dispose de trois scènes énonciatives: une scène englobante qui lui permet

d'annoncer le type (littéraire, philosophique, religieux, etc.), d'annoncer également les termes du contrat qui permet une réception adéquate du discours notamment à travers les indices paratextuels pour le discours littéraire. Puis vient la scène générique, celle où le lecteur est confronté à la matérialité discursive régie par des critères et des normes qui lui permettent de se classer dans tel ou tel genre. Enfin, c'est sa scénographie qui fait la différence avec les autres genres de discours. Certains ne ressentent pas le besoin d'en mobiliser une, alors que pour ces derniers la scénographie est la scène d'énonciation de laquelle émerge le discours et qui en retour permet de le valider. Les discours institués sont en perpétuelle recherche d'une scénographie originale pour s'énoncer, car c'est au niveau de cette scène que le lecteur, en tant que co-énonciateur, se voit assigner un rôle dans une scène énonciative pour recevoir effectivement le discours.

Qu'ils soient des genres premiers, des genres seconds, des discours institués ou des genres conversationnels, les trois scènes d'énonciation contribuent inéluctablement à la catégorisation de ces discours et notamment la scène générique qui offre effectivement des moyens ou des critères à la fois linguistiques, énonciatifs et pragmatiques que permettent de catégoriser les discours. Concernant les trois romans étudiés, nous avons eu l'occasion d'examiner le rôle joué par les deux partenaires et les formes du dialogisme qui en résultent. Cela nous permet déjà d'avancer un premier critère de catégorisation ; il s'agit du discours littéraire, un discours institué avec des précisions sur la finalité annoncée par l'auteur pour chacun de romans ainsi que le travail effectué par les deux partenaires autour du processus production-réception pour chacune des œuvres. Les critères restants à savoir : Un plan de texte, le médium, l'inscription dans le temps et un certain usage de la langue. (Maingueneau, 2004)

De ces critères, c'est surtout le premier qui reste le plus intéressant pour cette partie d'analyse étant donné que le médium et le mode d'inscription dans le temps sont prédéterminés à partir de la scène englobante. Du moment où l'on a affaire au discours romanesque, le médium et le mode d'inscription sont ceux du roman: un certain nombre de

pages et une durée qui s'étend dans le temps. De plus, ces deux derniers critères ne contribuent pas à faire ressortir des aspects dialogiques du discours romanesque de cet auteur. Quant à l'usage de la langue selon la perspective de notre travail, nous l'abordons du point de vue du plurilinguisme et qui nous permet de découvrir les genres du discours présents dans chaque œuvre pour montrer le caractère dialogique de ces discours. Un dernier critère est le « plan de texte d'un genre de discours » qui « est associé à une certaine organisation, domaine privilégié de la linguistique textuelle ». (Maingueneau, *op.cit.*: 190)

Il est vrai que l'analyse textuelle semble ne pas être justifiée comme le précise Jean-Michel Adam (en reprenant le point de vue de Maingueneau) (2015) dans la détermination de la tâche de l'analyste du discours: « l'analyste du discours n'a pas vocation à définir et à caractériser ces registres fondés sur des traits linguistiques ; c'est l'affaire du linguiste ». Il ajoute également que l'analyste du discours « doit constamment s'appuyer sur eux quand il étudie les textes. Ils constituent en effet un outil privilégié pour articuler le système linguistique et la diversité des situations de communications ». (Adam *in*, Angermuller et Philippe, 2015: 47)

L'analyse du discours littéraire n'a pas donc dans ses tâches prioritaires de rendre compte du tissu textuel d'une œuvre, cette approche relève du domaine du linguiste. Toutefois, les indices qu'offrent les textes peuvent s'avérer très utiles. Souvent, ils permettent de caractériser des situations de communications qui sont exclusivement perçues à travers ces traits textuels. L'exemple de la séquence dialogale, dans ce sens, est le plus frappant. Aussi ce sont des outils qui rendent compte d'un autre type d'hétérogénéité à laquelle nous ne pouvons rester insensibles s'agissant de l'œuvre littéraire.

Ainsi, c'est surtout l'organisation textuelle des trois romans de Maalouf qui sera explorée en complément aux autres critères déjà utilisés. Étant un discours institué, le discours littéraire est d'abord le discours (de la narration) littéraire. Changeant d'une œuvre à une autre par son contenu et l'univers qu'il instaure, il reste néanmoins quelques traits textuels et structurels du récit communs aux différents discours et qui permettent de les

regrouper dans la même catégorie pour les analyser respectivement dans chaque roman comme suit.

4- Le discours littéraire : un discours pluriel

4-1 *Samarcande* ou le discours de la narration littéraire

Dans *Samarcande*, l'univers raconté tourne autour du *Manuscrit de Samarcande* (les *Quatrains d'Omar Khayyam*). Le récit retrace toute son histoire ainsi que celle de son auteur depuis l'incident qui donna naissance au manuscrit jusqu'à sa funeste mésaventure à bord du Titanic. L'aventure de cette œuvre culte aurait duré plusieurs siècles, exactement dix siècles, depuis Khayyam et la secte des Assassins jusqu'à Terre-neuve. Le récit est scindé en deux parties sur le plan temporel. Cela engendre deux récits principaux séparés temporellement par une ellipse de huit siècles durant lesquels le manuscrit était dans une sorte d'hibernation. Il avait disparu et nul ne sait ce qui lui était arrivé pendant ce laps de temps.

Vu que le roman aborde dans sa première partie la biographie de Khayyam, nous avons jugé utile de rajouter « narration » parce que sous la nomination de discours littéraire se trouvent à la fois les discours romanesques, les discours engendrés par la critique littéraire, etc. Pour *Samarcande*, cette appellation nous semble indispensable, car dans l'univers de cette l'œuvre, il n'y a pas que de la narration littéraire. D'autres types de narrations non-littéraires sont possibles, d'où la nécessité de spécifier le type de narration dont il est question dans le genre institué en question. D'ailleurs, le roman est composé de deux récits ; le premier est factuel avec le recours à des discours comme le discours de la narration historique et le second est fictionnel, construit sur un fond historique avec le concours d'autres genres de discours littéraires et non-littéraire.

Pour mettre en exergue les particularités de chacun de ces deux récits, nous étudions leur structure à la fois narratologique et textuelle en procédant à distinguer l'un de l'autre. Aussi seront évoqués les différents genres discours convoqués pour chacun des deux.

Dans le premier récit, l'embranchement spatio-temporel est exclusivement historique tout autant que les personnages principaux: Khayyam, Nizam Al Molk, Malikshah, Terken

Khatoun, Alp Arslan, Hassan Sabbah, etc. Le récit est d'abord à vocation historique. Nous y retrouvons consignée la vie de Khayyam avec ses moments de gloire, ses deuils, la perte de ses meilleurs amis et surtout celle de son manuscrit. Aussi, le récit nous renseigne-t-il sur le rôle que le poète a joué dans l'introduction de Hassan Sabbah dans la cour de Malik Shah, toutes les intrigues de cette cour, surtout, sur la Secte des Assassins. Tous ces événements ont eu lieu en Perse entre le XI^e et le XII^e siècles, sous l'empire seldjoukide qui sera anéanti par celui des Mongoles au XIII^e siècle.

Le second récit instaure un contexte avec un embrayage historique, seulement les personnages principaux sont de l'ordre de la fiction. Ils viennent donner une suite à l'aventure des *Quatrains d'Omar Khayyam* dans les temps modernes, plus exactement, de la fin du XIX^e et début du XX^e siècles.

Dans cet univers à la fois factuel et fictionnel sont convoqués des centaines de discours. Bien que la dominance est à l'Histoire, le récit repose d'abord sur le discours de la narration littéraire ; il est certes question de biographie, une sorte de roman historique, mais cela n'exclut pas le caractère romanesque du discours qui sert de catalyseur pour tous les discours produits dans cette œuvre et avec lesquels il contraste. En effet, dans une œuvre romanesque ce sont les discours de la narration qui dominent ; entrecoupés de commentaires du narrateur ou de paroles des personnages, c'est la narration qui domine. Néanmoins, pour ce roman, la narration est parfois d'un autre ordre que le littéraire et cela pour différentes motivations. La narration historique a aussi une place assez conséquente dans ce récit. Ainsi, le discours de la narration littéraire va contraster avec les autres discours sans que la limite ne soit visible. Il y a toujours cette fluidité qui rend la transition d'un discours à un autre non abrupte et presque inaperçue.

Le premier extrait que nous présentons comme tel se présente comme l'incipit où se trouve la situation initiale du récit de la biographie de Khayyam:

4-1-1 Situation initiale

Ce premier passage (Extrait N°1)¹ est l'incipit de la biographie de Khayyam. Il s'agit, en effet, de la situation initiale du récit. Cette étape du récit est celle qui permet d'instaurer le décor ou le contexte spatio-temporel, d'introduire et présenter les personnages pour préparer le terrain à l'action.

L'embrayage adopté dans ce passage est à tendance objective combiné à un autre repérage co-textuel. Dès le départ, Samarcande se présente comme le lieu de prédilection des événements à venir et le point de départ du récit se situe auprès du bazar, le cœur de la ville. Sur le plan temporel, le repère objectif temporel « en l'été 1072 » se présente comme le point de démarrage pour les événements futurs. Ce repère temporel sert aussi à donner l'âge du personnage principal: en 1072, Omar Khayyam qui vient d'arriver à Samarcande a 24 ans. Cela marque aussi le début de l'aventure pour ce jeune savant. À ce stade, l'orientation générique de ce discours penche davantage pour la tendance historique que la tendance romanesque. Effectivement, le personnage principal évoqué est un personnage historique et le cadre spatio-temporel général l'est également. Toutefois, l'analyse de cette description à vocation narrative du contexte de ce récit révèle le recours aux trois catégories d'adjectifs (Kerbrat- Orecchioni, 2012: 94- 112)

- **des adjectifs objectifs** dépourvus de tout jugement ou d'émotion tels « deux dés **jetés** [...] une pastèque **évidée** [...] une femme **enceinte** [...] »

- **des adjectifs évaluatifs non axiologiques** qui « sans énoncer de jugement de valeur ni d'engagement affectif » permettent « une évaluation qualitative ou quantitative de l'objet dénoté par le substantif qu'ils déterminent » (Kerbrat-Orecchioni, 2012: 96- 97) « des citoyens **désœuvrés** [...] la journée **finissante** [...] les **larges** pavés [...] l'eau **fraîche** [...] »

¹ Voir les Annexes à partir de la page 256.

- **Des adjectifs évaluatifs axiologiques** qui ont les mêmes propriétés que les adjectifs évaluatifs non axiologiques « mais en plus, et à la différence des précédents, les évaluatifs axiologiques portent sur l'objet dénoté par le substantif qu'ils déterminent un jugement de valeur, positif ou négatif » (Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*: 102). Ainsi, sont-ils « doublement subjectifs » ; d'une part, ils émettent un jugement qui varie d'un locuteur à un autre. D'autre part, les valeurs qui permettent d'établir un jugement relèvent de « la compétence idéologie » (*loc. cit.*) du locuteur. Dans le passage étudié, nous rencontrons les adjectifs évaluatifs axiologiques suivants: « quelque buveur **éméché** [...] le rougeoiement du vin **tentateur** [...] lèvres **ingénues** [...] ainsi l'enfant sera aussi **beau** que lui, avec la même silhouette **élançée**, les mêmes traits **nobles** et **réguliers**. »

De cette façon, les adjectifs vont faire pencher la description vers une tendance romanesque puisque les adjectifs évaluatifs axiologiques et non axiologiques sont plus nombreux que les adjectifs objectifs. En effet, cette description est assurée par narrateur omniscient dont le savoir est illimité: « C'est d'un tel incident que va naître le manuscrit des Robaiyat, en l'été 1072. Omar Khayyam a vingt-quatre ans, il est depuis peu à Samarcande ». Il a le pouvoir de s'introduire dans les différentes consciences des personnages. Dans ce passage il dévoile l'émerveillement de Khayyam qui découvrait cette ville tant aimée: « Frais plaisir d'arpenter une ville inconnue, les yeux ouverts aux milles touches de la journée finissante ». C'est à travers ses yeux que le lecteur va découvrir cette première impression de cette ville ; il a un regard de poète qui ne laisse échapper aucun détail de cette scène. La comparaison dans: « un muletier s'arrête près d'une fontaine, laisse couler l'eau fraîche dans le creux de ses paumes jointes, puis se penche, lèvres **tendues**, comme pour baiser le front d'un enfant endormi » montre ce regard subjectif, un geste simple de désaltération se transforme en un geste esthétique.

La description qui passe par la perspective de Khayyam continue et se perçoit davantage lorsqu'il est accosté par cette inconnue qui lui dérobe de la main quelques amandes grillées.

La description porte sur son apparence avec un détail qui concerne ses lèvres : « Sans un mot, sans un sourire sur ses lèvres **ingénues** » ce dernier adjectif vient confirmer davantage le jeune âge de cette future maman et son air candide qui, dans une ville où les femmes doivent se conformer à la tendance conservatrice de la région, ose aborder, innocemment, l'inconnu et partager sa nourriture, une coutume ancienne dans cette région que le poète n'ignore pas.

Le passage se termine par une focalisation externe qui renseigne, sans pour autant donner beaucoup de détails, sur l'allure de Khayyam : « ainsi l'enfant sera aussi beau que lui, avec la même silhouette élancée, les mêmes traits nobles et réguliers », une description qui repose sur des adjectifs évaluatifs axiologiques qui révèle un portrait physique très avantage.

Cette description itinérante repose essentiellement sur des verbes au présent de l'indicatif qui permettent, à la fois, de décrire le contexte ainsi que les événements qui font partie du décor (l'arrière-plan). Ce choix du temps permet également au narrateur de basculer d'un plan énonciatif historique vers un plan énonciatif discursif pour d'introduire des commentaires: « C'est d'un tel incident que va naître le manuscrit des Robaiyat, en l'été 1072 » qui dans ce cas permet d'avancer des indices et des informations anticipant ainsi les faits et les événements pour leur donner un sens qui permet de les situer dans la fiction. Aussi, un peu plus loin dans le texte, rencontrons-nous une autre intervention du narrateur sous forme d'interrogation: « Se rend-il à la taverne, ce soir-là, ou est-ce le hasard des flâneries qui le porte? ». Elle renseigne sur la destination du personnage: il se dirige vers la taverne. Puis, s'interroge sur les motivations qui poussent le personnage à y aller. La réponse ne va pas trop tarder, pas très explicite, mais qui dit, d'une certaine façon, que la motivation première est de découvrir la ville, à laquelle se rajoute le plaisir de goûter à son vin « musqué de Soghdiane ».

Cette description qui sert de point de départ pour le récit allie à la fois des composantes d'un discours historique (un contexte spatio-temporel et un personnage principal historiques) et une description qui se veut subjective (emploi des adjectifs évaluatifs axiologiques et non axiologiques, comparaison), agrémentée de commentaires du narrateur pour différents motifs. Tous ces éléments font que ce discours sera perçu davantage comme un discours de la

narration littéraire tissé sur un fond d'Histoire où la fiction occupe une place importante, plutôt qu'un discours historique au sens propre du terme.

Dans ce roman, c'est le discours de la narration littéraire qui domine que ce soit dans la partie biographique consacrée à Khayyam ou alors la seconde partie où Benjamin Omar Lesage raconte son aventure avec les *Quatrains d'Omar Khayyam*. Le premier extrait que nous avons analysé est un passage descriptif et c'est la description subjective qui fait que ce pan de discours relève du discours de la narration littéraire. D'autres extraits rejoignent ce genre, mais avec d'autres caractéristiques comme nous pouvons le voir dans l'extrait N°2.

4-1-2 Les séquences

Ce deuxième extrait (Extrait N°2) que nous avons choisi comme passage de discours de la narration littéraire raconte le retour de Khayyam à Samarcande, venant d'Ispahan où se déroulaient les funérailles d'Alp Arslan le monarque seldjoukide assassiné lors d'une offensive qu'il menait vers le Turkestan en 1072. Sur le chemin du retour, le poète se fait réprimander par le Cadi Abou Taher à cause de sa relation avec Djahane, qu'il pensait secrète. Son humeur est profondément affectée par cette conversation et c'est la bien-aimée qui en payera les frais à leur rencontre. Ce passage est certes assez long, mais il nous permet de faire ressortir les particularités du discours de la narration littéraire à travers, cette fois-ci, ses caractéristiques textuelles (son plan du texte):

« [...] un genre de discours est associé à une certaine organisation, domaine privilégié de la linguistique textuelle. Maîtriser un genre de discours, c'est d'avoir cette conscience plus ou moins nette des modes d'enchaînements de ses constituants sur différents niveaux. »
(Maingueneau, 2004: 180)

L'analyse textuelle peut porter sur plusieurs niveaux ou constituants ; l'on pourrait s'intéresser à la macrostructure du texte pour en dégager un plan, il est possible également d'examiner sa microstructure, les réseaux lexicaux, l'enchaînement des idées, les thèmes, etc.

Pour ce second extrait, c'est à travers ses séquences textuelles que sera analysé ce passage. Une séquence se définit comme :

« une STRUCTURE¹, c'est-à-dire comme:

- un réseau relationnel hiérarchique: grandeur décomposable en partie reliées entre elles et reliées au tout qu'elles constituent ;

- une entité relativement autonome, dotée d'une organisation interne qui lui est propre et donc en relation de dépendance/indépendance avec l'ensemble plus vaste dont elle fait partie »

(Adam, [1997] 2001: 28)

Ces structures internes du texte sont à la fois autonomes et dépendantes du tout que forme le texte. Elles sont déterminées par la finalité qui leur est sous-jacente à savoir expliquer, narrer, argumenter, dialoguer, décrire... À partir de cette finalité vont être mobilisés une énonciation particulière et des moyens linguistiques qui permettent d'inscrire dans un type de séquence ou dans un autre tel ou tel passage textuel.

Le passage que nous analysons englobe initialement les trois types de séquences propres au récit: la séquence descriptive, la séquence narrative et la séquence dialogale. Ces trois séquences sont les composantes fondamentales de tout récit. La première a comme fonction essentielle d'instaurer l'univers diégétique en faisant état des lieux, de l'espace, des personnages, de l'ambiance qui règne. Cette séquence de second plan contraste avec la deuxième ; la séquence narrative, celle du premier plan dans une mise en relief qui met en avant les actions par rapport aux décors. La séquence dialogale donne la parole aux personnages sous forme de discours rapporté direct introduit typographiquement par diverses façons. La séquence en plus, la quatrième séquence que l'on retrouve dans ce passage est la séquence argumentative. Elle vient justifier une réaction d'un personnage comme nous allons le voir ci-dessous. Les séquences ne sont pas séparées par des limites étanches ; souvent, elles s'entremêlent au sein du même paragraphe. Elles ne sont distinctes que par quelques traits propres à chacune comme nous le découvrons ci-dessous :

¹ L'orthographe du mot est de l'auteur

4-1-3 La séquence narrative

Cette séquence est reconnue par sa structure quinaire ou alors faisant partie de cette structure qui englobe successivement: un état initial, une complication, une dynamique, un dénouement et un état final. Les événements sont mis dans l'ordre grâce à des organisateurs spatio-temporels, grâce, également, au choix de modes et les temps verbaux qui permettent de faire avancer le récit. Dans *Samarcande* se trouvent deux récits principaux ou enchâssants et plusieurs récits secondaires ou enchâssés. Dans ce passage, la séquence narrative n'englobe pas les cinq étapes connues, elle-même fait partie de la macrostructure de l'intrigue étant située au milieu du récit et non pas dans l'état initial ou l'état final. Il ne s'agit pas d'une seule séquence narrative, mais de plusieurs qui sont alternées avec d'autres types de séquences.

Le texte, qui se trouve en tête du Chapitre X, s'ouvre par une première séquence narrative qui s'étale sur les deux premiers paragraphes: « Quand ils atteignent Samarcande, [...] comme s'il s'agissait d'une rivale. » (Maalouf, 1989: 62). Mais au début du second paragraphe se trouve un commentaire du narrateur. La première phrase par laquelle commence le texte est une proposition subordonnée circonstancielle de temps introduite par « quand » : « Quand ils atteignent Samarcande, c'est épuisés par le froid, par le cahotement de leurs montures, par le malaise qui s'est installé entre eux. ». Quoique descriptive, son rôle est de situer ce qui va suivre dans le temps et dans l'espace. Le premier verbe est au présent, il a la valeur d'un passé simple dans une narration classique. Le second est au passé composé, temps choisi par l'auteur pour exprimer les actions antérieures au moment de la narration. Le temps dominant du premier plan de la mise en relief (Weinriche) est ici le présent, il s'agit du présent de la narration « employé pour évoquer des événements passés, réels ou fictifs, dans une phrase isolée ou dans tout un fragment de texte. [...] il est éloigné du moment de l'énonciation, et décalé en bloc dans le passé. » (Riegel, Pellat, Rioul, [1994, 2009] 2011: 533).

La succession des procès n'indique pas dans ce passage une rapidité dans le déroulement, du début du premier paragraphe jusqu'à sa fin ; les verbes et la locution verbale:

« atteignent, se retire, se met à réciter, avance, demeure, entoure, colle, est (3occurrences), s'(en) repent, tarde, pose » indiquent dans ce contexte plutôt des actions qui sont à la fois espacées dans le temps (le retrait de Khayyam et le peaufinage de ses vers) et des actions qui se déroulent avec une certaine lenteur, car on les veut discrètes (arrivée de Djahane chez Khayyam pour le surprendre).

Les verbes du passé composé s'opposent à ceux du présent pour indiquer des procès antérieurs à ceux-ci: « Dans une structure où il est employé en corrélation avec le présent, le passé composé marque l'antériorité par rapport à celui-ci [...] » (Riegel, Pellat, Rioul, *op. cit.*: 535), cela permet de présenter en deux dimensions les actions faites par les personnages en interaction ; certaines actions se sont déroulées avant d'autres auxquelles justement elles ont donné naissance, notamment l'intrusion discrète de Djahane dans le pavillon de Khayyam pour le surprendre, qui a engendré des réactions en chaîne entre les deux amants. En effet, dans cette scène les actions sont divisées en deux groupes ; celles qui sont achevées et celles qui sont en cours. Pour les premières, le temps utilisé est le passé composé ; pour les secondes, c'est le présent.

Ainsi cette séquence narrative composée de trois paragraphes met en scène l'arrivée de Khayyam, la composition de ses quatrains, l'arrivée et la surprise de Djahane. Les temps verbaux choisis pour cette partie du roman (présent de la narration et passé composé) s'écartent quelque peu du schéma binaire habituel passé simple/imparfait. Ce choix temporel ne change en rien le type de la séquence qui relève de la narration littéraire. D'autant plus que les détails relatés sont de l'ordre du fictionnel et non pas du factuel. Aussi, cette séquence est-elle traversée d'une intrusion du narrateur sous forme de commentaire :

[...] Khayyam devrait être comblé — un amant peut-il espérer plus tendre agression? Ne devrait-il pas à tour, l'instant de surprise passé, refermer ses bras autour de la taille de sa bien-aimée, la serrer, presser sur son cœur toute la souffrance de l'éloignement, toute la joie des retrouvailles?[...] (Maalouf, 1989: 62)

C'est avec un verbe modalisateur au conditionnel passé que s'entame ce commentaire: « devrait être comblé » faisant basculer ainsi l'énonciation d'un régime historique vers un régime discursif, notamment avec les deux interrogations rhétoriques qui suivent. Par ce commentaire, le narrateur fait état de ce que « devrait être » le comportement d'un amant en temps normal de retrouvailles avec son amante après une telle absence. Sur le plan textuel, ce commentaire pourrait être considéré comme une séquence explicative visant à donner un aperçu sur le comportement normal d'un couple d'amants lors des retrouvailles pour le faire contraster fortement au comportement du personnage de Khayyam, qui sera davantage explicité à travers la séquence suivante qu'est la séquence dialogale.

4-1-4 La séquence dialogale

À la fois dialogale et dialogique, cette séquence (Extrait N°2) met en scène un échange entre les deux personnages. Typographiquement, les tours de parole sont signalés avec des tirets, englobant différents types de phrases notamment des phrases déclaratives et des phrases interrogatives. Le recours exclusif à ces deux types s'explique par le fait que vu la réaction d'Omar, Djahane était intriguée notamment par la découverte du livre qu'il gardait secret.

La séquence dialogale est entrecoupée de passages descriptifs ou des commentaires explicatifs du narrateur qui font avancer le récit tout autant que le dialogue. Ces passages varient en longueur et peuvent être considérés comme séquence explicative. Le dialogue entre les deux personnages se poursuit jusqu'à la fin du passage sélectionné et il s'étale encore plus loin sur une autre page du roman.

4-1-5 La séquence explicative

Cette séquence est en général moins présente que les séquences descriptive, narrative et dialogale dans le récit, mais elle n'en est pas moins utile comme nous pouvons le voir dans ce premier passage :

Omar ne peut s'en étonner. Il n'était pas rare à l'époque que des poètes de qualité soient analphabètes ; de même, bien entendu, que la quasi-totalité des femmes. (*Ibid.* : 63)

Elle vient expliquer la réaction de Khayyam face au peu d'intérêt que porte Djahane à son manuscrit et son air interrogateur sans pour autant prendre le temps de le feuilleter et le lire pour en savoir davantage. Il s'agit d'une sorte de parenthèse visant à informer le lecteur des motivations de certains actes ou réactions des personnages. Ces informations sont fortement liées au contexte sociohistorique de l'époque, comme c'est le cas de ce passage: la plupart des femmes, au temps du poète, étaient analphabètes.

Un second passage vient s'ajouter au premier, un peu plus long, mais qui remplit la même fonction que le premier:

Les robaiyat relèvent d'un genre littéraire mineur, léger et même vulgaire, tout juste digne des poètes des bas quartiers. Qu'un savant comme Omar, Khayyam se permette de composer de temps à autre un robai peut être pris pour un divertissement, une peccadille, éventuellement une coquetterie ; mais qu'il prenne la peine de consigner ses vers le plus sérieusement du monde dans un livre entouré de mystère, voilà qui, étonne et inquiète une poétesse attachée aux normes de l'éloquence. (*Ibid.* : 63)

La première phrase se veut définitoire avec un verbe au présent proche dans sa valeur du présent de vérité générale, il s'agit de la valeur et la stature esthétique et littéraire des *Robaiyat* comme genre poétique mineur et peu prestigieux. Cette parenthèse explicative est une forme de dialogisme interactionnel par lequel le narrateur anticipe une réponse à une éventuelle interrogation du lecteur qu'aurait pu susciter la réaction de surprise de Djahane: « Un cri d'incrédulité lui a échappé, presque de mépris ». En effet, un lecteur moderne ne peut voir du même œil les quatrains comme genre littéraire et se demande pourquoi la poétesse s'étonne avec mépris de cette découverte. À l'époque, il était impensable qu'un savant aussi connu et respecté que Khayyam s'adonne, dans son temps libre, à l'écriture de quatrains sur l'amour, la vie et le vin. Le commentaire vient justement combler chez le lecteur cette éventuelle lacune en matière d'informations sur la perception de ce genre à l'époque de Khayyam, dans son contexte sociohistorique et littéraire de l'époque. Ainsi ce commentaire vient-il dans le cadre du dialogisme interactionnel anticipatif vise à instaurer la compétence

encyclopédique chez le lecteur afin de permettre une réception satisfaisante et d'éviter à ce dernier de recourir à d'autres discours pour acquérir une information aussi importante pour cerner la suite du dialogue entre les deux amants et d'autres faits qui vont survenir dans le récit.

La séquence explicative est fortement présente dans ce roman, par un dialogisme interlocutif, elle tend à placer le lecteur dans le contexte sociohistorique raconté, d'autant plus que ce contexte s'éloigne du contexte du lecteur actuel aussi bien sur le plan temporel que sur le plan spatial.

4-1-6 La séquence descriptive

La séquence descriptive ou la description vient souvent pour interrompre ou ralentir la narration. Elle permet au lecteur de percevoir le cadre dans lequel se déroule l'action, de percevoir également les personnages et l'atmosphère qui y règne. Elle peut porter sur un personnage, sur un paysage, une action... Elle arbore différentes fonctions (explicative, narrative, poétique, argumentative ou explicative) comme elle passe en général par une perspective narrative qui permet d'adopter plusieurs positions, trois exactement. En effet, Genette dans son approche narratologique distingue la perspective narrative (source de perception et d'information dans le récit) de la voix narrative (source énonciative du récit) et fait état de trois types de focalisations :

Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de « champ », c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'*omniscience*, terme qui en fiction pure, est, littéralement, absurde (l'auteur n'a rien à « savoir » puisqu'il invente tout) et qu'il vaudrait mieux remplacer par *information complète* – muni de quoi c'est le lecteur qui devient « omniscient ». [...] En focalisation interne, le foyer coïncide avec un personnage, qui devient le « sujet » fictif de toutes les perceptions, y compris celles qui le concernent lui-même comme objet [...] En focalisation externe, le foyer se trouve situé en un point de l'univers diégétique choisi par le narrateur, *hors de tout personnage*, excluant par là toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque [...] (Genette, 1983: 49-50)

Dans le passage étudié, il est difficile de distinguer la narration de la description si l'on se fait uniquement au critère temporel, en raison de l'emploi du présent de la narration comme temps dominant et partagé entre la narration et la description. Il est difficile de déterminer les contours de l'une comme de l'autre. Nous avons repéré un petit passage descriptif qui entrecoupe la séquence dialogale:

Elle l'a blessé, il l'a blessée. Dans le silence qui les enveloppe, l'un et l'autre se demandent s'ils n'ont pas été trop loin, s'il n'est pas temps de se reprendre pour sauver ce qui peut encore l'être. À cet instant, ce n'est pas à Djahane que Khayyam en veut, mais au cadî. Il regrette de l'avoir laissé parler et se demande si ses propos n'ont pas troublé irrémédiablement le regard qu'il pose sur son amante. Ils vivaient jusque-là dans la candeur et l'insouciance, avec le désir commun de ne jamais évoquer ce qui pourrait les séparer. " Le cadî m'a-t-il ouvert les yeux sur la vérité, ou bien m'a-t-il seulement voilé le bonheur? " songe Khayyam. (Maalouf, 1989: 65)

Ce passage a comme point de départ une phrase sommaire qui résume la scène. Cette phrase introduit la description de l'état d'âme des deux personnages. Par une focalisation omnisciente, le narrateur donne un aperçu sur la pensée de chacun: « l'un et l'autre se demandent s'ils n'ont pas été trop loin, s'il n'est pas temps de se reprendre pour sauver ce qui peut encore l'être ». Puis, c'est une focalisation interne qui relaye la première pour rendre compte de façon plus explicite de l'état d'âme de Khayyam, plus exactement de ses pensées, de ses sentiments et de ses remords: « à cet instant, ce n'est pas à Djahane que Khayyam en veut, mais au cadî. Il regrette de l'avoir laissé parler. Il se demande si ses propos n'ont pas troublé irrémédiablement le regard qu'il pose sur son amante ». Les verbes: « en vouloir, regretter, se demander, troubler » expriment les sentiments, le doute aussi, les regrets pour lesquels la voix intérieure du personnage est indissociable de celle du narrateur dans une forme de discours indirect libre puis de discours indirect: « se demande si [...] » qui s'interrompt un très court moment avec un énoncé descriptif « Ils vivaient jusque-là dans la candeur et l'insouciance, avec le désir commun de ne jamais évoquer ce qui pourrait les séparer ». Il rend compte, ainsi, de la vie que menaient les deux amants. Le recours à l'imparfait fait durer cet état euphorique partagé par les deux auquel l'incident raconté précédemment va mettre fin. Une fin annoncée par « jusque-là » qui annonce un changement

qui fait basculer la vie des deux personnages de l'insouciance et la candeur vers le doute et les regrets.

Cette séquence hétérogène où se mêle la description aux pensées intimes des personnages s'achève sur un passage de discours rapporté direct en guise de pensée ultime d'Omar: « " Le cadi m'a-t-il ouvert les yeux sur la vérité, ou bien m'a-t-il seulement voilé le bonheur? " songe Khayyam ». Typographiquement, le discours citant est dissocié du discours cité, deux sources énonciatives se relayent. D'abord Khayyam qui se remet en question quant à sa réaction face à sa bien-aimée et l'utilité de changer de regard sur elle. Puis, vient la seconde source énonciative d'où émane le discours citant et qui précise à travers le verbe « songer » qu'il s'agit bien d'une pensée du personnage pour laquelle les deux voix sont dissociées.

Au bout de l'analyse de ce second extrait, se profilent davantage les traits du discours de la narration littéraire. Un extrait long certes, mais il nous permet de percevoir cette hétérogénéité propre au discours littéraire. Une hétérogénéité constitutive aussi bien énonciative que textuelle. En effet, la constitution du discours romanesque de *Samarcande* ou de tout autre discours du même genre repose sur les trois séquences de base: la séquence narrative, la séquence descriptive et la séquence dialogale. Néanmoins, ces séquences ne sont pas les seules à composer ce genre de discours ; pour le besoin, il est possible que soient insérées des séquences argumentatives, d'autres poétiques ou alors explicatives. Il est également possible que la séquence dialogale soit à tendance argumentative, à tendance explicative, à tendance descriptive ou alors narrative.

Cette hétérogénéité est une autre manifestation du dialogisme à la fois intertextuel (souvent masqué), interdiscursif et interlocutif. Une explication relève souvent du discours didactique, du discours scientifique ou celui de la vulgarisation scientifique de différents domaines du savoir. Les dialogues sont une interaction entre personnages qui s'échangent des répliques, anticipent sur les attentes ou les interrogations l'un de l'autre. Les discours ne

viennent pas du néant, souvent ils sont retravaillés pour être réinvestis dans des contextes en perpétuel renouvellement.

Les deux extraits que nous avons analysés font partie du récit biographique de Khayyam, le dernier extrait que nous analysons est le prologue imaginé par l'auteur comme suite fictionnelle à l'aventure du *Manuscrit de Samarcande* ou les *Quatrains d'Omar Khayyam*. Curieusement, le manuscrit refait surface grâce d'abord au hasard, puis grâce aux recherches du narrateur. Même si l'intervalle de l'ellipse entre le premier et le second récit est de huit siècles, le contexte est presque le même. Sur le plan spatial et géographique, le narrateur Benjamin Omar Lesage « citoyen américain, natif d'Annapolis, dans le Maryland, sur la baie de Chesapeake, modeste bras de l'Atlantique » (Maalouf, 1989: 165), voyage entre les trois continents: l'Amérique du Nord, l'Europe et l'Asie, d'Annapolis, à Paris à Téhéran et Tabriz.

Sur le plan temporel, la fiction se déroule à la fin du XIXe et début du XXe siècles. Elle est imprégnée des événements qui ont marqué cette période, notamment ceux qui ont touché l'Iran. Le personnage se trouve mêlé à des événements historiques marquants de l'Iran moderne, en l'occurrence l'assassinat à Téhéran du shah Nasserredine (1^{er} mai 1896) pour lequel il a été accusé de complicité et la révolution constitutionnelle (1906-1909) à laquelle il participe indirectement et y perd son meilleur ami Howard Baskerville (figure emblématique de la participation étrangère à la révolution iranienne). Dans tout ce contexte historique et entouré de personnages qui ont marqué leur temps (Henri Rochefort, Djamaledine Al Afghani, Mirza Reza), Benjamin Omar Lesage, narrateur des deux récits est un personnage fictif tout autant que sa bien-aimée Chirine la petite fille du shah chez laquelle il retrouve les *Quatrains* de Khayyam. Nous choisissons un dernier extrait, l'excipit du roman. Ce passage marque la phase finale du récit et résume toute l'histoire qu'a vécue le narrateur auprès de sa bien-aimée perdue. Par ce dernier texte que nous analysons, nous voudrions montrer les particularités du discours de la narration littéraire dans la partie fictionnelle du roman, c'est-à-dire celle où il s'agit avant tout du genre de discours étudié.

4-1-7 Dénouements

Par ce texte (Extrait N°3) se dénouent les deux récits ; celui du manuscrit qui finit son périple dans l'abysse de l'Atlantique et celui du narrateur qui perd sa bien-aimée dévastée par la perte du manuscrit. Le texte se divise en deux parties; la première coïncide avec la fin des péripéties:« Pendant que... devant moi », la seconde partie: « Aujourd'hui... donné de vivre ».

La répartition de cet extrait prend comme critère le temps de la narration. Pour la fin des péripéties, le narrateur adopte comme pour le reste du récit une narration ultérieure, il raconte les événements après les avoir vécus. Pour la seconde partie de l'extrait, la narration est simultanée: l'indice temporel « Aujourd'hui » embraye la situation d'énonciation sur le moment de la narration, ce qui entraîne systématiquement un changement de régime temporel. En effet, la narration de la fin des péripéties se fait essentiellement à l'aide de verbes au passé simple: « Chirine poussa, Il resta, il s'enfonça, Le soleil [...] surprit, je me gardai, le journaliste me complimenta [...] et prit, Je décidai, j'appelai... ». Ces verbes qui viennent exprimer dans un ordre chronologique les derniers moments du naufrage du Titanic, en l'occurrence la scène où il finit par couler. Il retrace, par la suite, un dernier événement qui constitue le dénouement de l'histoire de Benjamin et de Chirine, à savoir la disparition de celle-ci affectée et dévastée par la perte des *Robaiyates de Khayyam*. S'en suit alors une recherche acharnée de Benjamin de sa bien-aimée qui n'aboutit malheureusement à rien puisque plus jamais il ne la reverra ni ne recevra aucun courrier de sa part. En parallèle à l'emploi du passé simple, le plus-que-parfait est employé pour rendre compte des actions antérieures à celles du passé simple. L'imparfait est employé pour rendre compte des décors, de l'état du narrateur et de sa bien-aimée: « nous étions absorbés, Le Titanic était, ses lumières s'étaient estompées, Nous étions, [...] avait accouru, Chirine était, nous avions vu, elle n'avait plus dit, ses yeux l'évitaient, nous étions, la plupart des passagers avaient péri, des enfants qui se retrouvaient... ». D'autres temps verbaux viennent s'ajouter aux premiers, qui n'ont qu'une seule occurrence tel le conditionnel passé « j'aurais voulu » qui exprime un

souhait du narrateur et le passé récent « des femmes qui venaient de perdre » situant l'action dans un passé proche du moment de la narration.

Toutefois, il est important de souligner que cet extrait montre un changement de régime temporel par rapport aux extraits déjà analysés. Effectivement, pour les deux livres premiers du roman dédiés à la biographie de Khayyam et intitulés: *Poètes et amants* et *Le paradis des Assassins*, où l'auteur choisit comme temps dominant le présent de la narration. Par ce choix temporel, le passage de la narration vers la description vers les commentaires du narrateur extradiégétique est assez fluide et les contours entre ces différentes séquences sont souvent imperceptibles. Cela peut s'expliquer par le fait que la matière racontée est un récit qui vacille entre le factuel et le fictionnel notamment sur certains détails de la vie de Khayyam et sur le sort du manuscrit relèvent davantage du romanesque que de l'historique. Le fictionnel est plus plausible, car le narrateur Benjamin Omar Lesage dit s'inspirer des marges inscrites sur les *Robaiyates* de Khayyam pour relater sa biographie, alors que ce manuscrit est perdu depuis des siècles.

Le retour au passé simple comme temps de la narration dans les deux derniers livres *La fin du millénaire* et *Un poète à la mer* peut être lié au fait que le narrateur change de position par rapport au récit. Désormais, il est intradiégétique et la matière racontée est puisée dans l'imaginaire de l'auteur, en dépit de la présence de quelques personnages et faits historiques pour ne pas trop s'écarter de l'orientation instaurée dans la première partie du roman.

Cependant, la seconde partie de l'extrait et les derniers paragraphes du roman reviennent au régime temporel qui repose sur le présent de l'indicatif. Cette fois-ci dans un régime énonciatif où le temps de la narration coïncide avec le temps de l'énonciation. En effet, à partir du repère temporel « Aujourd'hui », le narrateur revient au point de départ au texte premier (p. 9-10) dans lequel il annonce son intention de raconter l'histoire de Khayyam et celle de son Manuscrit. Le dernier texte comme le premier montrent l'état d'âme dévasté du narrateur à cause de la perte de sa bien-aimée, pis encore il lui arrive même de douter de son existence. À la limite de la folie, ce ne sont que les lettres de cette dernière qui l'apaisent, le

rassurent et le ramènent ses souvenirs; à sa rencontre avec Chirine, son idylle parfaite en présence des *Quatrains* qui leur offraient un cadre poétique et romantique en dépit du chaos de la révolution et de la mort qui les entouraient, des déplacements, des rencontres secrètes de peur qu'ils soient découverts: (Extrait N°3)

Le texte se termine sur une scène que les deux amants ont vécue à bord du Titanic, dans un moment d'ultime bonheur qui les réunit sur « le fleuron de l'Occident » en présence de « la fleur de l'Orient ». Bonheur extrême que Chirine aurait aimé partagé avec Khayyam.

Ainsi s'achève *Samarcande*. Un récit à la fois factuel et fictionnel, un discours hétérogène dans lequel se mêlent différents discours et séquences textuelles. Le discours de la narration littéraire de ce roman présente certaines particularités qui sont propres et propices à sa thématique, à la matière racontée, aux différents discours convoqués pour édifier ce roman. Le discours de la narration littéraire de *Samarcande* qui domine dans le roman combine différentes séquences: narratives, descriptives, argumentatives ou alors explicatives. La narration dans ce discours est assurée au début par un narrateur extradiégétique pour narrer la biographie du poète, puis intradiégétique pour narrer sa propre histoire avec les *Quatrains de Khayyam*. Le narrateur est un personnage qui à travers le roman se présente comme un être réel, son *ethos* (Cf., chapitre suivant) se présente comme tel et il se porte garant pour valider les événements narrés. Sa fonction première est de présenter la matière à raconter; ce premier roman analysé est à la fois l'histoire d'un poète et celle de son manuscrit dont le sort, après la mort de son auteur, est inconnu. Il repose sur deux types de référents; d'un côté un monde qui reproduit la réalité relatant la vie de Khayyam avec tout le contexte historique qui l'entourait à l'époque. D'autre part, un monde à la fois réel et imaginaire qui enfonce ses racines dans une période de l'histoire assez éloignée de celle de Khayyam, où il poursuit son périple pour finir dans le Titanic. Toutefois, ce discours présente des événements qui suivent un ordre chronologique selon une intrigue qui se déroule en deux temps. Néanmoins, quelques recherches dans des documents historiques montrent que ce narrateur est un personnage fictif, ce qui nous éloigne du discours de l'Histoire.

Le temps de la narration change en fonction du besoin; le présent de la narration au début, puis le passé simple; une façon de distinguer deux récits. Le premier à tendance historique et le second fictif dans un contexte historique. La description, en dépit du fait qu'elle dépeigne un univers historique, est subjective. L'Histoire est racontée autrement dans ce roman; elle est romancée et c'est cette subjectivité perceptible à travers une dominance d'adjectifs subjectifs et axiologiques qui nuance ce discours du discours de l'Histoire.

Cette analyse à la fois textuelle et narratologique, nous ne l'appliquons que sur ce premier roman. Nous voulions montrer la particularité de la construction du récit chez cet auteur que l'on retrouve également dans les deux autres récits. Ainsi, *Le périple de Baldassare* ou *Origines* suivent presque les mêmes schémas de construction en matière de séquences, de focalisation ou de voix narratives. Réaliser cette analyse nous a permis de dévoiler quelques formes du dialogisme. Pour la suite de l'étude du plurilinguisme interne, nous tentons de déterminer les genres de discours à partir de leur situation d'énonciation, de leurs traits discursifs et de leur contenu tout en montrant sous quelle forme de dialogisme ces derniers interagissent les uns avec les autres.

Ainsi se présente ce premier roman où vont s'alterner les différents genres de discours les uns après les autres, tout en communiquant dans une symbiose parfaite comme nous pouvons le voir à travers les autres sous-genres du discours littéraire convoqués. Nous commençons par le discours poétique, car après tout c'est d'un poète qu'il s'agit dans ce roman.

4-2 Du discours poétique

Samarcande reste un roman dédié au poète Omar Khayyam. En plus de sa biographie, ses différents travaux dans les domaines de l'astronomie et des mathématiques, l'auteur insère ses quatrains en diverses occasions. Ils viennent illustrer les états d'âme du poète, le défendre ou alors exprimer une pensée à une occasion donnée. Ces poèmes se présentent comme dialogisme intertextuel montré à travers leur forme, les rimes, le rythme, mais aussi à travers

leur affiliation à de grands poètes de la littérature arabe, persane ou alors comme faisant partie de l'héritage laissé par le grand-père Botros. La typographie pour l'introduire est l'italique.

Le premier poème que l'on rencontre dans le roman n'est pas prononcé par Khayyam, mais par son détracteur nommé le Balaféré, un futur adepte des Ismaéliens et disciple de Hassan Sabbah qui va semer la terreur dans Samarcande quelques années plus tard :

Tu viens de briser ma cruche de vin, Seigneur.

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

Sur le sol Tu as répandu mon vin grenat.

Dieu me pardonne, serais-Tu ivre, Seigneur ? (Maalouf, 1989: 17)

Prononcé ainsi devant une foule préalablement déchainée contre le disciple d'Avicenne trainé hors d'une taverne pour ivresse, Khayyam qui voulait le défendre risquait de retrouver dans une situation plus que délicate, c'est une condamnation à mort qu'a comme valeur ce poème. Lu au premier degré, il serait une manifestation ouverte d'apostasie en plus d'une incitation à la consommation du vin, boisson illicite. Par un dialogisme interlocutif responsif, Khayyam réplique rapidement pour sauver sa tête par un autre poème pour se disculper de ces crimes passibles de peine de mort :

Rien, ils ne savent rien, ne veulent rien savoir.

Vois-tu ces ignorants, ils dominent le monde.

Si tu n'es pas des leurs, ils t'appellent incroyant.

Néglige-les, Khayyam, suis ton propre chemin. (Ibid.: 17)

Sauf que ce poème ne le défend pas de la manière à laquelle s'attendait son adversaire qui se voit traiter « d'ignorant », pour ne récolter par la suite qu'indifférence et mépris. Ce duel dégénère en une émeute qui a pris à parti le poète et a failli avoir raison de sa vie.

Khayyam n'était pas un poète de la cour. Il n'éprouvait point d'émerveillement ou de respect profond pour les monarques. Il les redoutait ou alors éprouvait de l'indifférence à leur égard. Lorsque le cadi Abou Taher l'entraîne dans la cour de Nasr Khan le puissant monarque de Transoxiane pour lui rendre hommage, il ne pouvait se défaire de son caractère ni faire

dans la complaisance ou alors dans l'hypocrisie. Il compose alors ces vers pour justifier son refus véritable quant à ce qu'on lui remplisse sa bouche de pièces d'or. Certains vers du poète ont été composés pour dire sa douleur notamment lorsqu'il s'était embrouillé avec sa bien-aimée Djahane:

*Auprès de ta bien-aimée, Khayyam, comme tu étais seul !
Maintenant qu'elle est partie, tu pourras te réfugier en elle. (Ibid.: 66)*

De la poésie amoureuse qui s'insère sous la même forme du dialogisme, à savoir le dialogisme intertextuel montré.

La poésie en tant que discours proche du discours littéraire est fortement présente dans ce roman; l'auteur introduit chaque chapitre du roman par des vers de Khayyam en guise d'épigraphe. Par la suite, c'est dans le corps du texte que nous retrouvons d'autres quatrains; ils font connaître à la fois la poésie et la pensée du poète, sa vision du monde et sa philosophie. Cependant, d'autres sous-genres du discours littéraire sont convoqués à commencer par:

4-3 *Syasset nameh*

Siyasset Nameh (Extrait N°4) est un traité politique d'un bâtisseur d'empire. Il s'agit du genre de discours institué auctorial, les passages insérés se présentent sous forme de dialogisme intertextuel montré. Le passage cité est extrait de cet ouvrage de référence en matière de politique à travers lequel Nizam partage sa réflexion ainsi que son expérience politique. Ce discours est totalement assumé par son auteur et fortement modalisé à l'aide d'un lexique axiologique « mécréants... »: « J'ai parlé de cette secte pour que l'on se tienne sur ses gardes... On se rappellera mes paroles lorsque ces mécréants auront précipité dans le néant les personnes que le sultan affectionne » (*Ibid.*: 117). L'énonciateur se positionne à partir du poste qu'il a occupé toute sa vie dans la cour du sultan pour analyser les faits, mais qui surtout pour mettre en garde contre tous les dangers qui guettent l'empire. La délimitation entre le discours du narrateur et celui de Nizam est assurée par

des guillemets. Avec ces deux passages, Nizam dénonce le pouvoir occulte qu'exercent les femmes sultanes derrière leurs tentures. Aussi, met-il en garde le monarque des dangers de la secte des Assassins qui d'une façon ou d'une autre finira par avoir raison du Shah et de son empire. L'avertissement est voilé par un le recours à un langage imagé en raison du statut des deux protagonistes; le vizir ne peut ouvertement mettre en garde et prévoir la dévastation d'un monarque. C'est ainsi que le discours imagé sous ses différentes formes va se faire remarquer dans ce roman à commencer par:

4-4 Les paraboles

Une parabole se définit en rhétorique comme: « une simple comparaison, devenue ensuite un récit allégorique chargé d'une leçon de morale ou religieuse » (Dubois, Giacomo, Guespin et *al.*, 1999: 341). La parabole est le genre de discours pour lequel le message implicite est le plus important. Il en existe deux dans ce roman.

La première est celle que Nizam Al Molk raconte à Malik shah en guise de réponse à sa question concernant sa mort. Le vizir rusé et sachant que le sultan avait commandité son meurtre voulait lui adresser un dernier avertissement, mais pas seulement; il voulait lui montrer sa suprématie malgré la maladie, malgré l'âge et malgré Hassan Sabbah: (Extrait N°5 A)

C'est la scénographie du songe sacré et prémonitoire qui vient faire la différence entre ce récit et les autres. Sachant que lors de ce dernier voyage avec Malik Shah il allait être tué, Nizam Al Molk voulait transmettre l'ultime message au monarque; chacun portait un masque pour dire à l'autre le fond de sa pensée et se délecter de sa réaction. Malik Shah annonce à son vizir sa mort très prochaine et l'autre réplique par une promesse qu'il ne lui survira pas plus que quarante jours. Sachant que le vizir se savait « trois fois condamné, par Dieu, par le sultan et par les Assassins » le monarque impatient de se débarrasser de ce vizir trop pesant ne s'attendait guère à une réplique pareille. C'est sous la forme dialogale que se présente ce récit introduit par des guillemets dans le dire du vizir. Ce dernier raconte sa conversation avec le

prophète (PSL) à propos de sa propre mort et à propos de son œuvre sur terre. Le vizir demande à être récompensé par le fait de ne pas survivre à son monarque-enfant tant chéri. Les songes où le prophète (PSL) apparaît sont connus pour être prémonitoires et véridiques d'où l'aspect plutôt religieux de cette parabole.

Il s'agit donc d'une forme de dialogisme interdiscursif montré. Une autre forme de dialogisme s'ajoute à la première dont elle est l'origine: il s'agit du dialogisme interlocutif responsif. Par l'usage de cette parabole, Nizam répondait à la question du monarque censée être rhétorique, car nul ne peut prévoir sa mort. La réponse est loin d'être évasive ou hypothétique, elle est cinglante c'est à peine une promesse masquée de vengeance.

Un véritable bal masqué où d'abord le vizir recourt au dialogisme dans ses deux formes pour satisfaire la curiosité de l'enfant gâté qu'est son monarque. Il se met en scène du songe prophétique en convoquant un sous-genre de discours à la fois attendant au genre littéraire, mais aussi au discours religieux qu'est la parabole (dialogisme interdiscursif), et ce, juste pour répondre et à une fausse curiosité par une menace masquée (dialogisme interlocutif responsif).

La seconde parabole s'annonce dès le départ comme un extrait du *Manuscrit de Samarcande* un autre nom donné aux *Quatrains d'Omar Khayyam*, une autre forme de dialogisme en l'occurrence le dialogisme intertextuel montré (Extrait N°5 B).

Rappelons que l'existence du manuscrit sous la forme décrite par Benjamin O. Lesage est très controversée. Le narrateur certifie à maintes reprises avoir eu entre les mains ce manuscrit qui recélait sur ses marges la chronique de son temps, ainsi que cette parabole qui dépeint la destinée et le choix du poète et de ses deux amis Nizam Al Molk et Hassan Sabbah.

La forme de dialogisme que l'on retrouve est le dialogisme intertextuel montré. Les guillemets viennent signaler d'une part une nouvelle source énonciative et de l'autre, le passage à un autre sous-genre de discours littéraire. Aussi, cette parabole se présente-t-elle sous la forme dialogale, forme similaire à celle de la première parabole. Néanmoins, il ne s'agit plus d'une orientation morale et religieuse, c'est davantage une vision imagée de la vie

et des choix de chacun des trois personnages. La panthère n'est autre que la symbolisation du « monde féroce » auquel ont appartenu les trois hommes. Les deux premiers ont été broyés par la bête féroce, Sabbah en était le maître et s'en servit pour semer une terreur exemplaire sur le monde.

Le recours à cette parabole dans ce cas précis et sous la forme d'un dialogisme intertextuel montré vient valider, une fois de plus, la dimension historique et authentique du récit que le narrateur relate. Le souci de l'authenticité pour l'auteur est tel que d'autres genres de discours vont être convoqués à cette fin, notamment les différentes légendes cultivées autour de monarques ou alors autour de certaines villes, comme nous le découvrons dans le point suivant:

4-5 Des villes et leurs légendes

Une légende est connue pour être un « récit à caractère merveilleux, où les faits historiques sont transformés par l'imagination populaire ou l'invention poétique »¹. Dans le roman *Samarcande*, nous en rencontrons plusieurs, notamment celles qui se sont construites autour de Samarcande ou Ispahan. Ces villes ont connu des épisodes sanglants ou brillants par le passé. Elles racontent des pans de leur histoire de façon différente; des faits historiques sont transformés par l'imaginaire collectif pour engendrer de nouveaux genres de discours. Ainsi, du discours de l'Histoire l'on se retrouve dans le discours littéraire avec ces légendes. La première est celle d'Ispahan (Extrait N°6):

Cette légende fait passer cette ville pour une ville chimérique. Dans le fil du récit, cette légende est une sorte de parenthèse pour retracer l'histoire de cette oasis connue par la prospérité de son commerce et de sa soie. Derrière cette source énonciative presque paratopique « on », l'auteur mêle la légende à toutes les informations recueillies sur cette ville à cette époque. Sur le plan stratégies discursives, ces discours et ces légendes viennent confirmer l'image de l'*ethos* effectif bien documenté concernant le volet historique du récit.

¹ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/l%C3%A9gende/46567>

On dit qu'un roi de Samarcande voulut réaliser le rêve de tout humain: échapper à la mort. Convaincu que celle-ci venait du ciel et désireux de faire en sorte qu'elle ne puisse jamais l'atteindre, il se construisit un palais sous terre, un immense palais de fer dont il ferma tous les accès. Fabuleusement riche, il s'était également forgé un soleil artificiel qui se levait le matin et se couchait le soir pour le réchauffer et lui indiquer l'écoulement des jours. Hélas ! le dieu de la Mort réussit à tromper la vigilance du monarque, et il se glissa à l'intérieur du palais pour accomplir sa besogne. Il lui fallait prouver à tous les humains que nulle créature n'échappe à la mort, quelle que soit sa puissance ou sa richesse, son habileté ou son arrogance. (Maalouf, 1989: 281)

La légende de Samarcande est racontée par un habitant de cette ville que le narrateur avait rencontré lors de son pèlerinage dans la région en 1912 à la veille de son départ vers son pays d'origine les États-Unis d'Amérique. À lire cette légende, l'on s'aperçoit rapidement qu'elle date de la période antéislamique. On parle du dieu de la mort. Or ces croyances sont loin du monothéisme chrétien ou musulman. Remonter aussi loin dans le temps à travers cette vieille légende pour montrer son aspect mystérieux et énigmatique.

Pour les deux légendes, la source énonciative est un « on » générique, celui qu'on retrouve souvent dans la légende. Il est impossible de déterminer avec certitude la source d'où émane une légende. Cela fait partie de ses traits caractéristiques; le récit fantastique ou religieux est imputable soit à une source religieuse ou alors à un locuteur inconnu. Celui-ci est à la fois tout le monde et personne de bien particulier. Dans les deux cas, ces deux légendes comme tant d'autres racontées dans *Samarcande*: la légende des trois amis, la légende du monarque seldjoukide marié à la vierge de 16 ans, une autre de shah Abdulhamid et sa maison hantée, et une dernière attribuée à Alexandre le Grand, toutes ces légendes renforcent l'orientation littéraire du discours de roman. Elles ne sont pas convoquées pour être démentie ou discréditée, elles apportent une épaisseur qui fait que ce récit recèle l'histoire d'une période, retrace des vies aussi bien réelles qu'imaginaires, tisse des dénouements à des faits historiques et surtout se fait écho d'une culture millénaire à travers ces légendes.

Loin des légendes et des paraboles, un dernier pan du discours auctorial s'insère dans le roman. Il s'agit d'une dédicace que Khayyam adresse au cadî Abou Taher au début de son

livre sur les équations cubiques, à travers lequel il lui témoigne des qualités de cet homme ainsi que toute sa gratitude :

« Nous sommes les victimes d'un âge où les hommes de science sont discrédités, très peu d'entre eux ont la possibilité de s'adonner à une véritable recherche... Le peu de connaissance qu'ont les savants d'aujourd'hui est consacré à la poursuite de fins matérielles... J'avais donc désespéré de trouver en ce monde un homme qui soit intéressé aussi bien à la science qu'aux choses du monde, et qui soit sincèrement préoccupé par le sort du genre humain, jusqu'à ce que Dieu m'ait accordé la grâce de rencontrer le grand cadî, l'imam Abou-Taher. Ses faveurs m'ont permis de m'adonner à ces travaux. » (*Ibid.*: 40)

Ce discours que l'on rencontre au seuil d'une œuvre fait partie du paratexte de cet ouvrage dont le titre n'est pas révélé, tout ce que l'on sait c'est qu'il traite de l'algèbre. Avec cet extrait se dévoile le caractère riche et foisonnant en genres de discours qui caractérise le discours littéraire de *Samarcande*.

5- Le périple de Baldassare: Des débuts incertains

Un peu plus loin historiquement et géographiquement se déroulent les événements du second roman de Maalouf : *Le périple de Baldassare* (2000). Nous analysons également quelques extraits pour montrer la particularité du discours (de la narration) littéraire de ce roman à travers ses composantes textuelle, structurelle et thématique. La thématique abordée est différente de celle de *Samarcande*, mais le contexte est toujours puisé dans l'Histoire; cette fois-ci les événements se déroulent au XVII^e siècle, plus précisément entre 1665 et 1667, incluant l'année tant redoutée 1666 qui n'est autre que l'année de la Bête et de l'apocalypse. Quoiqu'investi dans un contexte historique (*Cf.* Chapitre II), le roman est axé sur une quête d'un livre (*Le centième nom* de Mazandarani) dédoublée d'une quête de soi, sur un fond de voyage à travers un monde apocalyptique. Ces thèmes variés sont à l'origine d'une plurigénéricité discursive dans ce roman. Perceptible dès le départ dans le premier texte, cette plurigénéricité se voit sous forme de discours réflexif sur l'orientation que doit donner Baldassare à son écrit. Pour celui-ci, les débuts de son entreprise scripturale sont incertains, il

ne savait dans quel cadre inscrire ce qu'il va produire; récit de voyage? journal intime? testament? L'extrait suivant que nous abordons exprime ces débuts scripturaux incertains (Extrait N°6).

L'incipit de *Le périple de Baldassare* présente d'emblée un narrateur intradiégétique qui énumère les complications qui ont fait basculer l'équilibre vers le déséquilibre. En effet, le texte commence par le repère temporel « l'année de la bête », ce repère semble avoir déclenché une frénésie générale semant la peur et l'angoisse quant à une fin certaine des temps: l'apocalypse. Le narrateur en est touché, mais pas uniquement par cette date fatidique qui a mis fin aux jours prospères et de quiétude: « J'ai vu s'éloigner les beaux jours », d'autres événements vont le perturber davantage « Ce livre étrange qui apparaît, puis disparaît par ma faute [...] La mort du vieil Idriss, dont personne ne m'accuse, [...] Et ce voyage que je dois entreprendre dès lundi, en dépit de mes réticences. Un voyage dont il me semble aujourd'hui que je ne reviendrai pas », cette suite d'événements donne l'impression que l'intrigue est déjà enclenchée et à l'état initial ne sont réservées que quelques phrases. La narration s'annonce variée entre une narration simultanée et une narration postérieure.

Cependant, il est difficile au narrateur qu'est Baldassare de donner une orientation générique précise à son écrit :(Extrait N°6).

L'intention de départ est de rendre compte des faits qu'il va rencontrer au cours de son voyage et ceux qu'il a déjà vécu, il s'agit d'abord de narration. Seulement, la matière à raconter n'est pas une suite d'événements personnels, il s'agit de raconter l'année de la bête, de raconter le voyage, les états d'âme du narrateur, ses mésaventures et surtout, il n'est pas sûr de survivre au voyage.

Sur le plan énonciatif, le texte semble être embrayé sur le moment de la narration: « Quatre longs mois nous séparent encore de l'année de la Bête, et déjà elle est là. », le premier énoncé de nature constatative concernant repérage temporel de la fiction dominé par

l'emploi du présent renforce l'idée que le moment de la narration coïncide avec le moment de l'énonciation.

La narration au sens propre du terme n'a pas encore commencé; ce texte se scinde en trois parties; dans la première « Quatre [...] la dévorer » l'auteur présente le contexte du roman à travers son thème central qui est l'année de la bête tout en expliquant ce qu'elle a entraîné comme frénésie. Dans ce premier passage, la narration est presque absente; les verbes sont soit au présent l'indicatif: « les gens ne **savent**, [...] **approche**, [...] je me **dis** [...] » ou alors au passé composé: « j'**ai vu** [...], je **l'ai vue** s'insinuer [...], je **l'ai vue** bousculer la raison [...] ». L'opposition présent/passé composé sert à opposer un état présent à un état antérieur; des interrogations et des exclamations à l'appui, le narrateur commente tout en présentant le contexte du récit sans pour autant s'engager dans une véritable narration. Par métaphore, le mystère reste entier quant aux implications de cette date dans les changements qui ont touché la vie du narrateur.

La seconde partie du texte : « J'ai vu s'éloigner [...] je ne reviendrai pas » va apporter quelques précisions; avec l'emploi majoritaire de verbes au passé composé puis au présent, l'auteur donne un aperçu sur une vie prospère et heureuse avant l'année de la bête, puis une vie marquée par l'angoisse et l'incertitude. Sentiment accentué par la survenue d'autres événements dans la vie du narrateur et qui viennent amplifier ce climat de tension. Ce passage se présente comme une micro-intrigue annonciatrice de quelques événements et de quelques thèmes dont il sera question dans ce récit. Annonciatrice également du voyage qui sera au centre de ce récit.

La troisième partie du texte est un commentaire du narrateur concernant son activité scripturale. Il s'interroge sur le nom et la forme qu'il pourrait lui donner : « Je ne sais pas encore de quelle manière je vais rendre compte des événements qui se sont produits ni de ceux qui déjà s'annoncent. Un simple récit des faits ? Un journal intime ? Un carnet de route ? Un testament ? ». Il annonce son intention de s'engager dans une démarche narrative, mais à laquelle il ne sait pas encore quelle forme ni quel nom lui donner. C'est pour cette raison que,

par la suite, sur le plan de l'organisation textuelle l'auteur répartit le roman en quatre livres où se suivent dans ordre chronologique les événements répartis en textes portant la date le lieu où le narrateur se trouve. Exception faite pour les deux premiers textes où ces informations figurent à la fin. Cela peut s'expliquer par le fait que ces derniers ont été écrits avant le début du voyage. Par la suite, chaque texte est ponctué par ces informations paratextuelles des étapes de son voyage, comme nous pouvons le voir dans les extraits : N°: a, b, c aux Annexes.

En dépit d'une organisation textuelle favorable à un certain genre à mi-chemin entre le journal intime et le carnet de voyage, il reste que le narrateur s'interroge sur la nature de ce qu'il va écrire. L'intention est certes assez claire puisqu'il compte rendre compte d'événements qu'il va vivre, mais il ne sait pas quel sens vont prendre ses écrits. Cela semble tenir davantage des événements à venir que de sa propre volonté (Extraits: a, b, c).

Ainsi, les différentes interrogations du narrateur au début de ce récit viennent davantage montrer une certaine angoisse quant à ces événements, mais pas seulement, car ils seront, également, traduits dans le roman, par la suite, par la présence de différents genres de discours affiliés au discours littéraire d'où vient ce texte. Le discours du voyageur se mêlera à celui de l'amoureux, à celui du témoin de l'histoire de son époque, à celui du penseur... Tous ces discours se relayent, cohabitent et communiquent les uns avec les autres se mélangeant dans le discours de la narration littéraire qui se manifeste également à travers le discours du narrateur amoureux comme nous pouvons le voir dans l'extrait N°7.

5-1 De l'écriture intime à l'éclosion des genres

Au cours de son voyage, Baldassare voit arriver une invitée à laquelle il ne s'attendait pas; Marta, une jeune femme de Jiblet, la fille de son barbier dont il était amoureux. Elle lui a préféré Sayyaf, un « voyou » qui lui a tout pris pour disparaître et l'abandonner à son sort. Avec l'arrivée de cette femme, les vieilles passions vont se réveiller pour laisser naître de nouvelles. Certains passages relatent cette idylle vécue au cours du voyage, comme le texte de l'extrait N°7.

Les carnets de Baldassare ne lui servent pas uniquement à rendre compte de son voyage, il y inscrit également ses ébats amoureux tout comme ses peines de cœur. Ce passage relate une de ses sorties avec Marta à Smyrne. Ils n'étaient pas mariés, ni officiellement fiancés. Leur relation est clandestine faute de preuves que Marta était officiellement veuve en dépit du fait que son mari Sayyaf après une absence de six ans serait probablement mort. Marta avait fui son village et s'était jointe à Baldassare et ses neveux dans ce voyage à cette fin. En cours de route, ce qui devait arriver arriva et les deux ne pouvaient que tomber amoureux l'un de l'autre. Loin des yeux, Baladassare rattrapait avec sa dulcinée les années perdues.

Dans ce passage se mêle la narration à la description; pour la description, le narrateur recourt à l'imparfait : « Nous **avions** hâte [...] J'**avais** l'oreille [...], je ne craignais rien », ces actions ont un aspect duratif dans le temps, un temps que le narrateur voudrait faire durer en dépit de tous les dangers. Les verbes au passé composé expriment les quelques actions du texte: « **J'ai invité** Marta ce midi chez le sieur Moineau Ézéchiel, – c'est ainsi que **s'appelle** le traiteur huguenot. Je **ne suis** pas sûr qu'elle ait apprécié la cuisine, mais elle **a apprécié** l'invitation, et failli abuser du vin. Je **l'ai retenue** à mi-chemin entre la gaieté et l'ivresse. ». Ce passage narratif est entrecoupé d'un commentaire avec deux verbes au présent de l'indicatif. Le narrateur passe de la description vers la narration vers le commentaire qui exprime les pensées du narrateur.

C'est davantage le côté journal intime qui se manifeste à travers ce passage; les passages se suivent sur le plan séquences textuelles; séquences narratives, d'autres descriptives ou alors des dialogues rapportés composent le texte du roman. Ce qui varie ce sont les thèmes qui finissent par inscrire tel passage dans tel ou tel genre de discours. Baldassare raconte sa sortie avec Marta, ses sentiments, il dévoile à son journal intime ce dont il ne peut parler à quiconque. Par ce passage et d'autres similaires, le discours de la narration littéraire est celui qui domine auquel et se mêlent d'autres discours qui relèvent des sous-genres du discours littéraire comme c'est le cas aussi pour le discours du voyageur connu souvent sous l'appellation : « les récits de voyage ». L'extrait N°8 relève du genre.

Situé au milieu du roman, ce texte retrace une autre étape du voyage si riche en aventures et en événements de tous genres. La narration est postérieure aux événements et obéit aux canons habituels; le passé simple pour la narration et l'imparfait pour la description: « Nous **avons passé** [...]. Je **connaissais** une auberge sur la route, mais je n'y **étais pas allé** [...] l'**avais-je visitée** [...] Je **finis** [...] quand il **fallut** [...] je n'**avais** guère **dormi**. Plus tard dans la journée, je **m'assoupis** à plusieurs reprises [...] et **faillis** tomber ; [...] Hatem **vint se mettre** [...] j'en **veux** le moins ».

Certains verbes sont au plus-que-parfait par nécessité pour marquer l'antériorité de certaines actions par rapport à d'autres. Le dernier verbe au présent de l'indicatif vient exprimer les sentiments du narrateur vis-à-vis de son commis Hatem. Il reconnaît sa loyauté et ne lui en veut pas pour lui avoir caché les desseins de son neveu Habib concernant le voyage de Marta avec eux à son insu. Hatem était complice sans pour autant l'avoir choisi.

Outre l'aspect textuel, ce passage relate les péripéties du voyage à l'époque du narrateur; des montures inconfortables, des nuits avec un sommeil agité, des surprises inattendues et surtout beaucoup de risques quant à la sécurité des voyageurs. Effectivement, pour voyager en sécurité avec les siens, Baldassare dut rejoindre une caravane pour aller de Giblest vers Constantinople. Le voyage n'est pas sans risques et il rencontre les vestiges d'une embuscade tendue par des brigands à laquelle survit un homme laissé pour mort. À travers, le témoignage de ce rescapé, l'on apprend ce qui aurait pu leur arriver et davantage sur la société de l'époque et ses mœurs décevantes comme celle des brigands ou alors pleines de gratitude et de reconnaissance comme celle de l'homme qu'ils ont sauvé et qui va les inviter chez lui dans son village.

Le narrateur ne se contente pas de raconter les étapes de son voyage, il est également témoin de son époque. Il renseigne sur les villes par lesquelles il passe, décrit les mœurs des gens qu'il rencontre, expose ses pensées et ses sentiments. Ces récits sont hétérogènes en matière de genres de discours. Il arrive que l'on retrouve d'autres sous-genres du discours littéraire dans les écrits de Baldassare comme dans l'extrait suivant (Extrait N°9).

Par un dialogisme intertextuel montré par l'usage de l'italique, ce passage du genre poétique s'insère dans ce passage narratif; quelques vers du poète arabe Abou-A-I-Ala Al Maari, poète arabe du XI^e siècle connu pour son scepticisme envers les mythes religieux, car il était philosophe et le rationalisme orientait sa pensée. Les vers sur lesquels Baldassare est tombé par un pur hasard viennent le ramener quelque part à la raison. Dans ce climat d'apocalypse qui relève davantage du mythe que de la réalité, le poète rationalise de façon indirecte le personnage et le rassure sur la fin des temps en démentant toute prédiction dans ce sens.

Un autre passage du poète est évoqué plus loin :

Les gens voudraient qu'un imam se lève

Et prenne la parole devant une foule muette

Illusion trompeuse ; il n'y a pas d'autre imam que la raison

Elle seule nous guide de jour comme de nuit. (Maalouf, 2000: 98)

Ce second poème vient renforcer ce que Baldassare tente de retrouver depuis son voyage, à savoir la raison. Le personnage est divisé entre une tendance à croire en une fin prochaine du monde et à sa raison qui refuse d'y croire. Le poème d'Abou-A-I-Ala Al Maari le conforte dans ses positions rationnelles, notamment vis-à-vis de la religion. À travers ce poème, Abou-A-I-Ala fait l'apologie de la raison face à la religion. Pour celui-ci, c'est la raison qui devrait guider la foule et non pas la religion.

La présence de ce poème infère implicitement, par un dialogisme intertextuel masqué, les positions de l'auteur envers les religions que l'on retrouve dans *Le dérèglement du monde* (2010) tout autant que dans *Origines*(2004). Il prône les dangers et l'illusion que peuvent être les religions si elles sont démesurément conçues.

Abou-A-I-Ala n'est pas le seul poète évoqué dans le roman; un autre est évoqué par Baldassare: Yunus Emre. C'est un poète turc du XIV^e siècle, pionnier de l'utilisation de la

langue turque. Il est affilié au courant des poètes soufis. Ses poèmes sont dotés d'une simplicité et d'une profondeur qui ont marqué son époque:

*Une mouche a ébranlé un aigle
Et lui a fait mordre la poussière
C'est là la stricte vérité
J'ai vu moi-même la poussière.
Le poisson a grimpé au peuplier
Pour manger du goudron au vinaigre
La cigogne a mis bas un ânon
Quelle langue parlera-t-il ? (Ibid.: 236)*

Ces sortes de fables semblent amuser le personnage qui se charge d'insérer un commentaire concernant le recueil de poèmes et son auteur dans son discours. Il s'agit d'un dialogisme interdiscursif masqué, puisqu'il n'y a pas de rupture énonciative ni de marquage typographique:

[...] L'ouvrage que m'a apporté le libraire aujourd'hui parle du poète turc Yunus Emre, mort il ne s'agissait pas d'un simple recueil, mais d'un mélange de poèmes, de commentaires et d'anecdotes biographiques. [...] (Ibid.: 235)

De la narration l'on bascule vers le commentaire métadiscusif portant sur une œuvre poétique. Une forme de paratexte qui vient alimenter la culture du lecteur que l'auteur pense lacunaire concernant ce poète. À ce stade, c'est un autre type de dialogisme qui apparaît, c'est le dialogisme interlocutif; l'auteur pensant à son lecteur arrête la narration pour basculer dans le commentaire et lui fournir des informations sur ce poète; il anticipe sur les besoins de son lecteur et y répond par ce discours.

Le discours poétique n'est pas le seul sous genre du discours littéraire que le discours de la narration littéraire de *Le périple de Baldassare* convoque; de la tradition littéraire orale, une sorte de fable orale que les caravaniers racontent aux voyageurs qui les accompagnent (Extrait N°10).

Ainsi, c'est par une forme de dialogisme interdiscursif marqué introduit sous forme de discours rapporté indirect « L'homme prétendait qu'une caravane s'est égarée [...] » que se présente cette fable, par le recours au verbe introducteur « prétendait » et à la subordination. Au début, cette fable bénéficiait d'un certain aspect de réalisme ce qui la classait dans les récits véridiques à la limite du fait divers. Puis avec l'arrivée de l'autre caravanier, elle s'avère une pure légende.

Comme tout récit, le discours de (la narration) littéraire de ce second roman est constitué d'un récit premier et de récits secondaires qui s'emboîtent dans ce dernier. Ces récits et discours sont hétérogènes sur le plan de la généricité, ils s'emboîtent au récit premier par différentes forme de dialogisme le rendant plus fourni comme discours d'un voyageur au temps de l'apocalypse.

6- *Origines*: Les genres de discours au service de la cause familiale

Avec *Origines*, l'auteur fait ses premiers pas l'écriture des siens et timidement dans l'écriture de soi. Cela donne initialement l'occasion à l'existence en parallèle de deux genres de discours. Le premier est indirectement autobiographique; l'auteur-narrateur relate d'abord les circonstances qui l'ont amené à restituer la vie du grand-père, pour raconter par la suite l'histoire de la diaspora de Maalouf. Entreprendre ces recherches sur les membres de sa propre famille donne lieu à des parenthèses assez intimistes. Le narrateur-auteur traite d'un sujet qui le touche de près, cette quête est l'occasion d'un début d'une écriture de soi qui va se concrétiser ultérieurement dans un autre roman. Le second discours est biographique et aborde la vie de Botros ainsi que celle de ses proches. Les limites entre les deux sont parfois floues, l'histoire des uns et liée à celle des autres.

Le discours autobiographique sera mêlé au discours biographique et la différence sera perceptible à travers des traits narratifs telle la position du narrateur. Il est intradiégétique et la narration se fait à la première personne lorsqu'il s'agit d'autobiographie. S'agissant des récits

familiaux, systématiquement la narration est à la troisième personne et le narrateur est extradiégétique.

Au commencement, ce sera un récit à la première personne avec des débuts incertains comme le montre l'incipit. Par la suite, le récit qui retracer la vie du grand-père nécessitait beaucoup de recherches et par conséquent a impliqué un nombre important de genres de discours institués et autres. C'est une découverte fortuite qui a fait croiser le destin de l'auteur avec celui des ses aïeux : « Qu'il me suffise de dire que je serais probablement resté figé pour toujours dans la même ignorance si la route des ancêtres n'était venue croiser la mienne, à Paris même, par un détour », les débuts étaient donc incertains. Cela se perçoit également sur les genres de discours déployés au début de ce roman (Extrait N°11).

Même s'il s'agissait d'un faux commencement, il s'agissait bel et bien d'un commencement d'un récit aussi bien biographique qu'autobiographique. La finalité est ouvertement exprimée dès le départ à travers une préface. Puis, dans ce récit il relate la mort de son père qui coïncide avec la date du décès de son père Botros. Cette coïncidence aurait dû interpeller sa nature démesurément curieuse en matière de recherches pour nourrir ses écrits, seulement tout le contexte l'a laissé de marbre. C'est lors d'une soirée où Luis Domingo le rencontre à Paris: (Extrait N°12).

Ces deux récits annoncent l'amorçement d'une narration de deux récits: un récit principal qui met en scène un auteur-narrateur en quête de l'histoire familiale et qui déploie tous les moyens pour y parvenir, à commencer par aller chercher du Liban la malle où se trouvent tous les écrits du grand-père Botros et voyager aussi loin que l'oncle légendaire Gebrayel. Un second récit s'enchaîne au premier et entraîne avec lui d'autres récits de toute une famille, de toute une époque et de tout un contexte. Cela va impliquer le concours d'un nombre pléthorique de genres de discours, souvent présents sous forme de dialogisme intertextuel montré par un désir d'authenticité et fidélité à l'histoire familiale.

La classification de ces discours semble quelque peu problématique ; entre discours littéraire et d'autres éventuels genres non littéraires de différents régimes de généricité, la distinction est parfois loin d'être systématique. Cela est dû au fait que ces discours convoqués appartenaient à un contexte premier dans lequel ils ont été produits; une allocution, un discours prononcé devant une assistance ou une correspondance ont chacun une situation d'énonciation et obéissent à un contrat de communication qui contribuent directement à leur classification dans un genre ou un dans autre. Cependant, en convoquant ces discours dans *Origines* un nouveau contexte est mis en place dans lequel sont placés ces discours et une seconde finalité se greffe sur la finalité originale des auteurs premiers de ces discours.

Les discours de Botros sont les plus problématiques en matière de classification en genre. Ce personnage a une production discursive très prolifique, certains de ces écrits étaient inscrits dans un genre limitrophe au genre littéraire, avec son intégration dans le discours romanesque de l'œuvre afin d'illustrer la vie du grand-père le discours change d'orientation pour s'intégrer au discours littéraire de l'œuvre.

D'autres discours, par contre, arrivent à préserver leur orientation générique d'origine; et pour cause leur orientation générique d'origine. Un formulaire rempli pour le voyage n'est pas forcément une source d'ambiguïté générique en dépit du déplacement de contexte, le mode de généricité de ce discours qui obéit à des schémas presque inchangeables fait que ce discours peut traverser différents contextes sans que cela n'affecte son orientation générique.

Si dans *Samarcande* ou alors dans *Le périple de Baldassare* le discours s'annonce à la fois historique, littéraire, dans *Origines* le genre de discours dominant est déjà annoncé et visible dès le départ. En plus d'une finalité bien claire, l'auteur endosse son propre rôle d'auteur-narrateur et personnage principal, à aucun moment dans le texte son nom ne sera mentionné sauf par allusion. L'univers spatio-temporel est objectif combiné à un repérage contextuel. Les toponymes fortement présents, les documents cités sont tous datés ainsi que les événements racontés. Néanmoins, les premiers pas de l'auteur-narrateur dans ce sens se sont orientés vers ce qui était disponible comme discours et relayé par les membres de la famille,

en l'occurrence, les légendes qui étaient assez énigmatiques et que ce dernier tentera d'élucider:

6-1 Des légendes familiales...

Discours d'ordre littéraire, mais qui est resté au stade oral que sont ces légendes familiales; il en existe deux au départ. La première est celle du grand-père Botros :

Pourtant, depuis l'enfance on m'avait raconté à propos de cet aïeul – qui se prénomme Botros – bien des histoires qui auraient dû m'arracher à mon indifférence.

Notamment celle-ci. Un jour, l'un de ses frères, qui vivait à Cuba, eut de très graves ennuis, et il se mit à lui écrire des lettres angoissées en le suppliant de voler à son secours. Les dernières missives parvinrent au pays avec les quatre coins brûlés, en signe de danger et d'urgence extrême. Alors mon grand-père abandonna son travail pour s'embarquer; il apprit l'espagnol en quarante jours sur le bateau; si bien qu'en arrivant là-bas, il put prendre la parole devant les tribunaux et tirer son frère de ce mauvais pas.

Cette histoire, je l'entends depuis que je suis né, et je n'avais jamais essayé de savoir si c'était autre chose qu'une légende vantarde comme en cultivent tant de familles; ni comment s'était achevée l'aventure cubaine des miens. C'est maintenant seulement que je le sais... (Maalouf, 2004: 15-16)

Cette légende qui circulait dans la famille évoque les exploits de Botros et sa bravoure. Il se mobilise pour son frère sans hésitation. Il prend le bateau, va jusqu'à Cuba, apprend l'espagnol en quarante jours pour tirer d'affaire son frère qui avait des ennuis avec la justice. Aucune date précise ne situe les événements; juste des repères spatiaux absolus qui représentent un point de départ et un point d'arrivée pour ce héros.

La seconde légende concerne l'autre frère de Botros et Gebrayel, Théodoros. L'auteur-narrateur reste très sceptique quant à sa véracité, notamment qu'elle se relève de l'ordre du surnaturel (Extrait N°13).

Le moment auquel s'est fendu l'encrier et s'est arrêtée la montre de Théodoros correspond à l'heure présumée de la mort de Gebrayel. Une mort mystérieuse que ce récit ne

manque pas d'agrémenter. Dans cette légende, le repérage temporel est absent et le repérage spatial est co-textuel « un monastère de la Montagne » avec la majuscule, l'on devine que cette montagne est celle dont parle l'auteur plus loin, sans pour autant donner de précisions. Le flou est ce qui caractérise les discours du début de ce roman.

Rappelons que ces légendes sont véhiculées surtout oralement; les témoins vivants avaient aussi leur mot à dire. Ils étaient la première source à laquelle s'est adressé l'auteur au début de sa quête. Léonore, la « cousine de quatre-vingt-neuf ans à la mémoire encore limpide », Odette, sa maman et surtout « l'Orateur », Naseri: « Né en 1911, il est le neveu de Youssef, le neveu de Gebrayel, et surtout, devrais-je dire, le neveu de Botros, dont il fut l'élève, le protégé, et l'admirateur. Avocat, tribun, séducteur, il a occupé de hautes fonctions politiques; ceux qui connaissent la famille et le pays n'auront aucun mal à deviner son identité, mais dans ces pages je l'appellerai simplement l'Orateur, ayant pris pour règle de ne pas donner leurs véritables prénoms aux proches qui seront encore en vie à l'achèvement de ce livre. ». Naseri est la source principale et fiable à côté de sa tante paternelle Kamal, ses témoignages servaient de référence lorsque le doute s'installe (Extrait N°14).

Si Léonore avait contribué à l'œuvre avec la légende de la lettre aux quatre coins brûlés, Naser était le premier à avoir donné des informations assez précises sur la mort de Gebrayel, sur sa sépulture à La Havane. Ces témoignages se présentent sous forme de dialogisme interdiscursif du discours rapporté direct et par d'autres endroits de discours rapporté indirect.

Commencer par faire part au lecteur de toutes ces légendes et de témoignages fait partie de la stratégie discursive de l'auteur. Il s'agit, au début, de faits non avérés, puis grâce à ses recherches et à tous les documents familiaux (minutieusement archivés par Botros et sauvegardés par sa grand-mère) l'auteur va vérifier une à une les légendes et les dire à propos de ces aïeux légendaires. Telle une hypothèse que l'on soumet à une expérimentation et une vérification pour la confirmer ou l'infirmer. Dans tous les cas de figure, le résultat ne peut être que satisfaisant dans un sens ou dans un autre et c'est ainsi que va commencer l'aventure de l'auteur en quête de ses origines étendues aux quatre coins de la terre. Par la

suite, les discours convoqués seront différents et vont tenter de rétablir la vérité quant à ces êtres restés longtemps légendaires et méconnus. Au fur des discours, ces figures et notamment celle des deux frères Botros et Gebrayel vont se faire connaître. Différents aspects de leurs personnalités seront dévoilées à travers leurs discours, à commencer par la figure intellectuelle et poétique de Botros :

6-2 Premiers discours, premières images

L'une des facettes véhiculées par ses discours est celle de l'*ethos* de l'intellectuel engagé et très respecté dans sa communauté. L'image se construit à la fois à travers le discours biographique que produit le narrateur sur celui-ci à partir des éléments biographiques dont il dispose, aussi à partir des discours que produisait Botros lui-même en diverses occasions.

Nous avons regroupé ces discours en deux catégories: les discours qui ont été rendus publics lors de cérémonies diverses et les discours personnels que Botros gardait pour lui-même. Dans la première catégorie, c'est l'image de l'érudit, l'instituteur engagé et réformateur de son époque très respecté de sa communauté. La seconde catégorie concerne des poèmes ou alors de la prose poétique dédiée à ses amours de jeunesse. Ces poèmes n'ont d'existence que dans le journal intime de ce personnage à la fois sensible et rationnel. Nous commençons donc par l'érudit et ses discours.

6-2-1 Les discours de l'« érudit »

L'image de l'érudit est une image que Botros défendait et travaillait aussi bien dans ses discours que dans sa vie au quotidien. Cet homme anti-conventionnaliste s'habille différemment, ne se couvre pas la tête ni d'un fez ni d'un chapeau et qui refuse de baptiser ses enfants. Il tient farouchement à ses principes de libéralisme progressiste qu'il défendait à chacune des occasions qui se présentait. Il était conscient du rôle qu'il jouait dans la société, les études qu'il avait faites, le travail qu'il exerçait (instituteur), les langues qu'il a apprises,

les voyages qu'il avait effectués ne faisaient que renforcer cette image dont il était fier au dire du narrateur :

Du temps de mon grand-père, une tout autre attitude prévalait, et dans les milieux les plus dissemblables. Chez les tenants de la tradition, celui qui dispensait le savoir, prêtre, pasteur, rabbin, cheikh ou mollah, avait de l'ascendant et du prestige au sein de sa communauté; et pour ceux qui aspiraient à la modernité et à la liberté, le professeur laïc – un personnage « inventé » par les temps nouveaux – était un symbole et un vecteur irremplaçable des Lumières.

Botros avait conscience de son rôle pionnier, qu'il exerçait avec conviction, et souvent même avec solennité. Paré de son nouveau titre, il devint très vite à Zahleh un personnage omniprésent. On l'invitait constamment à prendre la parole, pour inaugurer un bâtiment, commémorer un anniversaire, ou faire l'éloge d'un visiteur prestigieux. (*Ibid.*: 123)

Botros était donc un orateur et ses discours, s'ils n'étaient pas prédestinés à une occasion bien précise (mariage, enterrement...), abordaient toujours les mêmes idées qu'il défendait avec ferveur. Il rêvait d'un Orient ouvert, progressiste qui se débarrasse des traditions et des préjugés qui entravent son évolution. Les formes adoptées sont variables, mais elles arborent un certain schéma habituel comme le remarque le narrateur (Extrait N°15).

Naturellement, avec son statut de « directeur des études arabes » dans le Collège Oriental il se devait de répandre « la lumière » autour de lui. Ce discours est celui d'un réformateur. Il est difficile de le catégoriser sur le plan générique. Le discours d'un réformateur est souvent du domaine politique ou alors le domaine religieux. Or, les discours de Botros ne sont ni religieux ni vraiment politiques. Ce discours fait l'apologie du savoir et le rôle qu'il joue dans le progrès des nations. Il exhorte les siens, après avoir diagnostiqué leur mal, à se prendre en main et aller de l'avant en s'armant du meilleur, en l'occurrence, du savoir. Nous intégrons ce discours dans la production littéraire de Botros en tant que discours posthume qui a perdu son contexte d'origine. Dans son nouveau contexte, il est invoqué juste pour faire connaître le personnage auprès des lecteurs.

Les discours suivants sont un peu plus engagés sur le plan politique, ils sont plus proches du commentaire politique que du discours proprement politique. Effectivement, le discours politique est d'abord défini par sa situation de communication comme le précise Charaudeau (2005: 30)

Tout énoncé, aussi innocent soit-il, peut avoir un sens politique dès lors que la situation le justifie. Mais il est également vrai qu'un énoncé apparemment politique peut, selon la situation, ne servir que de prétexte pour dire autre chose qui n'est pas politique, au point même d'en neutraliser le sens politique. Ce n'est donc pas le contenu du discours qui fait qu'un discours est politique, c'est la situation qui le politise.

Un discours n'est effectivement, donc, politique que si la situation de communication d'où il émerge le justifie. Autrement dit, ces éléments lui sont indispensables: des partenaires, un lieu légitime d'émergence et surtout une finalité compatible avec un désir d'agir sur son interlocuteur en usant de l'argumentation en vue de changer son comportement. Ce n'est justement pas le cas de ce premier discours de Botros, la finalité et les circonstances sont loin d'être politiques. Si l'on se réfère à sa biographie, il n'a jamais eu des ambitions politiques, son souci premier était de réformer la société par le savoir en prônant le modèle intellectuel, libre et progressiste comme c'est le cas de ce dithyrambe: (Extrait A et B)

À lire ces deux poèmes, l'on est tenté de penser qu'il s'agit d'un discours de propagande au profit des dirigeants ottomans. Sauf que pour Botros, il est question de la promotion de la libre pensée des Jeunes Turcs qui l'a séduit et un Abdul-Hamid progressiste et ouvert à la tête d'un empire presque à l'agonie.

Dans ces allocutions, les genres de discours sont variés. Le premier se présente sous forme de discours prononcé lors d'une assemblée. Les deux derniers extraits sont des éloges, pas assez exagérés pour être des dithyrambes; ils recourent à des métaphores: « Je salue l'ère de Rashad **qui va restaurer de notre bâtiment ce qui a été démoli !** » « Si tu cherches de quel **métal est faite la vertu**, Regarde du côté où se trouve la famille ottomane. ». On y trouve des métaphores transposées de la langue arabe. La première fait référence à l'Empire

ottoman en sa période de déclin. La seconde fait l'éloge de la vertu de la famille ottomane faite de métal précieux. Soulignons que le narrateur lui-même signale un autre genre dans ces locutions de Botros: « en guise de conclusion, quelques vers didactiques qui reprennent les mêmes idées, parfois mot à mot, pour les fixer dans les mémoires [...] », l'orateur tient à ce que ses paroles aient un impact suffisamment fort pour qu'il contribue à une prise de conscience efficace.

Toujours pour la même finalité, mais avec un autre genre de discours qui relève du genre littéraire. Pour fêter le premier anniversaire de la promulgation de la Constitution ottomane, le 24 juillet 1909, qui fut déclaré « Fête de la Liberté » l'érudit compose une pièce de théâtre où il fait dialoguer un ottoman et un *ajnabi* « étranger » dans le sens d'occidental ou européen. Dans ce dialogue, Botros dénonce tout ce qui a fait que l'empire soit à l'agonie. Il exprime sa déception quant à un changement véritable en faveur des valeurs universelles que sont l'égalité, la fraternité et la liberté pour tous. Il souffre de l'échec de la démocratie et le progrès qui ont du mal à se frayer un chemin dans cet Empire ottoman qui va de plus en plus mal (Extrait N°15).

Optant pour un discours de blâme masqué, Botros recourt à la forme dialogale du discours pour mettre en scène deux personnages qui débattent en usant chacun de leurs arguments. L'un voudrait faire durer le rêve d'un empire qui va toujours bien. L'autre voit toutes les défaillances de cet empire qui court à sa perte. Sont également critiqués les monarques et les peuples qui continuent à être passifs et ignorants. Cette pièce théâtrale est une autre forme de dialogisme intertextuel montré qui prend la forme d'un discours littéraire, mais qui se rapproche dans son contenu de la chronique politique de l'époque avec tous les thèmes qu'il aborde (la révolte des Jeunes Turcs, l'instauration de Rashad, puis de Abdul-Hamid). Des genres qui s'entremêlent, difficile de démêler avec certitude un genre bien déterminé d'un autre. C'est le dialogisme à la fois montré et masqué qui caractérise ces discours.

6-2-3 Éloges funèbres

Pour d'autres circonstances, Botros est appelé à produire d'autres genres de discours, c'est le cas des éloges funèbres. La première est pour son frère décédé dans un tragique accident à Cuba. Le second a été pour un cousin décédé également de façon tragique, suite à une grève de la faim en signe de manifestation de son désaccord avec son père qui lui refusait le droit de faire des études poussées:

Botros à la mort de Gebrayel :

[...] *Le destin qui, tant de fois, s'est acharné sur moi, n'avait, avant ce jour, jamais réussi à m'abattre!*

Puis il termine son poème sur ces invocations rituelles :

Que Dieu accorde la consolation à ceux que Gebrayel a quittés !

Que Dieu accorde la fraîcheur à la tombe où Gebrayel demeure! (Ibid.: 333-334)

La mort du cousin Fahd suite de la grève de la faim

Après avoir dit que certaines personnes laissaient, après un passage trop bref au milieu de nous, une trace que ne laissaient pas bien d'autres, qui avaient vécu plus longtemps, il s'adressa à lui-même, dans le style des élégies anciennes :

Je t'avais déjà vu pleurer, mais jamais encore des larmes de sang...

Puis il fit l'éloge du disparu, avec parfois certaines images convenues, « *son âge aura été celui des roses* », et d'autres qui l'étaient moins... Avant de s'approcher, à petits pas, de la chose indicible.

La vie nous avait offert un joyau, mais, prise de remords, elle nous l'a retiré.

Jusqu'au moment où il lança, tout près de la fin :

Nous t'avons fait détester notre existence et ses tracasseries Alors tu l'as quittée, tu nous as quittés, de ton plein gré...

Que te soit belle cette autre vie que tu as désirée

Là-haut, au-dessus de nous, dans le palais du Maître.

Quant à nous, nous resterons ici, près de ta tombe

À l'arroser de larmes pour que son herbe reste verte. (Ibid.: 417-418)

Ce sont les circonstances et la situation de communication qui nous aident à déterminer le genre. Les protagonistes de cette scène, le lieu et le temps coïncident avec un événement

tragique. Par la suite, ce sont les traits à la fois discursifs et textuels qui montrent les particularités de ce discours. La forme poétique rimée et rythmée, le lexique qui relève du champ de la mort et du chagrin et les métaphores qui amplifient ces sentiments. Ces passages relèvent du discours intertextuel montré.

Nous avons eu l'occasion, à travers ces discours, de voir la première facette de la personnalité de Botros, celle de l'érudit respecté de sa communauté engagé pour une vie meilleure dans son pays. Une autre facette plus intime se dévoilait dans ses écrits poétiques surtout, notamment celle qui concerne les femmes, ses amours, ses sentiments:

6-2-4 Blason et poésie amoureuse

La poésie amoureuse de Botros était inspirée de la poésie amoureuse arabe qui remonte à la période antéislamique notamment le premier poème où il loue les attributs physiques de sa bien-aimée. Cette poésie est assez paradoxale. Le poète peut se permettre de décrire en usant de ses plus belles métaphores les seins de cette femme sans pour autant citer à aucun moment son nom ou dévoiler son identité. Tout reste dans un anonymat parfait, le narrateur est tenté de penser que cette poésie parle d'un idéal féminin plutôt qu'une femme bien précise de l'entourage du grand-père :

*Ses seins, des grenades d'ivoire,
Dans un flot de lumière,
Même couverte, sa poitrine répand encore
Une rouge clarté de crépuscule... (Ibid.: 17)*

Dans ce second poème, le poète va un peu plus loin en décrivant sa déception; en dépit d'un amour fou, il ne souhaitait obtenir de sa bien-aimée que des sourires. Il s'agit donc d'un amour chaste qui résiste à la tentation charnelle de l'amoureux.

*Bien sûr, si j'avais écouté mon cœur,
J'aurais été, de tous les fous d'amour, le plus fou.
Mais je n'ai désiré d'elles que des sourires,*

Mais je n'ai obtenu d'elles que des sourires.

Et que la terre m'engloutisse si je mens! (Ibid.: 200)

Le passage suivant relève plutôt de la prose, il relate un incident qu'il a vécu avec sa « persécutrice ». C'est ainsi qu'il appelait cette bien-aimée qui se délectait de le faire souffrir pour un comportement qu'elle a jugé déplacé. Un court récit sous forme de séquence dialogale avec la voisine qui lui permet de tirer des leçons pour bien se comporter avec cette femme :

Un jour, elle s'est fâchée, à cause d'un reproche violent que je lui avais fait, et elle n'a plus voulu m'adresser la parole. Je m'en suis voulu, et une voisine, qui avait remarqué ce qui s'était passé, m'a dit : « C'est comme ça qu'on apprend! La prochaine fois, montre-toi plus circonspect ! » Je lui ai répondu : « La prochaine fois, je sortirai du ventre de ma mère la bouche cousue! »

Puis, un autre jour, ma persécutrice m'a croisé dans une rue de son quartier et elle m'a salué, contre toute attente, d'un sourire accueillant. Alors j'ai dit ces vers...

[...]Si ma persécutrice éprouvait pour moi

Un peu de ce que j'éprouve pour elle

Elle aurait manifesté envers moi

Un peu de ce que je manifeste envers elle,

Et elle n'aurait pas cherché à démolir mon cœur.

Comment une personne peut-elle s'acharner ainsi

À démolir la maison qui l'abrite ? (Ibid.: 428)

C'est l'image d'un homme doté d'une sensibilité accrue, un poète, un amoureux. Une image qui ne va pas à l'encontre de la première, celle d'un penseur libre et cultivé. En dépit d'une société conservatrice, Botros avait un idéal féminin différent de ce qui existait à l'époque. Ses idées, sa culture, ses voyages ont contribué à la construction de cet idéal rarissime et presque inexistant, raison pour laquelle il remettait à plus tard son mariage. Boros ne s'est marié que très tardivement par rapport à la moyenne d'âge de l'époque.

Deux facettes du même homme miroitées par ses discours. Il en existe d'autres qui seront révélées à travers un autre genre qui est très présent dans le discours du roman. Un

autre genre relaye le premier pour raconter des récits de vie, des événements cruciaux et toute une époque seront relatés. Il s'agit des échanges épistolaires.

6-2-5 Le discours épistolaire

L'épistolaire est en lui-même un sous-genre du discours romanesque, reconnu comme tel depuis le XIIe siècle. Il existe depuis la période grecque des écrits qui reposent sur l'échange épistolaire comme composante essentielle de ces récits. C'est au XVIIIe siècle qu'il connaît le plus de succès comme genre littéraire à part entière avec des œuvres telles *Les liaisons dangereuses* de Laclos Choderlos (1782). La particularité de ce genre est qu'il offre un récit enchâssé à un autre relaté à travers des correspondances de personnages fictifs ou réels. Il permet de s'introduire dans leur intimité et de la raconter au fil des correspondances.

Dans *Origines*, les correspondances occupent une place importante dans le roman. Certaines vérités ont vu le jour, certaines existences se sont fait connaître et certains pans de la vie de ces êtres disparus se sont enfin éclaircis à travers les lettres retrouvées par le narrateur. Le récit repose, d'ailleurs, essentiellement sur les correspondances de Botros, de Gebrayel, de Kamaal Abou Chaar, des cousins d'outre-mer, de l'oncle du narrateur étaient pour lui des sources précieuses. Ces correspondances sont réparties en deux catégories; la première aborde les détails de leurs vies personnelles. La seconde catégorie concerne un genre de correspondances administratives et officielles qui en général se distinguent des autres genres par le fait qu'elles sont ritualisées et suivent un schéma assez régulier et routinier. Il s'agit de genres de discours routiniers que nous aborderons en dernier lieu dans le chapitre suivant. Nous commencerons alors par ces correspondances qui nourrissent le discours littéraire du roman, ceux qui racontent Gebrayel, l'oncle légendaire, les lettres de Botros à son père, celles qu'il envoyait dans le cadre de son activité professionnelle, les correspondances entre l'auteur-narrateur et sa tante Kamaal qui l'a aidé pour la rédaction de ce roman. Notons que le discours épistolaire tient la part du lion. Il est d'une importance incontestable. Parfois, les lettres sont la source unique qui permet l'accès au récit de vie de certains personnages disparus. Les toutes premières lettres dont a parlé le narrateur et les plus précieuses sont celles

de Gebrayel, elles sont au nombre de trois postées de la Havane la même année en 1912. Aussi, ce personnage envoyait des télégrammes pour faire part aux siens des nouvelles les plus pressantes. Il y a aussi celle que lui envoyait Botros dont il a gardé des brouillons. La vie de Gebrayel s'est racontée à travers ces lettres telle une tragédie,

[...] dont les étapes sont conservées dans le courrier familial : 1899, l'installation à La Havane et la fondation des magasins La Verdad ; 1910, le mariage; 1911, le premier enfant; 1912, la maison du général Gómez; 1914, le deuxième enfant, une fille; 1917, un garçon; 1918, la mort. Gebrayel n'avait pas encore quarante-deux ans... (*Ibid.*: 428)

Gebrayel écrivait pour faire part des étapes de sa réussite, de ses acquisitions et de la prospérité de son commerce (Extrait N°16).

Le ton est toujours révérencieux, Gebrayel gardait avec son frère Botros des relations cordiales, c'est lui qui l'avait accompagné à Beyrouth pour prendre le bateau et partir contre le gré de leur père. Ils étaient proches et Botros a eu l'occasion d'aller visiter l'émigré dans ses contrées lointaines.

Cette lettre fait part, explicitement, de l'état de santé de Gebrayel, de l'état de ses affaires et de ses projets pour l'avenir notamment l'achat de la villa du général Maximo Gomez. À cette occasion, le narrateur ouvre une parenthèse d'Histoire dans le récit afin de faire connaître cet illustre personnage. Implicitement, l'émigré faisait étalage de sa réussite de façon très subtile et montrait l'importance de son influence en parlant de douanes, concernant le projet de Botros pour la plantation et l'exportation du tabac. C'est également une invitation indirecte à le rejoindre pour pouvoir l'aider dans la gestion de ses affaires. Dans une autre lettre, l'insistance est pressante (Extrait N°18).

C'est une longue argumentation que mène Gebrayel pour persuader son frère afin de le rejoindre. Plus aucun masque n'est mis pour cette demande, il a pensé à tout, les arguments sont de l'ordre de l'affectif, du logique. Il lui miroite un avenir brillant et mérité, lui qui était connu pour son intégrité, sa force de discernement et son regard critique. Aucun détail n'est

laissé au hasard; salaire, la forme et le statut que pourrait éventuellement prendre Botros au sein des activités commerciales de son frère « épuisé » à faire fructifier un commerce qui n'est pas profitable aux siens. Rappelons que les lettres sont écrites en langue arabe et traduites par le narrateur, Gebrayel ouvre une parenthèse pour s'excuser auprès de son frère pour les fautes et le fait de ne pas avoir pu apprendre correctement cette langue en temps opportun.

La réponse de Botros ne se fera pas attendre à ce propos. Elle traduit un déchirement entre un désir de partir et un besoin de rester par obligation. C'est un moment crucial de sa vie où il envisageait de changer de carrière et de partir avant de se raviser pour reprendre l'école de son beau-père Khalil et la gérer jusqu'à la fin de ses jours. Cette lettre est celle de la croisée de la destinée de Botros (Extrait N°19).

Botros semblait tiraillé et allait partir si tous ces problèmes avaient pu être résolus et que la famille avait quelqu'un sur lequel compter.

Ces lettres racontaient littéralement les événements survenus dans la vie de chacun d'eux avec le supplément intimité; Bortos exprime ouvertement à son frère le fait qu'il détestait l'enseignement et son désir de tout laisser et partir à la conquête du monde et des contrées lointaines. Ce discours est paradoxalement opposé à celui qu'il prônait dans les rassemblements où il prenait la parole pour défendre des valeurs morales anti-émigration et pour le progrès chez soi.

Parfois, les missives sont laconiques comme le cas du télégramme que Gebrayel avait envoyé pour faire part au sien de l'achat de la villa de Maximo Gomez :

INFORMER BOTROS ACHAT MAISON GÓMEZ SOIXANTE-DIX MILLE ARRANGER VENUE DÉTAILS LETTRE GEBRAYEL. (Ibid.: 275)

D'autres lettres parvenaient à Botros pour arbitrage dans les litiges familiaux. Le connaissant sage, l'on s'adressait à lui quand il s'agissait de redresser les torts. Notons que Gebrayel était de nature à exhiber sa réussite par tous les moyens, ce qui se voyait sur les

enveloppes qui contenaient ses lettres; nom calligraphié et gravé en lettres prestigieuses, présence des symboles de franc-maçonnerie (il y avait adhéré et commercialisait des fournitures qui lui revenaient). Cela a été également source de recherches pour l'auteur pour rétablir la vérité concernant cette information tout autant que l'adhésion secrète et hypothétique de Botros à cette même confrérie.

En plus de ce courrier qui permettait aux membres de la famille d'échanger les nouvelles, d'autres lettres d'un autre genre venaient s'ajouter aux premières, ponctuées par des événements bien précis à commencer par les faire-part (Extrait N°20).

Un long faire-part que Botros a envoyé à la mort de son beau-père à ses enfants à travers lequel il relate la mort et l'organisation des funérailles de Khalil. Le ton est presque tragique, tant la chose survenue était inattendue et vu la place qu'occupait le prédicateur auprès des siens.

D'autres faire-part annonçant une naissance vont venir de la part de Gebrayel. Souvent très laconiques, car ils se résumaient à une photo de l'enfant avec la mention des parrains et d'autres détails retranscrits du castillan par l'auteur ainsi :

Parmi les documents familiaux, un luxueux faire-part de baptême peint à la main, représentant une branche de lilas et, à l'arrière-plan, un paysage de mer avec deux voiliers ; on y apprend que la cérémonie avait eu lieu le 16 juillet au domicile des parents, au numéro 5 de la rue Egido, et que l'officiant était, « *Monsieur le curé paroissial de l'église Santo Cristo del Buen Viaje* » ; sont également mentionnés les deux parents, « Gabriel » et « Alicia » ; le parrain, un certain Fernando Figueredo Socarrás ; ainsi que la marraine, une certaine Carmela Cremate, qui ne put venir, apparemment, puisqu'il est précisé qu'elle fut « *representada por la Señorita Rosa Martinez* »...

Avec le faire-part, une photo du bébé étendu, fesses à l'air, sur un drap brodé. Découpée de manière à s'insérer dans un cadre ovale, elle avait dû être prise le jour du baptême ; rien n'est écrit dessus sinon, en tout petits caractères, le nom de l'imprimeur, « *Imp. Castro, Habana* ». (*Ibid.*: 152)

Ainsi, différents genres de discours sont invoqués lors de ces échanges épistolaires introduits sous forme de dialogisme intertextuel montré. Difficile de classer en genre chacun de ces courriers. Les bribes de courrier électronique que l'auteur échangeait avec sa tante paternelle auteur d'une biographie familiale en langue anglaise lui procuraient des détails importants concernant les membres de sa famille. Il lui écrivait en français et elle répondait en anglais, ce qui est annonciateur déjà de plurilinguisme externe. Dans le courrier suivant Kamal répond à son neveu en complément à ce qu'a écrit son père concernant l'absence de Botros, en rajoutant d'autres détails concernant le lieu d'exercice de son grand-père et qui le rendait absent:

Sur la question de savoir si ton grand-père avait eu une activité régulière à Beyrouth au cours des dernières années de sa vie, j'ai interrogé les trois ou quatre personnes qui pourraient encore se souvenir, et j'ai obtenu ces quelques éléments, que je te livre tels quels : après s'être assuré que l'école de Machrah fonctionnait désormais correctement, et que les grands élèves s'occupaient efficacement des plus petits en son absence, il avait décidé de créer à Beyrouth une structure qu'il avait appelée « le Bureau de la connaissance et du travail », et qui proposait des cours privés... (Ibid.407)

Ces lettres deviennent des témoignages vivants concernant des morts, des écrits précieux que l'auteur confronte à d'autres pour assouvir cette curiosité presque incontrôlable une fois réveillée. Notons que les correspondances avec sa tante Kamal sont pour l'auteur une source d'une grande importance. Elle lui venait en aide pour rétablir les vérités, préciser les faits et d'indiquer ce qui relève de la fable ou de la légende.

Les correspondances dans ce roman occupent un espace très important, nous en avons extrait quelques-unes pour montrer que les différents genres de discours convoqués restent dans le cadre du discours littéraire. D'autres correspondances de Botros d'ordre professionnel adressées à ses confrères, où alors à des instances religieuses ou étatiques pour demander de l'aide pour son école lors de la grande famine qui toucha le Liban juste après la Première Guerre Mondiale. Celle écrite le 24 janvier 1920 est adressée au cabinet du général Gouraud, haut-commissaire français pour demander de l'aide: (Extrait N°21).

Cette lettre est un ultime courrier que Botros avait écrit. Il avait frappé à toutes les portes sans succès. Il essayait de décrocher de l'aide par tous les moyens à commencer par l'éloge à l'adresse du général Gouraud et montrer son désarroi face au refus des Américains, en espérant que cela pourrait faire bouger le nationalisme français.

D'autres lettres dans ce genre existent dans le roman. Il est difficile de recenser toutes les lettres qui ont été une source d'une importance indéniable dans la reconstitution de la vie des personnages de ce récit. Seulement, par endroit l'auteur passait d'une écriture biographique vers une écriture autobiographique. Timide tentative de se dévoiler, néanmoins le discours sur soi est présent dans ce roman, c'est ce que nous découvrons dans le point suivant.

6-3 Des légendes familiales... à l'écriture de soi

Dans l'écriture de soi, *Origines* pourrait être considéré comme une autobiographie collective. Ce n'est pas seulement la vie de l'auteur qui est racontée; le récit raconte la vie de plusieurs membres de sa famille. Nous recensons, dans ce sens, les discours autobiographiques de l'auteur, mais aussi celui de sa tante paternelle Kamal Maalouf Abou-Chaar, auteure de : *Memoirs of Grandma Kamaal – unique personal experiences and encounters*, édité par World Book Publishing, Beyrouth, 1999. Ces Mémoires ont été citées pour narrer le décès de Botros. Kamaal n'avait que deux ans, mais elle était chronologiquement mieux placée que l'auteur pour recueillir des souvenirs et des témoignages et reconstituer cet épisode tragique et surtout pouvoir reconstituer l'image de ce père prématurément disparu (Extrait N°22).

C'est une forme de dialogisme intertextuel montré monologal, car il recourt à un seul genre de discours qui à l'autobiographie, également relevant du discours littéraire.

Dans le foisonnement des genres et des récits, l'auteur se racontait également par bribes, des épisodes de sa vie viennent se glisser dans le récit familial dont il fait partie.

L'écriture de soi commence avec les deux faux commencements qui ont amené l'auteur à parler de sa nature héritée de sa famille et qui en apparence est détachée sans pour autant être indifférente aux siens. Le récit premier est celui de la quête qu'entreprend l'auteur pour retrouver la trace des siens. Il entreprend des voyages de Paris à Beyrouth à La Havane à l'île de son exil pour les besoins de l'écriture. Ses voyages se sont faits aussi bien dans l'espace que dans le temps. Cela ne pouvait laisser cet auteur sans états d'âme. Pour commencer son ouvrage, un accord qui fixait les clauses du contrat de lecture était nécessaire à ses yeux :

En l'absence de tous les témoins, ou presque, j'étais forcé de tâtonner, de spéculer, et de mêler parfois, dans ma relation des faits, imaginaire, légende et généalogie – un amalgame que j'aurais préféré éviter, mais comment aurais-je pu compenser autrement les silences des archives ? Il est vrai que cette ambiguïté me permettait, en outre, de garder à ma pudeur filiale un territoire propre, où la préserver, et où la confiner aussi. Sans la liberté de brouiller quelques pistes et quelques visages, je me sentais incapable de dire « je ». Tel est l'atavisme des miens, qui n'auraient pu traverser tant de siècles hostiles s'ils n'avaient appris à cacher leur âme sous un masque. (*Ibid.*41)

L'auteur-narrateur maintenait au début du roman un discours réflexif à propos de son activité scripturale. Il justifiait et expliquait les circonstances (les faux commencements) de cette entreprise qu'est l'écriture de ce roman. Aussi, précise-t-il que le romanesque prend place dans ce récit en raison de l'absence de témoins, mais pas seulement. Brouiller les pistes, masquer certains noms était indispensable comme espace vital d'expression d'un « je » pudique et incapable de se dévoiler sans porter de « masque ». Une fois les clauses fixées, le « je » pouvait prendre sa place naturelle dans ce récit; celle du documentariste, du petit-fils, de l'auteur qui se raconte en même temps qu'il raconte sa tribu nomade.

Ce sont les émotions fortes qui ont caractérisé le premier véritable contact de l'auteur avec ses origines. Premier pas dans ce sens était le voyage vers le Liban. L'occasion de récupérer la malle où se trouvaient tous les documents familiaux, mais aussi pour enterrer un mort. Le retour était assez chargé en émotions (extrait N°23).

Le « je » prends tout l'espace de ce discours. Les sentiments s'extériorisent en douceur et il aborde la question de l'exil et du retour. C'est une sorte de plaie, un amour de loin qu'est l'amour de sa montagne et l'appréhension du retour. La peur, surtout, de la désillusion après le retour, ne plus retrouver le pays tel qu'il l'a chéri et gravé dans sa mémoire. Des confessions introduites sous forme de dialogisme interlocutif: « Est-ce à dire que ma Montagne ne me manque pas ? Si, bien sûr, – Dieu m'est témoin ! » l'énonciateur institue un surdestinataire qui viendrait lui demander des comptes pour tout cet éloignement de sa Montagne, de son pays. C'est ainsi que va s'introduire ce discours intimiste imagé, métaphore et comparaison à l'appui et qui laisse entrevoir l'âme de l'auteur.

Après les débuts difficiles, l'auteur s'engage sur une autre voie moins pénible, mais non moins douloureuse. Gebrayel, l'enfant au destin tragique a laissé des traces et il fallait les retrouver telle une chasse au trésor. Le voyage s'avère fructueux, un plus pour toute la tribu; ces cousins retrouvés, la maison somptueuse de Gebrayel transformée en école de musique, la tombe de cet oncle parti trop tôt. Toute l'histoire d'un destin brillant, mais tragique. Un voyage que l'auteur-narrateur résume ainsi dans l'extrait N°24.

Cuba, ce lieu de pèlerinage quitté à contrecœur, le lieu de tous les fantasmes, de toutes les légendes familiales et qui s'avère réel. L'oncle vivait comme on l'avait décrit dans les légendes. Il habitait une grande demeure en face de la mer. Il avait une famille parfaite et il côtoyait la crème de la société de l'époque. Ses missives qui montraient ostensiblement le faste dans lequel il baignait n'ont rien exagéré; sa vie était ainsi.

Cet extrait résume le voyage de l'auteur à Cuba. Un voyage émouvant. Tout le vocabulaire de la perception y est, de l'appréciation, celui de la dépréciation et un « je » proéminent qui s'approprie les lieux. Il souffre, il flâne dans les rues de la Havane et qui repart chez lui empli de cette expérience édifiante aussi bien sur le plan personnel que sur le plan familial.

La liste des discours affiliés au genre littéraire que l'on rencontre dans les trois œuvres est encore plus longue. Nous en avons recensé les plus importants. De *Samarcande* en passant par *Le périple de Baldassare* arrivant à *Origines*, le discours littéraire de l'auteur représente un certain nombre de constantes en matière d'écriture et la plus importante pour nous est celle du dialogisme. L'orientation générique de *Samarcande* qui relate la vie de Khayyam et l'histoire de son manuscrit perdu a nécessité de mettre en scène un contexte spatio-temporel et des personnages qui nourrissent de leur discours ce discours littéraire; entre poèmes, paraboles et légendes se construisait une fiction à la fois factuelle et fictionnelle. Les discours convoqués évoluaient de façon harmonieuse sous différentes formes de dialogisme, les discours s'unissaient les uns aux autres en ayant comme « ciment » le discours de la narration littéraire. Le même procédé est retrouvé dans les différents autres romans, seules les formes d'insertion des discours changent et par conséquent les formes du dialogisme.

Toutefois, la présence d'autres genres de discours différents du genre littéraire est un autre fait que nous percevons dans les trois romans de Maalouf. D'autres genres de discours institués qui viennent également alimenter le corps de chaque roman. Le premier comme le second tout comme le dernier sont des romans qui ont un fond historique, le recours alors au discours de l'histoire est indispensable. Aussi, est-il question de religions et notamment dans *Le périple de Baldassare*, où le discours religieux s'invite. Toutefois, ce roman est à la fois tourné vers les religions, l'Histoire et la philosophie. Le discours scientifique a aussi sa place aussi petite soit-elle. Ce sont ces discours que nous explorons dans le point suivant, selon un schéma différent, vu qu'ils occupent moins d'espace que le discours littéraire. À cet effet, l'analyse se fera pour chaque genre dans les trois romans et non pas pour chaque roman à part. Sous chaque genre seront regroupés les discours venus des trois romans.

CHAPITRE IV

Plurilinguisme interne:

Le foisonnement des genres non-

littéraires dans les œuvres de

Maalouf

Toujours dans le sens du plurilinguisme interne, nous consacrons ce chapitre aux discours institués non-littéraires. Parmi ces discours se trouvent également des discours constituants et des discours institués routiniers. Les critères sont les mêmes que l'on a adoptés pour le chapitre précédent. Ces discours qui appartiennent aux différentes sphères sociales sont la parole vivante des personnages. L'insertion de ces derniers dans le discours littéraire suppose quelques modifications liées à leur nature première. Ils ont nourri les œuvres et c'est avec celui qui prédomine dans les trois que nous commençons.

1- Le discours de l'Histoire

Dire qu'il s'agit proprement du discours de l'Histoire ne serait que relativement vrai. Une fois intégré dans le discours littéraire (au discours second), tout discours perd de sa spontanéité et de ses propriétés d'origine comme l'expliquait Bakhtine. Il est transformé, travaillé en fonction de l'orientation du discours littéraire d'accueil de celui-ci. En effet, le discours de l'Histoire dont il est question n'est pas perçu dans sa dimension traditionnelle. Il est convoqué dans ce roman comme étant un discours qui apporte des événements secondaires qui contribuent à ceux de l'intrigue du récit principal. Nous citons six extraits: deux de chaque roman qui relatent des moments de l'histoire de l'humanité et qui s'entrecroisent avec ceux des récits relatés par l'auteur.

Les extraits N° 24 et 25 du roman *Samarcande* relatent plusieurs assassinats de monarques; le premier est celui de Shah Abdu-l-Hamid en mai 1909 et le second est celui d'Alp Arslan, monarque de Transoxiane, le 15 décembre 1072. Habituellement, le discours de l'Histoire a cette tendance à l'objectivité; le narrateur a tendance à s'effacer au profit de la matière narrée. Par souci de précision et de fidélité, toutes sortes de modalisations d'évaluation et axiologiques sont évitées. À lire le premier texte et même le second et en comparant celui-ci à d'autres textes biographiques venant des sources comme une encyclopédie de l'Histoire, l'on se rend compte que le récit de la mort de chacun des monarques comporte des détails que l'on ne retrouve pas dans les textes d'origine.

Premier exemple que l'on cite est la description des habits du Shah : « Le monarque s'était rendu, à midi, au sanctuaire de Shah-Abdol-Azim pour la prière du vendredi. Il était

vêtu de l'habit d'apparat confectionné pour son jubilé, fils d'or, corniches de turquoise et d'émeraude, toque à plumes ». Les détails relèvent du discours romanesque, tout autant que les autres détails concernant ses femmes qui l'accompagnaient, la scène de l'assassinat et la subtilisation de l'arme.

Le même procédé se répète dans le second extrait. Maalouf évoque un incident que l'on ne retrouve pas ailleurs; Youssef qui a eu raison du monarque l'avait traité d'efféminé avant que celui-ci ne trébuche en tirant son arc et se fait poignarder. Le processus de formation de ce discours de la narration historique est pratiquement le même dans les trois romans; l'auteur prend un événement historique comme noyau. À partir de ce noyau, il crée un nouveau discours qui va servir le discours de la narration littéraire. Il emprunte les faits, le contexte spatio-temporel au discours de l'Histoire, mais reste façonné à l'image du discours littéraire. Dans d'autres endroits du récit, l'auteur fait parler un autre type de sources comme c'est le cas dans l'explication de l'origine du nom « Assassins »: « La vérité est autre. D'après les textes qui nous sont parvenus d'Alamout, Hassan aimait à appeler ses adeptes Assasiyoun, ceux qui sont fidèles au Assass, au "Fondement" de la foi, et c'est ce mot, mal compris des voyageurs étrangers, qui a semblé avoir des relents de haschisch » (Maalouf, 1989: 124). La source évoquée sans qu'elle ne soit spécifiée renvoie probablement aux chroniqueurs d'Alamout, seuls témoins de la vie des Assassins à cette époque-là. Cette explication figure dans le roman parmi d'autres et se présente comme la plus crédible étant donné qu'elle provient de la chronique venue du fief des Assassins.

Une autre source est citée pour parler de la tombe de Khayyam, il s'agit du poète Nizami Aruzi, poète qui a pu côtoyer Khayyam à la fin de sa vie et qui transmet ses dernières volontés:

Un autre de ses contemporains, l'écrivain Nizami Aruzi, raconte: « J'avais rencontré Omar Khayyam vingt ans avant sa mort, dans la ville de Balkh. Il était descendu chez un notable, rue des Marchands-d'Esclaves, et, vu sa renommée, je le suivais comme son ombre pour recueillir chacune de ses paroles. C'est ainsi que je l'ai entendu dire: « Ma tombe sera en un lieu tel qu'à chaque printemps le vent du nord y répandra des fleurs. » Sur le coup, ces paroles me

semblèrent absurdes ; pourtant je savais qu'un homme comme lui ne pouvait parler inconsidérément. »

Le témoin poursuit: « Je suis passé par Nichapour quatre ans après la mort de Khayyam. Comme j'éprouvais envers lui la vénération que l'on doit à un maître de la science, je me suis rendu en pèlerinage à sa dernière demeure. Un guide me conduisit au cimetière. En tournant à gauche après l'entrée, j'ai vu la tombe, adossée au mur d'un jardin. Des poiriers et des pêchers étendaient leurs branches qui avaient répandu leurs fleurs sur la sépulture, si bien qu'elle était cachée sous un tapis de pétales. (Maalouf, 1989: 153)

En présence de ces sources, le discours de l'Histoire reste constamment présent dans cette œuvre lui permettant d'être placée au rang des romans historiques.

Dans *Le périple de Baldassare*, ces événements historiques sont racontés de façon différente. Dans le premier roman, le narrateur est extradiégétique à ces événements qui ont marqué leur temps. Dans ce second roman, le narrateur est intradiégétique et ce qu'il raconte est soit des faits qu'il avait eu l'occasion de voir ou alors des faits qu'on lui a rapportés, comme nous pouvons le constater dans les Extraits N° 27, 28 et 29. Le premier extrait relate d'après une lettre « Écrite par l'un de ses amis, religieux de son ordre, et qui se trouve en mission à Constantinople, elle rapporte que les autorités auraient appris, par un rabbin de Pologne », la conversion de Sabbataï après que les autorités à Constantinople lui aient demandé de réaliser un miracle sous peine d'être exécuté. Il choisit la vie à la mort, la conversion à l'exécution. Les détails fournis versent davantage dans le romanesque que dans l'historique. Il s'agit donc d'un discours doublement rapporté; Baldassare rapporte des propos de témoins que cite cette lettre. Le témoignage est teinté de subjectivité étant donné qu'il passe par la perspective d'un témoin et non d'un historien.

Le second extrait est davantage intéressant concernant les manifestations dialogiques. En effet, le passage relate la fuite de Baldassare de Londres en 1666, le 13 septembre lors de l'incendie spectaculaire qui ravagea la ville. D'un quartier à un autre et redoutant moins les flammes que les justiciers en quête de « papistes » le narrateur est sommé de quitter la ville sous peine d'être accusé de pyromanie. Retrouvé lors de nos recherches sur les détails sur cet incendie, ce texte dédié à l'enseignement de l'histoire de la Grande-Bretagne écrit par un

bourgeois nommé Samuel Pepys dont le titre est « Le grand incendie de Londres (1666) » ressemble au récit relaté par le personnage de Maalouf.

D'un quartier à un autre, le paysage qu'offrait la ville qui ressemblait à un brasier. Les deux récits ont des traits de ressemblance. Le second récit est celui d'un témoin non pas d'un écrivain. Ce témoignage a peut-être servi à l'auteur pour l'écriture de ce récit relaté par Baldassare comme tant d'autres textes dans ce troisième roman.

Dans *Origines*, différents épisodes de l'Histoire sont relatés; la famine qui touche le Liban après la Première Guerre Mondiale, les bouleversements qui ont touché l'Empire ottoman sont à l'origine de beaucoup d'écrits du grand-père Botros. Écrire cette autobiographie collective a nécessité de la part de l'auteur un retour sur l'histoire de la région afin de contextualiser le récit.

Les deux extraits choisis extraits N° 30 et 31 relatent la naissance et l'évolution du mouvement de révolte né en juillet 1908 appelé mouvement des Jeunes Turcs. Ils s'insurgeaient sur le régime monarchique existant. Ils voulaient aller dans le sens du progrès tout en abolissant les différences entre les différentes ethnies de cet empire agonisant. En remontant l'Histoire et de l'origine géographique de ce mouvement, l'on rencontre une fois de plus le récit de Sabbataï originaire également de Salonique « ville des lumières ». Le récit est repris puis rattaché à celui de l'enfance de Mustafa Kemal Attatürk qui donna naissance à la Turquie moderne.

L'auteur recourt ainsi à ses propres discours venus d'autres romans, comme c'est le cas ici pour l'histoire de Sabbataï. À un autre endroit du roman *Origines*, l'auteur donne le récit source pour son récit *Le rocher de Tanios*:

Il m'est arrivé de raconter, par le passé, une légende villageoise où un garçon prénommé Tanios faisait la grève de la faim pour obtenir le droit de poursuivre ses études; au moment où il semblait perdu, ses parents capitulaient, et le confiaient à la garde d'un pasteur anglais; alors il recommençait à se nourrir. Je m'étais évidemment inspiré de l'histoire qui s'était produite chez les miens, en la transformant selon mon cœur.

À présent, l'histoire vraie : le jeune homme est mort. Très exactement le 28 juillet 1923.
(Maalouf, 2004: 414-415)

Le processus est inverse; l'histoire de Tanios (le personnage principal du roman) est inspirée de faits réels qui ne sont racontés qu'une vingtaine d'années plus tard. Le récit d'origine se situe chronologiquement en amont du texte qui le reprend, sachant que le premier était resté au stade de récit oral jusqu'à ce que l'auteur le dévoile dans son histoire familiale. Dans cette reprise, nous percevons une forme d'autodialogisme qui concerne également le récit de Sabbataï. Ce récit est récurrent dans les deux dernières œuvres de Maalouf.

Le fond historique est proéminent dans les romans de Maalouf à tel point qu'il est devenu une orientation générique. Une orientation assurée par la convocation du discours de l'Histoire, mais dans une version proche du discours romanesque. Les événements ainsi que dates et les lieux sont avérés (repérage spatio-temporel absolu). Ils servent de noyaux sur lequel l'auteur construit d'autres récits soit en maintenant ses personnages à l'extérieur de ces événements ou alors en les rendant témoins de ces faits historiques. Nous constatons ce fait avec Benjamin Omar Lesage dans la seconde partie du roman *Samarcande* et avec Baldassare dans *Le périple de Baldassare*.

Le dialogisme que nous rencontrons est alors intertextuel masqué monologal puisqu'il s'adosse à un seul domaine du savoir, celui de l'Histoire. Les sources qui auraient pu l'authentifier sont gommées, ou alors remplacées par d'autres sources venues du monde de la fiction. À la différence du discours de l'Histoire, ces discours ne sont pas caractérisés par l'objectivité et l'effacement énonciatif de l'énonciateur, certaines caractéristiques relèvent du discours romanesque. L'apport de ces discours est double; ils contribuent directement à la construction, dans chaque roman, d'une dimension historique. Par conséquent, ces discours rendent ces fictions plus authentiques. Dans ce sens d'authenticité, un autre discours vient s'ajouter au discours de l'Histoire. Il s'agit du discours religieux.

2- Le discours religieux

Le genre religieux se distingue du discours de l'Histoire par une autre propriété qui lui

est commune avec le discours littéraire. Il s'agit de la propriété de certains discours d'être discours constituants. En effet, cette propriété réside dans le fait que les discours qui ont

La prétention [...] de fonder et de n'être pas fondé [ils] mettent en œuvre une même fonction dans la production symbolique d'une société, une fonction que nous pourrions dire d'archéion [...] [qui] associe ainsi intimement le travail de fondation dans et par le discours, la détermination d'un lieu associé à un *corps d'énonciateurs consacrés* et une élaboration de la *mémoire*¹ ». (Cossutta, Maingueneau, 1997: 112-113)

Le discours littéraire tout comme le discours religieux, le discours philosophique, le discours scientifique et le discours juridique sont des discours constituants (Cossutta, Maingueneau, *op.cit.*: 113). Ils sont les discours-autorité, les convoquer permet toujours d'ajouter à la fois une crédibilité et une authenticité au discours hôte.

Cette catégorisation supplémentaire dans les genres de discours convoqués dans les trois œuvres de Maalouf nous est utile concernant le discours religieux. Effectivement, nous avons relevé des pans du discours religieux dans le corpus. Toutefois, ces passages ne sont pas de la même nature; ils sont hiérarchisés en deux catégories. Il y a ceux qui sont « réellement autoconstituants et ceux qui s'appuient sur eux pour les commenter, les résumer, les réfuter... » (*loc. cit.*) et c'est le cas dans les romans de Maalouf notamment *Le périple de Baldassare*.

Le discours religieux est présent dans ses deux versions avec des « énoncés premiers et des ensembles d'énoncés seconds [...] Les énoncés premiers contiennent un grand nombre d'énoncés "fermés", où se mêlent le spéculaire et le spéculatif: on y écrit pour un nombre limité de pairs légitimés » (*Ibid.*: 118). Les énoncés seconds se greffent sur ceux-là pour les commenter, les évaluer, les décortiquer... Il y aurait donc les discours autofondateurs dont l'autorité et l'authenticité sont incontestables. Leur rôle dépasse le cadre discursif. Ils sont de l'ordre du symbolique puisqu'ils contribuent à l'organisation de la société autour de lois humaines ou divines. Grâce à ces discours, la société est à l'abri d'un retour vers le stade de la horde. L'interdit, la mémoire, la réflexion sur sa condition d'Homme sont assurés par ces discours.

¹ L'Italique est de l'auteur.

Comme discours autoconstituants ou autofondateurs du discours religieux, nous avons relevé la plus grande part dans le roman *Le périple de Baldassare*. Roman centré essentiellement sur la question de l'Apocalypse et celle du centième nom de Dieu. Ces thèmes ne pouvaient être développés sans que les discours supports viennent les soutenir et les authentifier. En effet, un discours romanesque est toujours, *a priori*, du ressort de la fiction. Pour que la dimension religieuse prenne toute la dimension toute la place qui lui est requise dans ce roman, des discours religieux autoconstituants sont convoqués tels les Livres sacrés des trois religions monothéistes ainsi que l'exégèse ésotérique de la *Torah*, le *Zohar*. Ils n'apparaissent jamais seuls, ils fusionnent avec les discours non-constituants qui viennent souvent sous forme de métadiscours pour les expliquer, les commenter ou inversement leur donner appui en fournissant les arguments d'autorité. Nous avons choisi de déroger à la règle d'analyser dans l'ordre chronologique de parution des trois œuvres, nous ne commençons plus par *Samarcande* pour finir avec *Origines*. Nous allons commencer par le roman où l'on constate la plus grande présence de discours religieux, c'est-à-dire *Le périple de Baldassare*.

Le premier extrait (Extrait N° 30) que l'on présente du discours religieux aborde la question du nom de Dieu dans la religion musulmane. L'auteur l'introduit sous forme d'un dialogue entre Baldassare et le prince Isfahani. Le narrateur rapporte fidèlement ce dialogue.

Ce passage recèle le discours religieux dans ses deux fractions; le discours autoconstituant avec le verset cité « 'Glorifie le nom de ton Seigneur, le très-grand' » (*Al waqiaa*) traduit et inséré sous forme de dialogisme intertextuel montré monologal. En effet, le discours en question est typographiquement doublement marqué. D'abord, l'auteur met en italique les paroles de Isfahani. Par la suite, le verset est isolé par des guillemets. Il s'agit d'une forme de citation d'autorité qui appuie l'idée défendue selon laquelle le centième nom de Dieu existe. La source est unique, il s'agit du *Coran*, le domaine d'appartenance est le domaine religieux. Le discours qui enveloppe ce verset relève du même genre, toutefois, ce discours n'est pas autoconstituant. Il est à la fois argumentatif et explicatif concernant cette question. Il s'insère sous forme de dialogisme interdiscursif montré. Il s'agit du discours du personnage et Baldassare prend le soin de le distancier de son discours à travers la typographie et l'introduisant par des verbes de la parole.

Toujours concernant le dialogisme interdiscursif montré, nous retrouvons dans un autre endroit du texte un autre passage (Extrait N° 31) où le même sujet est abordé. Seulement, cette fois-ci il ne s'agit que du discours constituant second. Le passage est un dialogue entre Boumeh, le neveu de Baldassare et Marta. Ce neveu (qui est en quelque sorte un érudit) explique à celle-ci la signification du nom de Dieu et dans la foulée évoque le centième nom de Dieu ainsi que les personnes qui pourraient avoir le privilège d'être élues pour le connaître. Le procédé d'insertion de ce discours religieux explicatif (où les traces de l'énonciateur sont presque effacées) dans le discours de la narration est le même que dans le passage suivant, marquage typographique et discursif.

Un autre passage vient s'ajouter au premier sur ce sujet. Il s'agit d'un passage du livre tant convoité par Baldassare, *Le centième nom de Dieu*. Le passage en question ne se présente pas sous forme de dialogisme intertextuel monologal montré et pour cause, c'est que ce passage est le fruit de la lecture et de l'interprétation du personnage lui-même. En effet, après l'avoir retrouvé à Londres, le narrateur s'est vu confier par son propriétaire le chapelain Wheeler, la tâche de le traduire de l'arabe vers le latin. Seulement, à chaque tentative de traduction ou même de lecture, il est atteint d'une cécité inexplicable. Le passage dont il est question est donc un résumé de ce qu'il a pu lire et traduire de ce livre auquel s'ajoute sa propre réflexion puisée dans d'autres discours. Discours qui mêle le discours du narrateur à celui de Mazandarani sans qu'il n'y ait de véritables frontières et sans qu'il ne soit mentionné :

Tout au long, il y avait sur le livre ou sur mes yeux comme un voile d'ombre, mais qui n'obscurcissait pas les mots. Je pus donc lire trois pages entières avant que l'ombre ne s'épaississe, et que les lignes se brouillent.

Dans ces pages, Mazandarani s'efforce de réfuter l'opinion fort répandue selon laquelle le nom suprême, s'il existe, ne devrait pas être prononcé par les hommes, parce que les êtres et les objets que l'on peut nommer sont ceux sur lesquels on peut exercer une certaine autorité, alors que Dieu ne peut, de toute évidence, subir une quelconque domination. Pour écarter cette objection, l'auteur entreprend de comparer l'islam au judaïsme. Si la religion de Moïse sanctionne effectivement ceux qui prononcent le nom ineffable, et s'ingénie à trouver les moyens d'éviter toute

mention directe du Créateur, la religion de Mahomet a pris résolument le contre-pied de cette attitude, exhortant les croyants à prononcer jour et nuit le nom de Dieu.

De fait, confirmai-je au chapelain et à ses disciples, il n’y a, en pays d’islam, pas une conversation où ne revienne dix fois le nom d’Allah, pas une tractation où les deux parties ne jurent sans arrêt par Lui, “wallah”, “billah”, “bismil-lah”, pas une formule d’accueil, ou d’adieu, ou de menace, ou d’exhortation, ou même de lassitude, dans laquelle Il ne soit explicitement invoqué.

Cet encouragement à répéter sans cesse le nom de Dieu ne s’applique pas seulement à Allah, mais aux quatre-vingt-dix-neuf noms qui lui sont attribués, ainsi qu’au centième pour ceux qui le connaîtraient. Mazandarani cite d’ailleurs le verset qui est à l’origine de tous les débats sur le nom suprême – “Glorifie le nom de ton Seigneur, le très-grand” – en faisant remarquer que le Coran ne se contente pas de nous apprendre qu’il existe un nom “très-grand”, mais nous appelle clairement à glorifier Dieu par ce nom... (Maalouf, 2000: 392-394)

Le passage de Mazandarani est introduit sous forme de discours indirect: « s’efforce de réfuter » comme locution verbale introductive du discours cité, dans lequel l’auteur fait un parallèle entre la tradition et l’attitude des musulmans et celles des hébreux concernant l’invocation du nom de Dieu. Ce passage est suivi d’un discours réflexif du personnage lui-même qui explique davantage l’invocation du nom de Dieu dans le quotidien et à travers ses quatre-vingt-dix-neuf épithètes. C’est l’occasion également de réitérer le verset déjà cité: « Glorifie le nom de ton Seigneur, le très-grand ». C’est donc sous forme de dialogisme intertextuel masqué (si l’on considère que le livre de Mazandarani a réellement existé) que s’insère ce passage du livre. Cette forme de dialogisme est justifiable par le fait que l’existence de ce livre est très hypothétique. Aussi, les informations que véhicule ce passage ne sont pas une exclusivité de ce livre, mais des informations assez générales que l’on peut éventuellement trouver dans d’autres livres qui traitent de la question.

Dans les deux extraits suivants, c’est un autre sujet est abordé; celui qui a torturé l’esprit de Baldassare et lui a fait parcourir la moitié de la planète en quête d’une réponse. Il s’agit de l’Apocalypse. En l’an 1666, l’on pensait que le monde allait s’éteindre; textes sacrés à l’appui, la chasse aux signes de la fin des temps s’est transformée en une véritable obsession collective.

Les extraits N° 35, 36 et 37 reprennent l'*Apocalypse de Saint-Jean*. Dans le premier extrait Baldassare est ébranlé dans ces croyances par la rencontre d'Evdokim le pèlerin russe venu chercher le livre de Mazandarani. Le narrateur qui vivait paisiblement se voit remettre en question ces croyances suite à cette idée de l'Apocalypse à laquelle il n'adhérait pas au début. Au fil de la discussion, c'est le passage de *L'Apocalypse de Jean* que lui brandit sous le nez son client qui commence à semer le doute. Par ce dialogisme intertextuel montré monologal, ce discours vient en appui à l'argumentation du personnage. Dans l'extrait suivant, Boumeh vient tester les connaissances religieuses de son oncle en lui demandant le nom de chacune des sept églises de l'Apocalypse :

“Moi, Jean, votre frère et compagnon dans la persécution, dans la royauté et l'endurance avec Jésus, je me trouvais dans l'île de Patmos à cause de la parole de Dieu et du témoignage pour Jésus. C'était le jour du Seigneur ; je fus inspiré par l'Esprit, et j'entendis derrière moi une voix puissante, pareille au son d'une trompette. Elle disait : ‘Ce que tu vois, écris-le dans un livre et envoie-le aux sept Églises : à Éphèse, à Smyrne, à Pergame, à Thyatire, à Sardes, à Philadelphie et à Laodicée’”. (*Ibid.*: 180)

Toujours, dans une démarche argumentative, Boumeh tente de persuader le narrateur de l'imminence et de la véracité de l'apocalypse. Le dernier extrait vient confirmer, mais c'est en recourant à une autre source que le neveu érudit s'en charge pour y parvenir (Extrait N° 35).

Cette fois-ci c'est du livre du *Zohar* que vient la confirmation de la coïncidence de l'année en cours avec l'année de la bête, avec celle de la fin des temps. Il s'agit de la religion hébraïque et le livre des kabbalistes.

Avec autant de discours venus de sources variées sur le sujet, c'est une autre forme de dialogisme qui s'instaure, nous l'avons évoquée dans le chapitre « Dialogisme auctorial et dialogisme lectorial ». L'auteur tente d'instaurer la compétence encyclopédique indispensable au lecteur afin qu'il puisse cerner l'enjeu de ce thème dans le roman. Il s'agit donc d'un dialogisme interlocutif où l'auteur anticipe les lacunes de son lecteur et y répond en palliant ces lacunes par des discours qui permettent au lecteur de s'instruire dans ce domaine.

Dans un autre endroit du roman, le narrateur rapporte une discussion qu'il eut avec son ami Maïmoun à propos du précepte du christianisme: « Aime ton prochain comme toi-même ». Extrait de la *Bible*, le précepte suscite un débat entre le narrateur et son ami qui n'adhérait pas à l'idée qu'il puisse être le plus beau tout en argumentant son point de vue. Pour Maïmoun c'est un autre précepte qui mérite ce titre: « Que celui qui n'a jamais péché lui jette la première pierre! ». Parole de Jésus qui ne figure pas dans les Écritures, il reste le meilleur précepte en matière de tolérance entre les êtres humains.

Pour les extraits relevés dans *Le périple de Baladassare*, le mode d'insertion du discours religieux est le même; soit sous forme de dialogisme intertextuel monologal montré ou alors sous forme de dialogisme interdiscursif. La forte présence de ce discours est due au fait que l'auteur confronte les différentes religions dans l'espace de ce roman à propos de l'Apocalypse, de l'année de la Bête, du nom de Dieu et fait en sorte que soit exposé le point de vue de chacune sur la question. Il tente également de montrer les divergences existantes entre ces religions et sans qu'il n'y ait de conflit ou de répulsion de l'une envers l'autre.

Samarcande est un roman tourné vers Khayyam, vers sa poésie, vers la Perse du temps ancien et des temps modernes. Le discours religieux est donc presque inexistant ou alors dissout dans d'autres discours comme dans le passage suivant où l'auteur fait reformuler à l'un des personnages un verset du *Coran* « Pour cela, je me remets Très Haut, Il guide qui Il veut et égare qui Il veut » (Maalouf, 1989: 268). Il s'agit d'un verset récurrent que l'on retrouve dans plusieurs sourates dans le *Coran* et que l'on reprend souvent comme une expression de circonstance pour montrer que pour son sort l'on se remet à Dieu sans avoir à craindre ses sujets. C'est le cas pour ce passage où Mirza Reza, assassin présumé du Shah Abdu-l-Hamid s'est fait arrêté pour son crime. Ce verset est évoqué sous forme de dialogisme intertextuel masqué, car la source n'est pas dévoilée explicitement et le discours n'est pas sujet à une énonciation qui met en exergue un second énonciateur qui serait à l'origine de ce pan de discours.

Bien avant Mirza Reza, le petit-fils de Hassan Sabbah, nommé le rédempteur prononce un discours sans précédent dans l'histoire d'Alamout :

— À tous les habitants du monde, djinns, hommes et anges ! dit-il, l'imam du Temps vous offre sa bénédiction et vous pardonne tous vos péchés passés et à venir.

« Il vous annonce que la Loi sacrée est abolie, car l'heure de la Résurrection a sonné. Dieu vous avait imposé la Loi pour vous faire mériter le paradis. Vous l'avez mérité. À compter de ce jour, le paradis est à vous. Vous êtes donc libérés du joug de la Loi.

« Tout ce qui était interdit est permis, et tout ce qui était obligatoire est interdit !

« Les cinq prières quotidiennes sont interdites, continua le Rédempteur. Puisque nous sommes maintenant au paradis, en liaison permanente avec le Créateur, nous n'avons plus besoin de nous adresser à Lui à des heures déterminées ; ceux qui n'avons plus besoin de nous adresser à Lui à des heures déterminées ; ceux qui s'obstineraient à effectuer les cinq prières manifesteraient par là leur peu de foi dans la Résurrection. Prier est devenu acte d'incroyance. » (Maalouf, 1989: 157)

Après une longue méditation dans la chambre de son grand-père et une certaine rencontre avec *Le manuscrit de Samarcande* de Khayyam, ce rédempteur décide, en tant que premier législateur sur terre après Dieu, qu'il était temps de réformer les fondements de la foi en prescrivant de nouvelles pratiques qui seraient dignes de ces habitants perchés entre ciel et terre qui sont désormais au Paradis.

Dans *Origines*, ce discours n'est pas non plus très présent. Il est minoritaire face à la masse des discours archives qui édifient le discours du roman. En dépit d'une guerre de religion qui a sévi, qui a ravagé et qui a divisé la famille, le discours religieux ne figure dans le roman que sous une forme masquée:

Je ne peux éviter de rapprocher cette brouille de celle qui s'était produite entre Khalil et son propre père, le curé Gerjis, et à laquelle, là encore, seule la disparition du père avait mis fin. Ce qui fait remonter à la surface de ma mémoire un propos attribué par la tradition au Prophète de l'islam, selon lequel tout ce que l'homme fait de bien et de mal en ce monde lui sera décompté après sa mort... sauf la manière dont il a traité ses parents – de cela, il sera puni ou récompensé de son vivant ! (Maalouf, 2004: 76)

Dans ce passage, il s'agit de l'exégèse du prophète Mahomet (PSL). En dépit du fait que la source est citée, la reprise se fait sans qu'il n'y ait de frontières entre le discours citant et le

discours cité. Ce passage est intégré sous forme de dialogisme interdiscursif montré comme un discours indirect libre repris, puis tronqué par un tiret et auquel l'auteur rajoute une intonation (l'exclamation).

Botros était connu dans son village pour ses positions sceptiques quant à la religion puisqu'il n'a baptisé aucun de ses enfants et refuse de se plier aux querelles familiales concernant ce point. En tant que directeur de L'école Universelle, il respectait la croyance de chacun, pour ses élèves venus de tous les horizons, il choisit dans sa religion le *Pater Noster*, une prière par laquelle commençait leur journée et qui peut être récitée par toutes les confessions de la religion catholique:

Notre père qui es aux Cieux, que Notre père qui es aux Cieux, que Ton nom soit sanctifié, que Ton règne arrive, que Ta volonté soit faite sur Terre comme au Ciel.

De fait, il n'y a là aucun mot qui puisse heurter un protestant, un catholique, un orthodoxe, ni un franc-maçon puisque mon grand-père l'était, ni d'ailleurs un musulman ou un juif.

Donne-nous aujourd'hui notre pain quotidien, pardonne-nous nos offenses comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensés, et ne nous laisse pas succomber à la tentation, mais délivre-nous du Mal. Amen.

Non, même dans cette deuxième partie, rien qui choque un croyant, quel qu'il soit. Sans doute les uns ou les autres opteraient-ils pour une formulation différente, mais il n'y a là aucun dogme controversé, ni Trinité, ni pape, ni Église, ni Vierge Marie, ni même Jésus... C'est juste une prière monothéiste, une prière « universelle », comme l'école de mes grands-parents. (*Ibid.*: 235)

Ce passage de prière se présente sous la forme d'un dialogisme intertextuel monologal montré typographiquement par l'usage de l'italique. Il est cité juste à titre illustratif pour montrer les différentes facettes du personnage qu'était Botros.

Convoqué sous différentes formes de dialogisme, le discours religieux dans ses deux fractions est convoqué d'un endroit à un autre et d'un roman à un autre pour divers motifs et selon la thématique abordée. Souvent, il vient comme une forme d'illustration qui est soit informative ou alors argumentative. Pour les personnages que Baldassare a rencontrés, le discours religieux autoconstituant est l'argument d'autorité qui reste

irréfutable. La présence de ce discours permet également d'introduire les informations nécessaires au lecteur afin qu'il puisse cerner les enjeux dont il est question dans le roman. Discours sacré et discours du sacré, ce discours ne manque pas d'introduire en écho cette sacralité que l'auteur exploite pour édifier son discours tout en amplifiant son caractère dialogique.

Loin des discours sacrés vient un autre discours, aussi sacré que le précédent, car il rend réelle une existence (celle de Gebrayel) longtemps dite légendaire dans *Origines*. Il s'agit du discours de la presse qui se révèle d'une autre catégorie que les genres institués auctoriaux et que nous découvrons ainsi que d'autres discours du même genre à travers le point suivant.

3- Les discours institués routiniers/Discours premiers

Pour catégoriser dans les œuvres étudiées de Maalouf les genres institués routiniers convoqués, nous nous sommes référée, en premier lieu, à leur situation d'énonciation d'origine. Sachant qu'une fois intégrés dans le discours romanesque, ces discours perdent leur spontanéité et à la finalité de départ se rajoute une autre finalité qui justifie l'insertion de ces discours dans de nouveaux contextes.

Ces discours institués routiniers se distinguent des discours institués auctoriaux par le fait que « les rôles joués par leurs partenaires sont fixés *a priori*¹ par des institutions et restent normalement inchangés pendant l'acte de communication. Ce sont ceux qui correspondent le mieux à la définition du genre de discours comme dispositif de communication défini socio-historiquement » (Maingueneau, 2004: 181-182). Il s'agit donc de discours qui obéissent à des normes assez stables, cela leur confère le nom de « discours routiniers ». Ils ne disposent pas de scénographies qui les singularisent et n'aspirent pas à l'originalité. Ils remplissent d'abord une fonction informative, explicative, descriptive, prescriptive ou autre, tout en respectant les rituels imposés par le genre. Bakhtine les appelle discours premiers: « les types de dialogue oral — la langue des salons, des cercles, le langage familial, quotidien, le langage

¹ L'italique est de l'auteur.

socio-politique, philosophique, etc. » (Bakhtine, 1984: 271). Dans le cadre de ce travail, ces discours dits institués routiniers sont pris dans leur contexte d'origine et avec leur finalité première. Ils sont massivement présents dans le dernier roman du corpus *Origines*.

3-1 Le discours de la presse

Le premier extrait (Extrait n° 41) que nous citons vient du roman *Samarcande*. Le discours de la presse déroge à la règle du genre parce que son auteur ne le présente pas sous sa forme originelle. Le narrateur se charge de contracter l'article qu'il avait écrit pour le journal local de sa ville natale d'Annapolis Gazette and Herald en 1899 et de l'intégrer sous forme d'autodialogisme dans *Samarcande*. À l'origine, cet article était un reportage qui visait à faire connaître la Perse. Il s'agit donc d'un article informatif. Cet article est l'occasion pour le narrateur d'expliquer l'origine de certains mots, de faire connaître les religions de ce pays dans un discours plutôt subjectif axé sur la perception et les impressions du narrateur.

Les extraits suivants (Extrait N° 42 et N° 43) font réellement partie du discours de la presse. Ils viennent du roman *Origines*. Ils ont été recueillis par l'auteur-narrateur dans la presse locale cubaine de l'année 1918 du mois de juin, date de la mort de Gebrayel. Ce sont, à la fois, des faits divers et des faire-part de la mort de l'oncle légendaire. Leur présence a conféré à l'auteur cette certitude concernant son existence, concernant également le train de vie et la notoriété dont bénéficiait Gebrayel. Il explique enfin et sans équivoque les circonstances de sa disparition tragique. Il s'agit d'un accident et non pas d'un attentat ou autre. Ces deux passages s'insèrent sous forme de dialogisme intertextuel montré typographiquement en dépit de la traduction du castillan vers le français.

L'extrait suivant (Extrait N° 41) relève du discours de la presse, celle de la ville de Boston dont la date de parution et le journal ne sont pas mentionnés. Suivant le même mode d'insertion c'est-à-dire le dialogisme intertextuel montré, il a été traduit dans la langue anglaise et annonce la conversion d'un certain nombre d'étudiants

d'Harvard venus de familles protestantes au catholicisme. Parmi les convertis figure un cousin éloigné de l'auteur et dont la conversion prolongea les différents religieux de la famille sous d'autres cieux et occasionna d'autres dégâts sur le plan humain et relationnel des membres de cette famille. Cet article atteste de ce différend et sa présence dans les archives familiales est significative dans le sens où celui-ci exprime ouvertement ce que l'on chuchotait tout bas dans la famille. C'est une façon de mettre des mots sur un des maux qui rongent certaines fractions de la famille. Comme discours institué routinier, le discours de la presse convoqué dans les œuvres est minime en comparaison avec les discours institués auctoriaux. C'est le cas aussi d'autres genres de discours produits sur le même mode; ils sont certes minimes, mais présents notamment dans les deux œuvres: *Samarcande* et *Origines*. Ils se présentent comme suit :

3-2 D'autres genres de discours institués routiniers

Ces genres routiniers sont insérés sous forme de dialogisme intertextuel montré, car ils sont typographiquement isolés en tant que discours cités tout en montrant les sources d'où ils proviennent, ainsi nous avons :

3-2-1 Une proclamation

La presse américaine, je m'en souvenais, avait effectivement rapporté que le grand pontife des chiites avait fait circuler une étonnante proclamation: « Toute personne qui consommerait du tabac se mettrait en état de rébellion contre l'imam du Temps, que Dieu hâte sa venue. » (Maalouf, 1989: 180)

Cette proclamation venue du premier roman est intéressante, car elle vient dans les propos de Rochefort, auteur de ses propres *Mémoires*. Elle a été émise à la demande de Djamel Eddine à l'adresse du chef religieux de la Perse à titre de réaction à l'humiliation de l'exil que le lui a fait subir le Shah de l'époque. L'effet était immédiat et le Shah qui ne voulait pas se plier aux désirs du peuple a fini par concéder. Il s'agit donc d'une page d'Histoire qui s'invite avec cette proclamation qui dans ce cas relève du discours religieux à tendance politique.

3-2-2 Un ordre de paiement de Hassan Sabbah à Mahdi Al Alaouite

Hassan Sabbah prend un papier et écrit: « Veuillez payer la somme de trois mille dinars-or à Mahdi l'Alaouite pour prix de la forteresse d'Alamout. Dieu nous suffit, c'est le meilleur des Protecteurs. » (*Ibid.*: 111)

C'est par cet ordre de paiement que Hassan Sabbah s'est approprié Alamout après avoir évincé son propriétaire Mahdi l'Alaouite. Les sources historiques (Bernard Lewis) que nous avons consultées corroborent la version de la prise d'Alamout racontée dans *Samarcande*. Cet ordre de virement qui se relève du genre administratif (sous forme d'injonction) et se termine par une formule empruntée au discours religieux second « Dieu nous suffit, c'est le meilleur des Protecteurs » en guise de prière empruntée au *Coran* qui vient légitimer cette transaction puisqu'elle invoque « Dieu » et le prends comme témoin. Cette pratique était habituelle dans les transactions dans le monde musulman.

Quelques pages plus tôt, nous avons rencontré un autre genre, beaucoup moins « formel » qui à l'époque de Khayyam relevait davantage du discours scientifique que du discours apodictique:

3-2-3 Horoscope de Khayyam au sultan dit « taqvim »

« Le 5, un astre te guette, tu ne quitteras pas le palais. Le 7, ni saignée ni potion d'aucune sorte. Le 10, tu enrouleras ton turban à l'envers. Le 13, tu n'approcheras aucune de tes femmes... » (*Ibid.*: 96). Verbes au futur exprimant des injonctions et discours embrayé sur la deuxième personne du singulier, ce *taqvim* personnalisé vient dicter le comportement à adopter durant la période qu'il couvre.

En effet, chaque mois, Khayyam scrutait les étoiles depuis son observatoire à Ispahan et rédigeait au monarque, à Nizam Al Molk et à quelques notables leur « taqvim », une sorte de bilan de ce qu'ils vont vivre ou de ce qu'ils doivent faire ou pas le mois à venir. Il serait l'équivalent de l'horoscope des temps modernes et obéit dans l'ensemble à la même structure. Nous avons repéré également :

3-2-4 Des bribes de lettres sultaniennes

Mon aïeul écrivit alors à Mahmoud, le maître de Balkh, une lettre de reproches: « Je veux bien que nos troupes s'affrontent, Dieu donne la victoire à qui Il veut, mais où allons-nous si les gens du commun commencent à mêler de nos querelles ? » (*Ibid.*: 54)

Il s'agit d'un petit passage que l'auteur convoque en vue d'illustrer la gravité du ton avec lequel s'adressait le précédent monarque de Samarcande à ses sujets. Ce passage est purement illustratif. Il sert d'argument d'autorité au monarque pour sermonner ses officiers et les inciter à se rendre à Arslan Alp, au lieu de devoir vivre avec l'idée que son trône doit son salut à ses sujets.

3-2-5 Métadiscours

Le métadiscours se définit comme:

[...] les discours qui utilisent du métalexique, "savant" ou nettement moins "savant", c'est-à-dire un jeu d'étiquettes au moyen desquelles entente, le plus souvent par le biais de métaphores plus ou moins labiles, de fixer des concepts ou des notions pour représenter les objets que sont les langues et leurs fonctionnements dans les différents types de communication. (Trevisse, 1997:41)

Dans les romans de l'auteur, ce genre de discours est présent. Les deux extraits suivants sont relevés dans les deux romans *Samarcande* et *Origines*. Le premier explique l'origine du mot référent à l'inconnue « x » dans les équations de mathématiques. Le second fournit d'amples explications sur le nom du village où est né Maalouf :

Pendant les mois qui suivent, il entreprend la rédaction d'un fort sérieux ouvrage consacré aux équations cubiques. Pour représenter l'inconnue dans ce traité d'algèbre, Khayyam utilise le terme arabe *chay*, qui signifie « chose » ; ce mot, orthographié *Xay* dans les ouvrages scientifiques espagnols, a été progressivement remplacé par sa première lettre, x, devenue symbole universel de l'inconnue. (Maalouf, 1989:40)

Enfant déjà, chaque fois qu'on m'interrogeait sur mon lieu d'origine, j'avais un moment de flottement. C'est que mon village est plusieurs. D'ordinaire, je finis par répondre Aïn-el-Qabou, ou plus exactement, selon la prononciation locale, Aïn-el-Abou, un nom qui ne figure pourtant nulle part sur mes papiers d'identité. Ces derniers mentionnent Machrah, un village tout proche de

l'autre, mais dont le nom n'est plus guère employé, peut-être parce que l'unique route carrossable s'en est écartée, pour traverser, justement, Aïn-el-Qabou. [...] Complication supplémentaire, en ce qui me concerne : la maison que j'ai pris l'habitude d'appeler mienne ne se situe ni à Aïn-el-Qabou, ni à Machrah, mais dans un troisième village encore, qui ne figure plus sur aucun panneau, ni sur aucun document d'état civil, et que seuls connaissent par son vrai nom ses propres habitants, ainsi que de très rares initiés : Kfar-Yaqda, altéré dans le parler local en Kfar-Ya'da par adoucissement du *q* guttural sémitique, et que j'ai parfois transformé en Kfaryabda, croyant ainsi le rendre plus prononçable. (Maalouf, 2004:59-60)

Le discours de la narration est, donc par moment, rompu pour laisser s'introduire le métadiscours. Il s'agit d'une forme de dialogisme intertextuel masqué où l'on ne perçoit pas de source énonciative première. L'explication de l'origine et de l'évolution de *Chay* vers l'inconnue *X* n'est pas attribuée à une source précise du savoir. Vu le contexte, l'effacement de cette source semble naturel, car ce métadiscours est accueilli au sein du discours littéraire et il ne nécessite pas de révéler la source d'origine, ce qui n'est pas le cas si c'était le discours scientifique ou didactique pour lesquels la source est indispensable.

Le second extrait relève de l'onomastique et plus exactement de l'anthroponymie c'est-à-dire cette branche de la lexicologie qui traite des noms propres de l'Homme: les anthroponymes. Ce second passage est ressemblant au premier dans son mode d'insertion et dans l'absence des sources énonciatives. Seulement, il est plus simple de rattacher celui-ci à un domaine du savoir qui est l'anthroponymie que le premier situé à la limite de l'étymologie et des mathématiques.

3-2-6 « L'Arbre » de la généalogie dans le discours

L'une des sources les plus précieuses pour l'auteur dans la reconstruction de l'histoire familiale est un document qui retrace la généalogie des Maalouf sur plusieurs générations :

Il y a, dans la bibliothèque que m'a laissée mon père, un précieux ouvrage qui retrace l'histoire des miens depuis les premiers siècles et jusqu'au début du XX^e. Il porte, comme la plupart des vieux livres arabes, un long titre comprenant des hémistiches qui riment, et que l'on pourrait traduire librement par *L'Arbre aux branches si étendues et si hautes qu'on ne peut espérer en cueillir tous les fruits* – allusion au défi immense auquel doit faire face le chercheur qui

voudrait reconstituer le parcours d'une telle famille; quand il m'arrivera de le citer, je l'appellerai simplement *L'Arbre*. (*Ibid.*: 48)

Cet ouvrage fait partie des archives des Maalouf. Il 'est l'équivalent dans sa constitution d'une biographie collective dans laquelle figurent tous les membres de la famille et où sont précisées les relations entre ses membres. Souvent, l'auteur recourt à cet ouvrage pour retracer l'existence d'un personnage ou d'un autre à un moment donné de sa vie comme nous pouvons le voir pour le docteur Chukri, fils de Khalil et beau-frère de Botros :

Il obtint alors son diplôme devant la commission ottomane en 1904, et commença à exercer avec brio – poursuit l'auteur de L'Arbre, qui était un ami de Chucri, ce qui explique qu'il se soit intéressé de si près à son itinéraire. Mais il était tenté par le voyage, et il s'embarqua le 23 février 1906 pour l'Égypte où il s'enrôla comme officier dans l'armée, et fut dépêché au Soudan où il se trouve encore à l'heure où nous mettons sous presse. (Ibid.: 148)

3-2-7 Du discours médicinal

Dans la reconstitution de la vie de Botros, le narrateur-auteur est tombé sur la dernière ordonnance que le lui avait fait le médecin du village.

SODII ARSENIATIS 00.05 Grammes
YOHIMBINES SPIEGLES 00.20 Grammes
EXT. NUCIS VOMICAE 2.00 Grammes (Ibid.: 425)

Cette ordonnance était inaccessible à la compréhension de l'auteur, il lui fallait un autre discours qui puisse lui rendre compte de tous les produits cités et leur usage. C'est pourquoi il recourt à un savant de sa famille qui lui fournit des explications détaillées sur la pharmacopée de ces remèdes (Extrait N° 44). Ces deux discours sont insérés sous forme de dialogisme intertextuel montré plurilogal relevant à la fois du discours de la médecine et de celui de la pharmacologie. Deux domaines certes mitoyens, mais différents. L'italique sert, à juste titre, de dresser la limite entre ces différents discours et montrer l'hétérogénéité du discours romanesque de ces œuvres.

Toujours dans le domaine de l'explication, concernant les deux romans: *Le périple de Baldassare* et *Origines*, nous retrouvons les deux extraits N° 40 et N° 41 où le narrateur

explique dans le premier ce qu'est le mastic, l'engouement des ottomans pour cette résine et l'arbre de sa provenance. Pour cet extrait, la forme de dialogisme que l'on rencontre est le dialogisme interdiscursif masqué, où l'on ne perçoit aucune limite qui permet de délimiter et de distinguer le discours de la narration du discours explicatif.

Dans le second extrait, le narrateur explique l'origine du style architectural d'une synagogue qu'il avait vue à Berlin. Le discours de l'explication est introduit sous forme de dialogisme interdiscursif montré, étant donné que c'est un discours rapporté dont l'origine est un architecte. Même si ces pans de discours sont presque à l'échelle des îlots textuels ou discursifs, ils sont présents et perceptibles sous une forme de dialogisme ou une autre. Ils montrent surtout l'hétérogénéité qui caractérise le discours littéraire de chacune de ces œuvres.

Au terme de ce chapitre, nous tenons à préciser que recenser tous les genres et tous les discours convoqués dans chacun des romans reste une entreprise très difficile à réaliser. D'autres genres de discours nous ont certainement échappé surtout, mais nous estimons avoir rendu compte de ceux qui paraissent les plus importants. Certains discours sont fondamentaux dans ces œuvres, tel le discours de la narration littéraire. C'est le discours qui fait appel à tous les discours, les concilie, les différencie les uns des autres, les montre ou les cache. Il reste le catalyseur par lequel tous ces genres de discours convoqués se côtoient harmonieusement dans l'espace de chaque roman. D'autres discours sont récurrents dans les trois œuvres, tels le discours de l'Histoire et le discours religieux. Chacun des deux contribue et notamment le premier à l'orientation générique des romans. Les discours biographique, autobiographique et intime contribuent à l'orientation générique des romans qui restent en fait polygénériques. Des discours minoritaires et presque insolites viennent s'ajouter pour montrer à la fois le caractère documenté de ce discours tout autant que son caractère littéraire créatif.

Les motivations de ce plurilinguisme interne sont d'abord réalistes. Toutes les archives, tous les textes authentiques nourrissent le réalisme frappant que l'on rencontre dans les trois romans, en dépit de leur dimension fictionnelle et notamment les deux premiers. Aussi, par nécessité, dans chaque roman l'auteur relègue la narration à un narrateur qui joue également

le rôle du personnage principal source de focalisation. Par conséquent, les discours qu'il produit passent par le prisme de sa personne de son *ethos* et la nécessité compositionnelle fait que ces discours doivent être représentatifs de ce personnage, de sa langue, de sa fonction, de ses croyances comme c'est le cas de Baldassare et de Benjamin Omar Lesage. Leurs discours relèvent également du plurilinguisme interne dont la motivation est fonctionnelle.

Lorsque dans les trois romans l'on rencontre la poésie de Khayyam, de Abul Ala Al Maari ou alors celle de Botros, ce n'est pas seulement la visée illustrative qui prime. Avec chacun de ces poèmes s'invite le contexte amoureux, soufi ou philosophique qui entoure chacun de ces poèmes. C'est donc la motivation esthétique qui se manifeste.

La richesse du discours littéraire d'Amin Maalouf en genres de discours pour ces trois romans s'explique et se justifie d'une stratégie discursive qui s'avère une véritable source génératrice de dialogisme sous toutes ses formes. Il s'agit d'un choix de scène de parole qui puisse rendre cela possible et plausible. Cette stratégie est la scénographie auctoriale qui fera l'objet de notre chapitre suivant.

4- Dialogisme et scénographie auctoriale

Au cours de ce travail, nous avons examiné les manifestations du dialogisme à travers les différents processus : émission-réception et production-réception puis le plurilinguisme interne. Il est question de rendre compte du dialogisme selon deux axes: le premier est celui des interactions entre les protagonistes de ce discours et le second celui des interactions entre différents genres de discours. Sachant que le dialogisme dans le discours romanesque est « intentionné et organisé », nous nous intéressons à ce stade à la stratégie que choisit l'auteur pour le rendre possible dans ces trois romans. Cette stratégie est le choix de la scénographie et qui, sur le plan énonciatif, va permettre de déceler le mécanisme et la stratégie discursive mise au point par l'auteur afin d'élaborer ses discours, de leur donner une orientation générique, de contribuer à leur esthétisme et à leur originalité.

La scénographie est un dispositif énonciatif, que Maingueneau définit comme suit :

C'est dans la scénographie, à la fois condition et produit de l'œuvre, à la fois « dans » l'œuvre et ce qui la porte, que se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation. [...] c'est la scène de parole que le discours présuppose pour pouvoir être énoncé et qui en retour il doit valider à travers son énonciation même. (Maingueneau, 2004.: 192)

À travers ce dispositif s'établissent les paramètres de cette scène de parole. Elle prend en charge l'instauration des différents paramètres énonciatifs liés à la chronographie (temps) et à la topographie (lieu) de l'énonciation tout autant que les deux protagonistes qu'elle réunit, en l'occurrence, l'énonciateur et le co-énonciateur. Le plus important dans ce dispositif énonciatif est qu'à partir de ces éléments s'énonce le discours qui en retour valide cette énonciation.

La scénographie est spécifique aux discours qui ne suivent pas un schéma routinier dans leur construction. Elle est en perpétuel renouvellement d'un discours à un autre pour garantir l'originalité escomptée. Dans le cas du discours littéraire, elle permet de déterminer et d'identifier la source de laquelle jaillit le discours ainsi que le destinataire de ce discours, tout en prenant soin d'assigner à chacun des partenaires le rôle qui lui incombe dans l'espace de cette énonciation. À ce stade, l'énonciateur énonce à partir du rôle qu'il joue. Ce dernier est validé par des scènes de paroles déjà existantes et pas une topographie et une chronographie qui s'offrent comme cadre et garants à cette énonciation et à ce discours. Dans chacun des trois romans de Maalouf, il existe une scénographie globale à laquelle sont rattachées d'autres scénographies secondaires. Cette scénographie est celle qui rend possible le voyage qu'entreprend le narrateur venu du XVIIe siècle en quête d'un livre controversé avec tout ce que peut occasionner ce genre de voyage. Pour *Le périple de Baldassare*, la quête est en apparence la même. Le narrateur entreprend d'écrire une sorte de récit de voyage motivé par la quête d'un livre censé lui apporter des réponses dans un monde enclin au chaos. Pour *Origines*, la scénographie est relativement habituelle, c'est une autre quête; la quête des origines à travers le voyage dans le temps et dans l'espace afin de leur rendre hommage avec ce récit.

Premier point commun que l'on perçoit dans les trois romans est une scénographie globale similaire. Une scénographie que l'auteur choisit pour rendre possible la narration de l'Histoire, la narration des différentes quêtes, la narration des événements marquants dans l'histoire des religions, la narration de soi et les Autres, la narration aussi de l'amour, de la peur, de la déception et de l'espoir. Cette scénographie autorise par sa nature la convocation d'un nombre conséquent de genres de discours sans que cela ne soit préjudiciable pour la cohérence ou la structure de chaque œuvre. Ils cohabitent dans une parfaite symbiose. Cette stratégie est la scénographie auctoriale, celle qui rend possibles tous les dialogismes.

4-2 La scénographie auctoriale : le possible de tous les dialogismes

Si le concept de scénographie est assez explicite, celui de l'auctorialité est assez instable en raison du fait que cette notion est attenante à la fois à la sociologie, à la littérature et à l'analyse du discours... Cela rend parfois difficile toute tentative de définition en dépit de son apparence simple comme étant un moyen d'affiliation d'une œuvre à son créateur.

Néanmoins, l'auctorialité est perçue, dans le contexte de ce travail, comme étant une « clause » du contrat tacite entre un auteur présumé et son lecteur autour d'une scène d'énonciation et lors du processus de réception du discours. En effet, un auteur munit son discours de différents indices pour inférer son statut d'auteur. Les indications paratextuelles de la scène englobante ou alors les indices discursifs et textuels de la scène générique contribuent également à cette fin. Chacune de ces scènes d'énonciation livre au lecteur des informations sur ce contrat, sur l'image véhiculée de l'auteur à travers son discours. C'est d'un travail de coopération que naît cette image de l'auctorialité et qui se ramène en fait à l'*ethos* que le lecteur décèle à travers les différents indices rencontrés au niveau du texte, mais également à celui du paratexte.

Dans les trois romans, la narration est prise en charge par un narrateur qui revêt un *ethos* discursif différent d'un roman à un autre. L'*ethos* est défini comme « l'image que le locuteur

construit, délibérément ou non, *dans son discours*, qui constitue la force illocutoire »¹ (Amossy, [2000] 2010: 69). De cette image dépend tout le discours de l'œuvre. En effet, l'existence des personnages, celle du narrateur n'est possible que dans et à travers le discours. Les images que donne le narrateur de lui-même vont toujours dans le sens d'une argumentation implicite visant à convaincre le co-énonciateur de la validité du discours qu'il produit lui-même tout autant que celui qu'il produit sur le monde raconté. L'*ethos* que nous essayons de découvrir à travers les trois romans est celui du narrateur qui, loin d'être une simple instance énonciativement effacée, contribue de façon indéniable à l'intrigue qu'il dévoile au fur et à mesure de la narration. L'image que construit, donc, ce narrateur doit être en mesure d'assumer le récit dans le sens de la vraisemblance et de l'authenticité. Les discours convoqués et élaborés ne doivent en aucun cas aller dans un sens qui puisse porter préjudice à la cohérence du récit.

C'est pour ces raisons que Maalouf met en scène dans le premier roman *Samarcande*, le narrateur Benjamin Omar Lesage, est un journaliste qui a voyagé vers l'Orient en quête d'un livre. Dans *Le périple de Baldassare*, le narrateur est un négociant en curiosités. Il entreprend, également, le voyage en quête d'un livre rare et précieux censé apporter paix à son âme. Dans *Origines*, l'auteur endosse son propre rôle pour voyager en quête de ses origines. Trois « auteurs », un point commun, mais aussi des particularités propres à chacun d'eux et qui en plus du discours de la narration vont permettre l'insertion d'autres genres de discours, sous différentes formes de dialogisme. Des discours qui montrent les multiples facettes de ces *ethè* auxquels recourt cette scénographie auctoriale que nous découvrons à travers les points suivants.

4-2-1 *Samarcande*: Le journaliste passionné des *Quatrains* et de l'Orient

Comme toute scénographie, ce sont des indices du plan textuel et paratextuel qui montrent cette scénographie auctoriale. Nous avons eu l'occasion de nous faire une idée sur les deux autres scènes d'énonciation: la scène générique et la scène englobante. Ces deux

¹ L'italique est de l'auteur

scènes offrent un certain nombre d'indices qui montrent cette scénographie. Les tous premiers se trouvent au niveau paratextuel; le titre, le commentaire ainsi que la mention « roman » offrent, de prime à bord, la topographie et la chronographie de cette scène d'énonciation. Ils projettent le lecteur dans un contexte historique. Le nom de la ville en titre, Hassan Sabbah ainsi que Khayyam sont les mots clés de ce contexte. La mention générique marque, cependant, un paradoxe intrigant pour le lecteur quant à orientation générique de l'œuvre: s'agit-il d'un récit factuel ou alors d'un récit fictionnel?

Afin de combiner le factuel au fictionnel, une scène validée s'impose dès le départ du roman. Elle se présente sous forme de préface fictionnelle (Extrait N° 45) à travers laquelle l'énonciateur se présente. Benjamin O. Lesage est celui qui va raconter une histoire, celle d'un livre et de son auteur. Il s'agit des *Quatrains* d'Omar Khayyam. C'est donc d'une biographie d'un poète, philosophe et mathématicien célèbre qu'il s'agit. Seulement le point de départ de la présentation du récit se fait à partir du dernier événement du roman; le naufrage du Titanic où il dit avoir perdu le précieux ouvrage. Cet événement vient donner une nouvelle orientation au roman, ce n'est pas de l'Histoire pure, c'est plutôt fiction et Histoire qui se mêlent.

Un troisième indice se trouve à la fin de cet extrait, un passage censé être puisé dans le manuscrit perdu. Cela infère l'idée selon laquelle le narrateur a réellement eu entre les mains ce manuscrit unique puisqu'il décrit avec précision le coffret dans lequel il se trouvait, la matière dont il est fait, les enluminures qui l'ornent, la chronique de son temps sur ses marges et surtout, un passage dans lequel est décrite Samarcande comme « la plus belle face que la Terre ait jamais tournée vers le soleil ».

Ce troisième indice va être confirmé dans cet extrait où Benjamin O. Lesage confirme avoir eu entre les mains ce manuscrit:

Or, ce livre, c'est celui-là même que moi, Benjamin O. Lesage, j'allais un jour tenir dans mes propres mains. Au toucher, il a toujours été semblable, je suppose. Un cuir épais, rêche, des renforcements en queue de paon, des bords de feuille irréguliers, effrités. Mais lorsque Khayyam

l'ouvre, en cette inoubliable nuit d'été, il ne contemple que deux cent cinquante-six pages vierges, ni poèmes encore, ni peintures, ni commentaires en marge, ni enluminures. (Maalouf, 1989: 23)

Rappelons que la première page qui suit la préface fictionnelle entame la biographie de Khayyam, sans transition, aucune. Ce passage vient hisser le narrateur au rang de témoin et lui confère donc de façon définitive son statut d'auteur de ce récit. Cela se justifie par le fait qu'il a eu entre les mains le manuscrit dans lequel il puise le récit de vie de Khayyam et que celui-ci croise celui de Hassan Sabbah, la secte des Assassins ainsi que celui de Nizam Al Molk et Malik Shah. Il devient alors témoin de cette époque à travers cette source. Seulement, dans la démarche argumentative, il est indispensable que ce narrateur perçu comme témoin venant du XXe siècle, vivant aux États-Unis d'Amérique soit relié de façon convaincante à tout ce contexte historique.

Les réponses ne seront pas immédiates, en effet c'est après avoir relaté la biographie de Khayyam qui s'est terminée avec en plus la perte du manuscrit lors des invasions mongoles que va être entamée la seconde partie qui va compléter le récit par les dernières pièces du puzzle.

La tâche est donc titanesque et il est indispensable que l'*ethos* de Benjamin O. Lesage soit crédible pour pouvoir concilier ainsi des mondes aussi éloignés dans le temps tout autant que dans l'espace (Extrait N° 46). La seconde scène validée va se charger de confirmer la première étape dans la construction de cet *ethos*. C'est dans l'extrait suivant que vont être dévoilés, pour la première fois, les éléments qui vont expliquer le lien du narrateur avec l'Orient et le secret de son O. second prénom derrière lequel se cache le prénom de Khayyam:

J'ai déjà mentionné mon nom, Benjamin O. Lesage. Malgré la consonance française, héritage d'un aïeul huguenot émigré au siècle de Louis XIV, je suis citoyen américain, natif d'Annapolis, dans le Maryland, sur la baie de Chesapeake, modeste bras de l'Atlantique. Mes rapports avec la France ne se limitent pourtant pas à cette lointaine ascendance, mon père s'est appliqué à les renouveler. Il avait toujours fait preuve d'une douce obsession concernant ses origines. Il avait noté dans son cahier d'écolier: « Mon arbre généalogique aurait-il donc été abattu

pour construire un radeau de fugitifs ! » et s'était mis à l'étude du français. Puis, avec émotion et solennité, il avait traversé l'Atlantique dans le sens inverse des aiguilles du temps. (*Ibid.*: 166)

Ainsi, ce citoyen américain a des origines françaises avec lesquelles son père voulait renouer à la veille de la Première Guerre Mondiale, il y réussit, car il rencontre à Paris sa moitié et c'est autour des *Quatrains d'Omar Khayyam* que s'est fait le premier échange. Une sorte de coup de foudre gratifié par un mariage dont le premier enfant portera le prénom Omar.

Même si cet enfant qui avait dans son jeune âge quelques prédispositions pour une passion pour l'Orient de Khayyam, arrivé à l'âge adulte, celle-ci s'était vite estompée :

Je me composai une mine embarrassée pour lui avouer que je m'étais écarté de ses prévisions, que mes intérêts étaient désormais ailleurs, que je m'étais orienté plutôt vers les études financières, envisageant de reprendre un jour l'entreprise de construction maritime créée par mon père. Se montrant sincèrement déçu de mon choix, Rochefort se lança dans un plaidoyer touffu où se mêlaient les Lettres persanes de Montesquieu et son célèbre « Comment peut-on être persan ? », l'aventure de la brelandière Marie Petit qui avait été reçue par le shah de Perse en se faisant passer pour l'ambassadrice de Louis XIV, l'histoire de ce cousin de Jean-Jacques Rousseau qui avait fini sa vie comme horloger à Ispahan. Et moi, je ne l'écoutais qu'à moitié. Je l'observais surtout, sa tête volumineuse, démesurée, son front protubérant surmonté d'une houppe de cheveux drus et ondulés. Il parlait avec ferveur, mais sans emphase, sans les gesticulations qu'on aurait pu attendre de sa personne, connaissant ses écrits enflammés. (*Ibid.*: 173-174)

Voulant montrer son désintérêt pour les *Quatrains* et tout ce qui les entoure comme mythes (Extrait N° 47), le narrateur fait une rencontre (qui entrainera d'autres) qui sera à l'origine d'un revirement de son point de vue et de son destin. La scénographie de la rencontre est récurrente, elle contribue à rapprocher le narrateur du *Manuscrit de Samarcande*. La première rencontre avait lieu à Paris avec son aïeul « Victor-Henri de Rochefort-Luçay, en démocratie Henri Rochefort, marquis et communal, ancien député, ancien ministre, ancien bagnard. Déporté en Nouvelle-Calédonie par les Versaillais, il avait réussi en 1874 une rocambolesque échappée, qui avait enflammé l'imagination des

contemporains ». Ce cousin lui révèle l'existence du manuscrit et certifie l'avoir vu chez Djameleddine. C'est cette seconde rencontre qui va lui confirmer son existence, sauf qu'il est toujours porté disparu. Lors de sa visite à Djameleddine à Constantinople, c'est une autre rencontre qui attend le narrateur:

Dès mon entrée, j'y remarquai la présence d'une silhouette féminine. Cela m'incita à baisser les yeux ; on m'avait trop parlé des habitudes du pays pour que je m'avance paume tendue, mine épanouie et regard rieur. Juste un balbutiement, mon chapeau qui s'agite. J'avais déjà repéré, à l'opposé de l'endroit où elle était assise, un fauteuil bien anglais où m'enfoncer. Mais voilà que mon regard rase le tapis, se heurte aux escarpins de la visiteuse, s'élève le long de sa robe bleu et or, jusqu'à son genou, son buste, son cou, jusqu'à son voile. Étrangement pourtant ce n'est pas la barrière d'un voile que je heurte, mais un visage découvert, mais des yeux qui croisent les miens. Et un sourire. Mon regard fuit jusqu'au sol, flotte à nouveau sur le tapis, balaie un bout de carrelage, puis remonte vers elle, inexorablement, comme un bouchon de liège vers la surface de l'eau. Cette fois, son regard était au loin, elle m'offrait son profil à contempler, sa peau hâlée d'un grain si pur. La douceur aurait-elle un teint, ce serait le sien ; le mystère aurait-il une lueur, ce serait la sienne. J'en avais les joues moites, les mains froides. Le bonheur battait mes tempes. Dieu, qu'elle était belle, ma première image de l'Orient ! une femme comme seuls auraient su la chanter les poètes du désert: sa face le soleil, auraient-ils dit, ses cheveux l'ombre protectrice, ses yeux des fontaines d'eau fraîche, son corps le plus élancé des palmiers, son sourire un mirage. (*Ibid.*: 181-182)

Cette fois-ci, c'est une femme, elle va contribuer à ce changement dans la vie de Benjamin. Petite fille du Shah Abou-I-Hamid, elle va le sortir de Perse lorsque celui-ci était accusé du meurtre de son grand-père. Il va entretenir une correspondance avec elle qui va nourrir ses articles. Il va l'aimer et ensemble, ils vont lire les *Quatrains d'Omar Khayyam*. Il se mariera avec elle et décideront ensemble de rentrer aux États-Unis après l'échec de la révolte pour la constitution en Iran et verront se perdre à jamais le *Manuscrit de Samarcande* dans le naufrage du Titanic. Dévastée par cette perte, elle disparaîtra à jamais.

Ces rencontres successives donnent un fil narratif qui arrive à relier un discours fictionnel à un discours factuel. Les rencontres n'auraient jamais été possibles sans une autre

scénographie: la scénographie du voyage. En dépit du fait que le premier voyage qu'effectue le narrateur est presque un voyage de complaisance vis-à-vis de son grand-père, il s'avérera le voyage inaugural vers un destin bousculé. Lors de ce premier voyage, il va voir Djameleddine, puis entamera le premier voyage en quête du livre (Extraits N° 48 et 49). Cette quête sera la porte vers l'aventure, vers l'amour, vers le danger de se faire tuer pour l'assassinat du Shah et qui se terminera par le retour au pays.

Le second voyage est une véritable quête du livre qui va également permettre au narrateur de vivre la révolution iranienne pour la constitution (Extraits N° 50 et 51).

Toutes ces scénographies vont servir la scénographie auctoriale dans ses deux volets; le volet journaliste et le volet romancier. Pour la première c'est le discours épistolaire qui lui fournissait matière à ses articles après son voyage en Perse. Les lettres de Chirine servaient de source au jeune journaliste, les nouvelles venant de Perse étaient présentées à travers l'œil d'un expert, cela valut une notoriété et de la reconnaissance dans le domaine pour le narrateur.

Pour cette scénographie seront mobilisés les différents discours historique, épistolaire, discours de la presse également, sous différentes formes du dialogisme. Cela est valable pour la scénographie du voyage et de la quête du manuscrit. Mais le nombre de discours le plus important est celui convoqué par la scénographie auctoriale romanesque qui permet au narrateur de raconter l'histoire du manuscrit depuis sa naissance jusqu'à sa perte dans le naufrage. En effet, s'instituer comme le narrateur de la biographie de Khayyam tout en prenant le soin de rapporter le contexte sociohistorique de son époque, puis raconter une continuation à l'existence de ce manuscrit perdu sur un fond historique et en reproduisant une autre histoire d'amour mobilise des genres de discours très variés. Ce sont ces genres que l'on a découverts à travers les deux scènes énonciatives précédentes à différents niveaux.

C'est donc s'instituer en tant qu'auteur qui autorise autant de dialogisme concernant ce premier roman. Ce qui est encore plus intéressant, ce sont les genres convoqués. La poésie se mêle aux discours biographiques, à celui de l'Histoire au discours amoureux et au discours

politique. Grâce à cette scénographie globale se trouvent justifiées les autres scénographies; celle du voyageur, celle de la quête du manuscrit, celle de l'amoureux. La scénographie auctoriale est très récurrente dans les œuvres littéraires, seulement à chaque nouveau roman, c'est un nouvel *ethos* discursif qui s'installe et négocie au fil du discours sa crédibilité et sa validité tout autant que le discours dont il est l'énonciateur. Ce discours implicite joue des différentes images que véhicule le discours à propos de son énonciateur. Ces images multiples reflètent celle de l'*ethos* effectif source de tous les dialogismes. Récurrente est cette scénographie qui a le pouvoir de se renouveler à chaque nouveau roman faisant ainsi son originalité. C'est ce que nous découvrons pour les deux autres romans de Maalouf.

4-2-2 Le voyageur en quête du livre « maudit » ou en quête soi ?

Dans le second roman *Le périple de Baldassare* la scène englobante annonce la scénographie du voyage (Extrait N° 55). Le périple n'est qu'un autre vocable du voyage. La mention « roman », situe le raconté dans le domaine du fictionnel. L'extrait du roman évoque une femme et ce qu'elle représente pour l'énonciateur, il évoque également la différence et l'hostilité éprouvée à l'égard de cette différence qui rend étranger. C'est le commentaire qui va préciser qu'il s'agit d'un roman dont le thème central est le voyage, un voyage motivé par une quête d'un livre dédoublée d'une quête de soi. C'est donc une scénographie multiple qui s'annonce, mais englobée sous celle du voyage.

Seulement, c'est une autre scénographie qui rend toutes les autres possibles; la scénographie auctoriale. Elle est certes sous-jacente, mais elle est déjà présente dès les premières pages du roman. Le voyage a été certes décidé suite à la perte du livre *Le centième nom de Dieu*, Baldassare (dont le prénom est proche de celui de l'un des rois mages) se voit embarquer pour un long périple où il tente de récupérer ce manuscrit apaiser son esprit face à la folie de l'année de la Bête 1666. Ce sont aussi des réponses à ses angoisses que Baldassare consignait dans son carnet, cela semble être un réflexe tout à fait naturel, face à ses incertitudes, il ne savait d'ailleurs pas quelle forme donner à ce qu'il va vivre et écrire à travers ce voyage: « Ce n'est donc pas sans appréhension que je trace ces premières lignes sur

ce cahier neuf. Je ne sais pas encore de quelle manière je vais rendre compte des événements qui se sont produits ni de ceux qui déjà s'annoncent. Un simple récit des faits ? Un journal intime ? Un carnet de route ? Un testament ? » (Maalouf, 2000: 12)

C'est à travers cette seconde scène validée que s'annonce la scénographie auctoriale. Pour Baldassare, le voyage implique systématiquement un acte scriptural. Ce besoin d'écrire relève une des facettes de l'*ethos* de cet énonciateur à la fois érudit, sensible, rationnel et surtout porté sur l'écriture qui lui est substantielle. Il perdrait le goût de vivre s'il arrêtait d'écrire :

Il restait dans mon cahier bon nombre de pages blanches, mais par ces lignes j'en inaugure un autre, que je viens d'acheter sur le port. Le premier n'est plus en ma possession. Si je ne devais plus le revoir, après tout ce que j'y ai consigné depuis août, il me semble que je perdrais mon goût d'écrire, et un peu de mon goût de vivre. Mais il n'est pas égaré, j'ai simplement été contraint de le laisser au domicile de Barinelli, lorsque je l'ai quitté ce matin à la hâte, et j'ai bon espoir de le récupérer, dès cette nuit si Dieu veut. Hatem est allé le reprendre, avec quelques autres affaires. Je fais confiance à son habileté... (*Ibid.*: 163)

Toutefois, cette écriture est une écriture de soi tout autant qu'une écriture du voyage par lequel il cherche à retrouver le livre. L'écriture intime va introduire la scénographie amoureuse et celle de la quête de soi dans un monde en décomposition. Baldassare au cours de ce voyage retrouve celle pour laquelle battait son cœur. Elle s'en est malheureusement détournée pour en épouser un autre et qui s'est avéré indigne de sa personne. Au fil de leur histoire, l'écriture s'avère à la fois un moyen de fixer par écrit ce vécu dont il ne peut en parler à personne (Extraits N° 53 et N° 54), mais aussi une thérapie efficace lorsque les choses prennent une tournure déplaisante. L'extrait suivant montre les différentes fluctuations que vit Baldassare entre des sentiments mitigés à propos de Marta. Il redoute qu'on le sache amoureux d'elle, mais il ne peut s'empêcher de l'être. Il vit au début dans le déni de la chose, puis s'avoue vaincu et extériorise ce sentiment pour pouvoir, enfin, vivre pleinement cet amour :

Des yeux, je cherche Marta. Elle est assise, le dos vers la mer, à attendre que j'aie fini d'écrire. J'ai hâte de ranger mon écritoire pour aller lui prendre la main et la garder longtemps dans la mienne comme cette nuit-là dans le village du tailleur, où nous avons dormi dans le même lit. Elle était alors l'intruse dans mon voyage, elle en est à présent la boussole. L'amour est toujours une intrusion. Le hasard se fait chair, la passion se fait raison. (*Ibid.*: 178)

L'écriture, dans ce cas, lui permet de préserver son équilibre, non seulement en tant qu'amoureux, mais aussi en tant que voyageur qui se cherche. Certains événements (surtout l'événement de l'apocalypse) l'ont profondément marqué. Tantôt, c'était la raison qui prenait le dessus pour ne pas le laisser aller au doute, à la superstition à la folie qui règne. Tantôt, c'est le chaos qui s'installe dans son for intérieur et qu'il n'hésite pas à consigner sur son carnet :

Peut-être aurais-je dû attendre que les émotions se soient déposées au fond de moi, sur le plancher de mon âme, comme le marc dans une tasse de café. Laisser passer deux jours, une semaine. Mais lorsque les faits de ce jour auront refroidi, d'autres seront survenus, encore brûlants...

M'en tenir donc, tant que je le puis encore, à ce que j'avais décidé. Écrire chaque jour sa peine. Un compte rendu, une date. Sans relire, tourner la page pour qu'elle soit prête à accueillir les étonnements à venir. Jusqu'au jour où elle restera blanche – la fin, ma propre fin, ou bien celle du monde. (*Ibid.*: 223-224)

Certains jours sont donc tourmentés et d'autres plus calmes. Néanmoins, les incertitudes concernant la fin du monde et celles qui le torturaient concernant ce que le livre de Mazandarani allaient lui apporter ne se sont pas apaisées lorsqu'il a retrouvé le livre. Même en l'ayant, il ne pouvait le lire en raison d'une cécité inexpliquée qui lui voilait les yeux. Elle l'empêchait d'accéder à son contenu. Les peurs et les angoisses se sont achevées après l'année de la bête et surtout à la fin du voyage qui a mené Baldassare « Sur les traces de ce livre, [...] [il a] parcouru le monde par mer et par terre, mais au sortir de l'année 1666, [...] [s'il faisait] le bilan de [ses] pérégrinations, [il n'a] fait qu'aller de Gibelet à Gênes par un détour ». (*Ibid.*: 500)

C'est donc avec le retour aux origines que Baldassare se retrouve au prix d'un long et dangereux périple dont il sentait le devoir et éprouvait le besoin de tout consigner.

Deux scénographies qui permettent de convoquer par différentes formes de dialogisme les différents genres de discours qui constituent ce roman. Ainsi, la scénographie auctoriale, dans ce contexte, est inextricable de la scénographie du voyageur. Elle permet de fixer tous les discours que Baldassare a pu produire, lire ou rapporter à partir des dires des autres personnages (ou alors des ouvrages qu'il a lus). Le voyage lui a permis de faire des rencontres, de vivre des événements marquants de l'histoire et de raconter sa propre histoire. Par conséquent, c'est un discours foisonnant en genres de discours qu'est ce roman. Ils viennent du discours littéraire, mais des aussi d'autres genres. Ils cohabitent dans la cohérence et l'harmonie absolues. C'est ainsi que s'avère la scénographie auctoriale combinée à celle du voyage comme un véritable générateur de dialogisme pour ce roman. Le dernier va cependant en offrir une autre à la fois similaire, mais très différente. C'est que nous découvrons dans le point suivant à propos *d'Origines*.

4-2-3 L'auteur à la recherche de ses « Origines »

Ce troisième roman du corpus montre également sa scénographie globale dès le départ. Au niveau de la scène englobante, un commentaire sur la quatrième de couverture donne un aperçu sur le roman. C'est l'histoire de deux frères présentés ainsi que le contexte spatio-temporel dans lequel ont évolué les événements relatés. Dans le commentaire éditorial, une précision vient faire permettre de mettre en exergue deux facettes de l'*ethos* du narrateur également petit fils du personnage principal. Il est romancier, mais aussi archiviste qui rétablit une page de son histoire familiale.

Avec la courte préface, se confirme la scène auctoriale autobiographique. Celle qui va concilier les différents *ethè*; l'*ethos* préalable:

L'*ethos* préalable comme l'ensemble des données dont on dispose sur le locuteur au moment de sa présentation de soi se compose donc d'aspects divers. Il comprend la représentation sociale qui catégorise le

locuteur le locuteur, sa réputation individuelle, l'image de sa personne qui dérive d'une histoire conversationnelle ou textuelle, son statut institutionnel et social. (Amossy, 2010: 72).

C'est celui que véhicule le commentaire du paratexte, mais pas uniquement, c'est aussi l'image que véhicule la presse, les interviews... de cet auteur. Le second *ethos* est discursif, celui du narrateur-personnage principal. Dans le cadre du discours littéraire (auto) biographique, les deux *ethè* sont les facettes d'une même pièce. L'*ethos* discursif se dit au moyen de l'énoncé. Les traces linguistiques attestent de son existence et contribuent à la construction d'une image qui lui correspond, tandis que l'*ethos* prédiscursif ou préalable se montre dans l'énonciation. Il est souvent indicible, donc, du domaine du non-dit et c'est le lecteur qui se charge de reconstruire l'image contournée, car l'auteur ne se sent pas encore prêt à se dévoiler et dévoiler sa vie.

Ainsi, une fois la scénographie auctoriale (auto) biographique instaurée, les différentes autres scénographies viennent la conforter. La plus importante est celle du voyage. Après deux faux commencements, ensuite en apprenant l'existence des archives familiales conservées dans une malle dans la maison familiale au Liban, le voyage était indispensable même s'il ne s'est pas fait spontanément:

En toute logique, j'aurais dû sauter dans le premier avion pour aller retrouver les documents qui m'attendaient. Je me l'étais promis, j'avais même annoncé mon intention à mes proches – sans pour autant franchir le pas. Pour moi, une telle décision n'a jamais été facile à prendre. Je reviens rarement au pays de mes origines, et seulement quand les circonstances me forcent la main. (Maalouf, 2004: 31)

Ce retour ne s'avère pas facile. Depuis la guerre, l'auteur avait choisi de s'exiler et comme tout exilé, le retour à la terre natale est toujours redouté par peur du désenchantement. Par peur, aussi, de se sentir étranger là où on ne doit pas l'être, à force d'être absent. C'est donc par ce premier voyage que va se concrétiser la quête des origines. C'est le voyage inaugural qui va donner naissance à la scénographie de l'archiviste qui récupère les

documents familiaux, qui fait le tri, qui révèle ce qui est possible et nécessaire et tait ce qui par pudeur doit l'être et contourne surtout ce qui n'est pas encore prêt à être révélé :

Arrivé chez moi, je n'ouvris pas la malle tout de suite. L'esprit agité, confus, et de ce fait assoiffé d'ordre, je courus à la papèterie du quartier pour me fournir prosaïquement en dossiers, grands et petits, en chemises, en albums, en étiquettes ; je me procurai notamment deux douzaines de ces range-papiers dotés de nombreuses pochettes plastifiées, où l'on peut placer des documents en laissant visibles les deux faces. À peine rentré, les bras chargés, je décidai de sortir à nouveau pour aller m'acheter à grands frais une authentique photocopieuse, me disant que j'aurais besoin de manipuler souvent ces témoins aux articulations fragiles, et que je ferais mieux de malmener des copies en préservant les originaux.

C'est seulement le lendemain au réveil que je me sentis suffisamment apaisé pour empoigner de nouveau la malle des ancêtres. Je me donnai, pour la vider proprement, une semaine, puis je me pris deux semaines de plus, et encore deux autres. Je lisais, classais, relisais, reclassais autrement, notais quelques réponses à de vieilles questions, puis notais de nouvelles questions. Je souriais parfois, ou m'indignais, ou essayais des larmes. Constamment atteint dans mes certitudes anciennes, constamment secoué, troublé, désemparé.

J'avais en permanence le sentiment de perdre pied au milieu de toutes ces missives à l'objet incertain, à l'écriture illisible, souvent sans date ni signature; au milieu de tous ces personnages dont les descendants n'avaient pas gardé le souvenir; au milieu de toutes ces vies atomisées en une poussière de mots. Heureusement que certains noms familiers revenaient sans cesse! D'abord, celui de Botros, mon grand-père – ces archives étaient à l'évidence les siennes, la plupart des lettres lui étaient adressées quand elles ne portaient pas son écriture, et tous ces cahiers d'écolier lui avaient appartenu, de même que ces milliers de feuilles volantes. Ce qui se trouvait dans cette malle, c'était sa vie, sa vie entière, déversée là en vrac, toutes années confondues, pour qu'un jour un descendant vienne la démêler, la restituer, l'interpréter, – tâche à laquelle je ne pouvais plus me soustraire. Plus question de « refiler » cette malle à la génération suivante. J'étais l'ultime station avant l'oubli ; après moi, la chaîne des âmes serait rompue, plus personne ne saurait déchiffrer. (*Ibid.*: 40-41)

D'autres voyages vont suivre. Si la malle des archives a permis à l'auteur de voyager dans le temps, d'autres voyages s'imposaient pour rétablir certaines vérités et rendre justice aux aïeux partis trop tôt. Le voyage à Cuba en est le plus important, un véritable pèlerinage à

un lieu légendaire dans cette famille. Ces voyages sont l'occasion de rencontres où sont recueillis les discours qui ont nourri le corps de ce roman.

Différents discours se rencontrent, un nombre pléthorique allant du simple témoignage oral à l'article journalistique, en passant par la large palette des sous-genres du discours littéraire. Ces discours se répartissent entre archives, lettres, discours rédigés par le grand-père Botros... Il s'agit également du discours de l'auteur, mais aussi les discours de ses personnages et ceux de ses sources aussi bien orales qu'écrites, vivantes ou alors parties depuis longtemps.

Cette scénographie auctoriale est, donc, source de ce discours, elle est soutenue par deux ethè qui s'associent dans ce roman pour faire connaître l'histoire de cette famille nomade aussi bien dans le temps que dans l'espace. L'*ethos* prédiscursif se charge à travers la première scène validée de se porter garant de ce qu'il va raconter à travers ce discours. L'*ethos* discursif va faire le travail que fait tout narrateur; raconter tout en prenant soin de rajouter sa touche romanesque:

En l'absence de tous les témoins, ou presque, j'étais forcé de tâtonner, de spéculer, et de mêler parfois, dans ma relation des faits, imaginaire, légende et généalogie – un amalgame que j'aurais préféré éviter, mais comment aurais-je pu compenser autrement les silences des archives ? Il est vrai que cette ambiguïté me permettait, en outre, de garder à ma pudeur filiale un territoire propre, où la préserver, et où la confiner aussi. Sans la liberté de brouiller quelques pistes et quelques visages, je me sentais incapable de dire « je ». Tel est l'atavisme des miens, qui n'auraient pu traverser tant de siècles hostiles s'ils n'avaient appris à cacher leur âme sous un masque. (*Ibid.*: 41)

C'est aussi un narrateur qui se fait discret sur les sujets qui le touchent de près. Il s'associe à l'*ethos* prédiscursif sur le point de la manipulation des sources. C'est l'image de l'*ethos* effectif qui se dégage de l'association des deux et qui n'est autre que celui d'Amin Maalouf, héritier de la mémoire de sa tribu nomade.

C'est ainsi que se présente la scénographie auctoriale comme celle qu'autorisent et appellent tous les discours, même les genres les plus improbables dans les trois romans de Maalouf. Souvent, elle est associée à d'autres scénographies. Celle du voyage est la plus récurrente et semble naturellement présente au côté de la première. Parfois, l'une prend le dessus sur l'autre, comme dans *Le périple de Baldassare*, c'est la scénographie du voyage qui prime, seulement pour le narrateur l'écriture est presque un devoir qui lui permet de consigner le voyage, sa quête du livre et la quête de soi. Dans *Samarcande* et *Origines*, le voyage s'impose pour nourrir le récit, combler les vides, trouver des réponses, retrouver un manuscrit perdu ou alors réaliser son propre livre dans lequel se déposera la mémoire d'une « tribu nomade ». La scénographie auctoriale est donc la stratégie discursive qui arrive à concilier dans l'espace d'un même discours différents genres de discours, allant des plus contradictoires vers les plus insolites empruntant les différentes formes du dialogisme. C'est une richesse qui n'est pas fortuite, elle est voulue, car elle défend implicitement l'image d'un *ethos* effectif à la fois historien, journaliste, essayiste, mais surtout un romancier.

Le plurilinguisme interne est donc cette première forme d'interaction entre les différents discours dans l'espace des trois œuvres. Il reste, toutefois, une autre forme qui n'est pas moins importante. Elle fait également interagir les discours d'un point de vue différent, celui du plurilinguisme externe que nous découvrons dans le chapitre suivant.

CHAPITRE V

L'auteur et sa/ses langue(s) :

Le plurilinguisme externe

dans l'œuvre de Maalouf

Après avoir exploré le plurilinguisme interne, nous abordons le plurilinguisme externe (Maingueneau: 2004) afin de rendre compte d'un certain usage non pas d'une seule, mais de plusieurs langues. Écrire dans sa langue maternelle, choisir une langue seconde, insérer des variétés ou des registres de la langue élue, faire apparaître des mots et des expressions venant de langues étrangères à l'auteur n'est pas un choix fortuit. Il est significatif sur tous les plans; esthétique, littéraire et même idéologique. Cette forme d'usage des langues permet à l'auteur de se positionner dans le champ littéraire. Les interprétations imputables à ces choix sont multiples et intimement liées à l'auteur, au contexte et au contenu de son œuvre.

Amin Maalouf est un auteur polyglotte. Sa langue maternelle est l'arabe, le français est sa langue choisie pour sa vocation d'écrivain et celle de la tradition familiale maternelle. L'anglais est la langue seconde chez les Maalouf. Le castillan est nécessaire à Maalouf afin de renouer avec ses origines d'Outre-mer, sans oublier les variétés de l'arabe parlé dans son patelin, dans sa Montagne (Maalouf, 2004).

Les différentes langues sont quasi présentes dans les trois romans de Maalouf, mais à des degrés variables. Le rapport à la langue est très important dans chacun de ses romans. Nous optons, au départ, pour la catégorisation binaire proposée par Maingueneau; le plurilinguisme interne et le plurilinguisme externe. Sous ces deux catégories du plurilinguisme, nous invoquons pour les besoins de l'analyse d'autres formes empruntées initialement à Bakhtine et à Grutman. Le recours à toutes ces formes nous permet de rendre compte des différentes manifestations du plurilinguisme dans les trois romans. Notons que la présence des mots étrangers dans un texte est codifiée par des normes d'usages et que notre analyse tente d'interpréter, à travers le prisme du dialogisme, ce phénomène en tenant compte de ces normes. Nous introduisons au fur et à mesure les concepts et leurs définitions avant de procéder à l'analyse. Notre point de départ est le plurilinguisme externe.

1- Plurilinguisme externe

Le plurilinguisme se définit comme le recours d'un auteur à une ou plusieurs langues étrangères à la langue dans laquelle il écrit son œuvre. Le choix de (ou des) langue(s) étrangère(s) et leur répartition dans l'œuvre obéissent à une économie propre à chaque écrivain. Les écrivains n'ont pas les mêmes rapports avec la langue maternelle ou avec langues étrangères qu'ils maîtrisent. Maalouf, comme nous l'avons fait remarquer, est polyglotte, c'est-à-dire qu'il a accès à différentes langues étrangères et il entretient avec chacune d'entre elles un rapport particulier. Dans les trois romans étudiés, nous rencontrons un plurilinguisme externe. Dans chaque roman, nous rencontrons des langues différentes. La répartition de ces dernières ainsi que la motivation et le type de plurilinguisme varient d'un roman à un autre. Nous rencontrons alors comme premier type:

2- Hétérolinguisme

Défini par R. Grutman comme suit : « La présence *dans un texte* d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale » (1997: 37). Ainsi, l'hétérolinguisme concerne les parlars ou idiomes spécifiques à une caste sociale, à une communauté professionnelle, à une région utilisés à un moment donné de l'histoire de cette langue. Les trois romans de Maalouf se caractérisent par l'hétérolinguisme, mais l'expression de ce dernier et la finalité de son insertion varie d'un roman à un autre. Dans *Samarcande*, ce phénomène est quasi présent et les langues convoquées sont assez nombreuses. Dans *Le périple de Baldassare*, l'hétérolinguisme prend d'autres formes. Il est beaucoup moins présent que dans le premier roman, et ce, en dépit du choix d'un narrateur polyglotte. En effet, Baldassare parle l'italien hérité de ses ancêtres génois, il parle aussi l'arabe étant donné que les Embriaci sont établis à Gibelet depuis plusieurs siècles. Grâce à sa profession de négociant en curiosités, il connaît le grec, l'anglais et l'espagnol; un véritable polyglotte. Disposant de toutes ces langues, le narrateur avait consigné toute son histoire dans une sorte *d'Aljamiado* propre à lui, lequel consiste à écrire grâce à un langage codé de droite à gauche dans sa langue maternelle

l'italien. En dépit du voyage qui permit à son narrateur de parcourir la moitié du monde, de rencontrer différentes langues et cultures, l'auteur fait très peu recours à l'hétérolinguisme. Mais lorsqu'il est présent, il n'est pas typographiquement marqué. Cette différence assez particulière est perceptible par rapport à *Samarcande*, son premier roman. La chose peut s'expliquer par le fait que le narrateur en consignait ses aventures prend la peine de tout traduire y compris la poésie d'Abul Ala Maari et Yunus Emre, et que dans cette forme de journal intime, le centre de sa préoccupation était la quête de soi à travers la quête du livre.

Origines est l'histoire du grand-père de l'auteur également polyglotte. Il maîtrise l'arabe classique dans lequel il a écrit ses textes et ses poèmes. Il maîtrise l'anglais dans lequel il a étudié, le castillan qu'il a appris lors de son voyage à Cuba chez son frère Gebrayel, le français et le turc comme le témoigne ce passage:

Mon grand-père se trouvait déjà à Beyrouth, [...]Il s'était installé dans la future capitale libanaise un an plus tôt, en septembre 1894. Il y prenait des cours – principalement de droit, ainsi que de langue turque, de langue française et de comptabilité ; mais, comme à son habitude, il en donnait aussi [...](Maalouf, 2004: 81)

Un véritable érudit qu'est le grand-père de l'auteur. Il a également voyagé à travers le monde, a côtoyé différentes langues et cultures. L'auteur a dû suivre le chemin de son grand-père pour retracer sa vie. Le plurilinguisme dans *Origines* est très présent à des degrés variables entre les différentes parties. La répartition des langues suit le parcours de vie du personnage principal.

Dans les trois romans, le plurilinguisme se matérialise sur les plans textuel et discursif de façons plus ou moins différentes d'un roman à l'autre.

Dans *Samarcande*, le contexte est, à la fois pluriel et polyglotte. Les événements sont répartis sur deux contextes situés à huit siècles d'intervalle. *Samarcande* raconte deux récits, deux intrigues dans deux contextes sociohistoriques à la fois semblables et différents. Les deux premières parties intitulées: *Poètes et amants* et *Le paradis des Assassins* retracent la

biographie du poète Omar Khayyam et du destin de ses *Quatrains*. Les événements ont lieu entre le XIIe siècle et le XIII. Sur le plan linguistique et culturel, Samarcande, lieu principal des événements, est situé au carrefour de plusieurs cultures à l'époque, comme l'indique si bien son nom en sanskrit : lieu de rencontre ou lieu de conflit. Lieu limitrophe entre deux empires, persan et seldjoukide-turc. À l'époque des seldjoukides, les langues qu'on rencontre à Samarcande sont le turc, le persan et l'arabe.

La seconde moitié du roman abrite un récit composé également de deux parties intitulées: *La fin du millénaire* et *Un poète à la mer* qui retracent le destin des *Quatrains* supposés être perdus dans le grand incendie qui mit fin au règne d'Alamout (fief de la secte des Assassins durant trois siècles). Le contexte change: du XIIe siècle nous passons vers la fin du XIXe et le début du XXe. Le contexte spatial va s'étendre de l'Asie Mineure vers l'Europe, aux États-Unis d'Amérique. Le champ des langues étrangères va donc s'élargir. L'hétérolinguisme est fortement présent et les langues convoquées sont assez nombreuses comme nous pouvons le constater dans les extraits suivants que nous répartissons en deux catégories. Le premier présente des passages du premier récit dans lequel nous rencontrons des mots et des expressions de la langue turque dont certains sont d'origine arabe ou persane. La seconde catégorie englobe des passages du second récit dans lequel nous rencontrons des mots de la langue persane dont certains sont d'origine arabe et d'autres passages en langue anglaise, mais sont minoritaires:

— Cet homme est un ivrogne, un mécréant, un *filassouf* !

Il a sifflé ce dernier mot comme une imprécation.

— Nous ne voulons plus aucun *filassouf* à Samarcande !

Un murmure d'approbation dans la foule. Pour ces gens, le terme de " philosophe " désigne toute personne qui s'intéresse de trop près aux sciences profanes des Grecs, et plus généralement à tout ce qui n'est pas religion ou littérature. (Maalouf,1989: 15-16)

Nous percevons dès les premières pages du roman, le recours à la langue arabe; le mot « filassouf » désigne dans l'absolu le « philosophe » c'est-à-dire toute personne qui « étudie rationnellement la nature; personne qui cherche la vérité et cultive la sagesse » (TLF en

ligne). Il n'y a rien de mal à s'adonner à la philosophie si le mot est pris dans l'absolu. Mais dans le contexte du roman, prononcé par l'un des extrémistes radicaux de l'époque, le mot prend une autre signification. Le terme équivaut à une accusation d'apostasie, cela est indirectement inféré dans la suite du passage : « le terme de " philosophe " désigne toute personne qui s'intéresse de trop près aux sciences profanes des Grecs et plus généralement à tout ce qui n'est pas religion ou littérature » (*loc. cit.*). Autrement dit, s'adonner à une activité héritée d'un occident avec lequel subsistent des conflits et des guerres, s'adonner aussi à une activité intellectuelle qui serait encore mal connue, douteuse et éclipsée par la tradition littéraire et religieuse.

Qualifier quelqu'un de *filassouf* dans la société de l'époque serait passible des plus lourdes peines; allant de l'exclusion et la marginalisation jusqu'à l'accusation explicite et frontale d'apostasie. L'auteur en insérant le mot dans sa langue d'origine insère avec lui toute sa valeur morale de l'époque. En dépit de son origine grecque, ce mot dans une autre langue n'aurait certainement pas pu porter la gravité de l'accusation adressée au personnage Djaber-le-long disciple d'Avicenne (cité aussi dans le roman sous son appellation arabophone Ibn Sina) qui a basculé dans l'ivrognerie ce qui expliquerait l'agression de laquelle il était victime.

Il est à souligner que pour introduire ces mots en langue étrangère l'auteur recourt, sur le plan typographique, à l'italique comme nous pouvons le constater dans l'extrait ci-dessus et dans ceux qui suivent. La norme d'usage l'exige. Cette forme de mise en relief fait penser au départ à une sorte de polyphonie, à travers laquelle l'auteur fait entendre différentes voix à la fois, sans qu'elles ne soient « feuilletées énonciativement ». Cependant, à examiner de près chacune des manifestations de l'hétérolinguisme dans ce roman nous constatons qu'elle est accompagnée d'un commentaire métalinguistique qui apporte un signifié à ce signifiant utilisé surtout comme mention. Il s'agit de la modalisation autonymique qui « renvoie à un fonctionnement spécifique d'un fragment textuel, construisant simultanément un discours sur les choses et un discours sur les mots: ce fragment cumule mention et usage » (Détrie, Siblot,

Verine et *alii.*, 2001: 189). Le mot ou l'expression dans ce cas a un double usage: un usage en mention, c'est-à-dire un fragment d'un discours de l'autre inséré tel qu'il a été utilisé dans son contexte original, sans pour autant qu'il ait de signification qui le relie à ses nouveaux cotexte et contexte. Il est alors mention. Un autre usage vient contextualiser cette mention et lui donner un sens à l'aide de l'ajout de commentaires qui rendent le sens et le contexte accessibles à la compréhension de l'interlocuteur.

La modalisation autonymique peut s'inscrire comme une manifestation du dialogisme tout autant que d'une polyphonie. Dans le cas présent du roman *Samarcande* elle s'inscrit plutôt dans le cadre du dialogisme que celui de la polyphonie comme l'explique J-M. Granier en reprenant le point de vue de J. Authier-Revuz ce propos:

[...] tout comme Jacqueline Authier-Revuz qui parle elle de « dialogisme interlocutif immédiat » et associe cette forme au champ de la modalisation autonymique.

Fonctionnellement, cette forme permet la désignation dans la parole de l'autre de l'assise de sa propre parole. Elle rend palpable le dialogisme inhérent à tout dialogue en manifestant l'écoute de l'interlocuteur. C'est une prise de parole, au sens littéral, où la parole de l'autre est (re) prise en surplomb. Elle relève d'une iconicité discursive, inscrite dans la corporéité de la langue — puisqu'il y a reproduction du propos précédent —, mais surtout d'un « geste » discursif, d'une indéxialité co-textuelle puisqu'il y a pointage sur un segment du propos de l'autre et arrêt sur un point de la chaîne. (Authier-Revuz, Doury, Reboul-Touré et *alii.*, 2003: 218)

Cette réflexion de J. Authier-Revuz permet de replacer le phénomène de la modalité autonymique du côté des manifestations dialogiques du langage, plus exactement, du côté de ceux qui adoptent la forme du dialogisme interlocutif. Le dialogue entre les interlocuteurs, dans le cas précis de ce roman, survient lorsque, d'abord, sur le plan de l'iconicité du texte. L'auteur indique que le mot ou l'expression marque une rupture dans la chaîne parlée ou écrite, car cette unité est employée d'abord comme signifiant, ensuite vient un autre niveau d'interaction; celui où par anticipation l'auteur accompagne ce signifiant d'un signifié afin de permettre à son interlocuteur (le lecteur) de construire une référence à cet élément de la langue. Il s'agit là d'un « dialogisme interlocutif immédiat » (*loc. cit.*). Le commentaire

explicatif qui suit chacun des mots ou expressions étrangers introduits par l'auteur accentue ce rapport dialogique interlocutif, qui à son tour, accentue cette non-coïncidence énonciative implicitement exprimée et qui « exprime un rapport à l'autre avec lequel, à travers les mots, on ne fait jamais UN » (*Ibid.*: 92). Énonciativement, les deux instances: l'auteur et le lecteur sont distinctes. La première prend en considération cette non-coïncidence des mots à eux-mêmes en raison de leur provenance d'une langue *a fortiori* inconnue du lecteur. L'auteur fait alors suivre l'hétéroglossie d'une explication souvent brève qui remédie à cette non-coïncidence. Ainsi, se dégage de cette hétéroglossie qui se présente sous forme de modalisation autonymique un dialogisme à la fois interdiscursif et interlocutif:

3-1 La modalité autonymique comme dialogisme interdiscursif

Présenté par J. Authier-Revuz dans son article *Le fait autonymique: Langage, langue, discours quelques repères* (*Ibid.*: 91) comme suit:

— le fait du *dialogisme interdiscursif*¹, certes, dans ce que j'ai appelé la non-coïncidence du discours à lui-même, à quoi renvoient toutes les figures explicites de l'emprunt de mots d'ailleurs.

Les mots ou expressions tels *kaghez, robāi, esfahane nesfé djahane* sont des mots et des fragments de discours où il y a non-coïncidence du discours à lui-même étant donné que même sous une transcription latine et francisée, le sens de ce discours est inaccessible à l'interlocuteur, car inconnus au lecteur. Ces mots sont empruntés aux langues persane, turque, arabe et anglaise. Ces mots sont étrangers et fonctionnent comme écho à d'autres langues dans le discours de l'auteur qui leur fait délibérément place au sein de son propre discours tout en les montrant. Ils appartiennent également à d'autres genres de discours. Convoqués en masses, les mots auxquels a recours Maalouf dans *Samarcande* permettent d'introduire différents genres de discours. Ils introduisent, également, de nouveaux contextes qui s'ajoutent à leur contexte d'origine tout en leur faisant écho, comme le précise Sitri: « c'est que ces mots charrient avec eux, pour paraphraser Bakhtine, le poids des discours et des contextes où ils ont transité et coloreraient de ce fait bizarrement la relation entre les

¹ L'italique est de l'auteur.

membres de cette association » (Authier-Revuz , Doury, Reboul- Touré et *alii.*, 2003: 209). Dans le contexte précis de *Samarcande*, ces mots ouvrent, en effet, une brèche dans le discours de l'auteur pour laisser apparaître leur contexte d'origine lequel apporte de l'authenticité au discours de l'auteur tout en garantissant un certain « exotisme linguistique » dont l'impact n'est pas négligeable à chaque apparition de ces hétéroglossies.

Les genres de discours auxquels peuvent faire écho ces hétéroglossies sont diversifiés. Dans l'exemple suivant est expliqué un principe des mathématiques: il s'agit du discours didactique à propos du symbole x :

Pour représenter l'inconnue dans ce traité d'algèbre, Khayyam utilise le terme arabe *chay*, qui signifie « chose » ; ce mot orthographié *Xay* dans les ouvrages scientifiques espagnols a été progressivement remplacé par sa première lettre, x , devenue symbole universel de l'inconnue. (Maalouf, 1989: 40)

Chay est un terme réservé au domaine de l'algèbre, en dehors de ce domaine il prend d'autres significations. Le mot est aussi présenté dans la langue espagnole pour finir par être représenté par le symbole des mathématiques modernes que nous connaissons aujourd'hui. L'évocation de ces trois signes linguistiques introduit non seulement la ou les langue(s) étrangères, mais aussi les genres de discours qui leur servent à la fois de (co) texte et de contexte.

Dans les passages suivants les mots utilisés sont issus de la ou des langue(s) que l'on parlait dans la région à l'époque de Khayyam pour les huit premiers exemples, pour les deux derniers c'est la langue persane de la fin du XIXe et début du XXe siècle. Leurs origines sont variées de la langue turque et d'autres de la langue arabe ou la langue persane. C'est en réalité un mélange de langues et de cultures qui cohabitent tant bien que mal sous le nouveau règne des seldjoukides. Ces mots ou expressions n'appartiennent pas forcément à un genre de discours précis. Ils relèvent plutôt du plurilinguisme interne inhérent à la langue turque de l'époque seldjoukide. Ces termes viennent de domaines variés auxquels recourrait n'importe

quel personnage de l'époque, quel que soit son rang : monarque, vizir, simple citoyen ou poète dans ses interactions quotidiennes, comme l'indique ces passages:

- 1- C'est du *kaghez* chinois, le meilleur papier qui ait jamais été produit par les ateliers de Samarcande.
- 2- Omar s'attend au pire, et c'est bien le pire qui l'attend.
— Je te nomme *sahib-khabar*.
— *Sahib-khabar*, moi, chef des espions ?
— Chef des renseignements de l'empire. Ne réponds pas à la hâte, il ne s'agit pas d'espionner les bonnes gens, de s'introduire dans les demeures des croyants, mais de veiller à la tranquillité de tous.
(Op. ci : 76)
- 3- On racontait même que les *ulémas* auraient noué des contacts avec nombre d'officiers exaspérés par le comportement du prince (Maalouf, *op. cit.*: 32)
- 4- — À l'époque du *ramadane*, j'étais en voyage, de Nichapour à Samarcande, il m'a donc fallu suspendre le jeûne en faisant vœu de rattraper plus tard les journées perdues. [...] (Maalouf, *op. cit.*: 35-36)
- 5- Un cri d'incrédulité lui a échappé, presque mépris. Les *robaiyat* relèvent d'un genre littéraire mineur, léger et même vulgaire, tout juste digne des poètes des bas quartiers. Qu'un savant comme Omar Khayyam se permette de composer de temps à autre un *robai* peut être pris pour un divertissement, une peccadille, éventuellement une coquetterie ; mais qu'il prenne la peine de consigner ses vers le plus sérieusement du monde dans un livre entouré de mystère, voilà qui étonne et inquiète une poétesse attachée aux normes de l'éloquence. Omar semble honteux ; Djahane est intriguée. (Maalouf, *op. cit.*: 63)
- 6- *Esfahane, nesfé djahane* ! disent aujourd'hui les Persans. « Ispahan, la moitié du monde ! » L'expression est née bien après l'âge de Khayyam. (Maalouf, *op. cit.*: 71)
- 7- Le portail du *divan*, siège du gouvernement résidence officielle de Nizam-el-Molk, n'est pas éloigné. Des fifres de la *nowba* s'y tiennent, à charge, trois fois par jour, de faire claironner leurs trompettes en l'honneur du grand vizir. En dépit de ces marques d'apparat, tout un chacun peut y entrer, et jusqu'aux plus humbles veuves autorisées à s'aventurer au *divan*, la vaste salle d'audience, pour approcher l'homme fort de l'empire et lui exposer larmes et doléances. C'est là seulement que gardes et chambellans font cercle autour de Nizam, interrogent les visiteurs, écartent les importuns... (Maalouf, *op. cit.*: 73)
- 8- — Combien de temps, *khwajé* ?
Il n'a pas dit *ata*, mais *khwajé*, appellation fort respectueuse, mais dans ce contexte si distante qu'elle ressemble fort à un désaveu, prélude à la disgrâce. (Maalouf, *op. cit.*: 83)

9- Tu as raison, *ata*, passons à la suite.

Chacun a remarqué que le sultan a de nouveau appelé son vizir « père ». Est-ce le signe d'un regain de faveur ? Alors que Hassan nage dans la plus lamentable confusion, le vizir pousse son avantage [...] (Maalouf, *op. cit.*: 88)

10- — Le défi me stimulait et m'amusait, je me délectais des affinités que je découvrais avec ma propre langue, comme avec diverses langues latines. Père, mère, frère, fille, « father », « mother », « brother », « daughter », se disent « pedar », « madar », « baradar », « dokhtar », la parenté indo-européenne peut difficilement mieux s'illustrer. Même pour nommer Dieu, les musulmans de Perse disent « Khoda », terme bien plus proche de l'anglais God ou de l'allemand Gott que d'Allah. En dépit de cet exemple, l'influence prédominante demeure celle de l'arabe, qui s'exerce de façon curieuse: beaucoup de mots persans peuvent être remplacés, arbitrairement, par leur équivalent arabe, c'est même une forme de snobisme culturel, fort appréciée des lettrés, que de truffer leurs propos de termes, ou de phrases entières, en arabe. Djamaleddine, en particulier, affectionnait cette pratique. (Maalouf, *op. cit.*: 192)

11- Ce dernier mot eut comme un effet magique ; elle (Chirine) sauta du lit en criant :

— *Khodaya* ! Mon Dieu ! (Maalouf, *op. cit.*: 309)

Les passages ci-dessus regroupent des mots et expressions venus des trois langues: la langue persane, la langue arabe et la langue turque. Nous les exposons dans le tableau suivant :

Tableau 1

Mot ou expression étrangers	Commentaire métalinguistique	Origine linguistique
1- <i>kaghez</i>	le meilleur papier qui ait jamais été produit	Turc de kağıt avec une transcription de la prononciation arabe locale du Liban
2- <i>sahib-khabar</i>	«chef des espions »	Langue arabe
3- <i>ulémas</i>	Ø	Langue arabe mot de la religion qui signifie docteurs de la loi faisant office de juriste dans les pays

		musulmans.
4- <i>ramadane</i>	∅	Langue arabe, la transcription est différente de celle que l'on rencontre habituellement en langue française du mot, il indique le mois sacré du jeûne chez les musulmans.
5- <i>Robaiyat</i> <i>Robai</i>	« Les <i>robaiyat</i> relèvent d'un genre littéraire mineur, léger et même vulgaire, tout juste digne des poètes des bas quartiers » ∅	Langue arabe, pluriel de quatrain. Quatrain
6- <i>Esfahane, nesfé djahane !</i>	« Ispahan, la moitié du monde ! »	Langue persane et langue arabe
7- <i>Divan</i>	« siège du gouvernement, résidence officielle de Nizam-el-Molk » et	Langue arabe
8- <i>nowba</i>	« la vaste salle d'audience » « s'y tiennent, à charge, trois fois par jour, de faire claironner leurs trompettes en l'honneur du grand vizir »	Langue arabe, la transcription plus fidèle à la prononciation d'origine, elle est ici différente de celle qu'atteste le dictionnaire de langue française.
9- <i>ata</i> <i>Khwajé</i>	« Chacun a remarqué que le sultan a de nouveau appelé son vizir "père" » « appellation fort respectueuse »	Langue turque D'origine persane qui signifiait homme ou commerçant riche. Introduit en langue arabe vers la fin du règne islamique qui signifiait

		le plus prospère des commerçants. À l'époque ottomane, le sens change et devient une appellation respectueuse qui désigne un chrétien ¹
10-	« pedar » « madar » « baradar » « dokhtar » « Khoda »	Père Mère Frère Fille Dieu
		Langue persane = = = = = = = =
11-	<i>Khodaya</i>	Mon Dieu !
		= =, mais
12-	« Poor old Omar »	ce pauvre vieux Omar [...]
		Langue anglaise
13-	Good Lord !	Ma pieuse interjection anglaise [...]
		= =

Certains mots auxquels recourt l'auteur ne sont pas totalement étrangers à la langue française, puisqu'ils existent dans l'usage de cette dernière et sont d'ailleurs attestés comme : *uléma, divan, nowba*. Ils font, toutefois, l'objet d'une modalisation autonymique à travers laquelle l'auteur les restitue à leurs langue et culture premières afin de laisser transparaître ce contexte d'origine et apporter cette touche d'authenticité au texte tout en respectant les normes d'usage.

Néanmoins, pour l'exemple 10, l'italique est remplacé par des guillemets. Cette fois-ci dans une perspective presque didactique nous assistons à une étude contrastive des langues. Par le biais de son narrateur, l'auteur compare les langues persane, anglaise et arabe pour tirer la conclusion qui atteste que la langue persane est plus proche de la langue anglaise que de la

¹ Nous avons fait appel au glossaire de l'ouvrage: BOUDJELKHA A. *L'Empire ottoman*. 2005, Dar El Maarifa, pour expliquer les mots de la langue turque.

langue arabe, fait explicable par l'indo-européen, langue de laquelle découlent les langues actuelles des deux continents: européen et de l'Asie Mineure. Un autre écho du genre de discours didactique dans le domaine des sciences du langage que nous percevons à travers ce plurilinguisme contrastif.

Les deux derniers exemples 11 et 12 introduisent des expressions en langue anglaise typographiquement marquées par des guillemets (et non pas par l'italique) pour le premier et absence de marques typographiques pour le dernier. Ce changement s'explique par le fait qu'il s'agit d'une reprise des paroles de Fitzgerald premier traducteur des quatrains de Khayyam, un discours rapporté pour l'exemple 11. Pour l'exemple 12, le narrateur est l'énonciateur de l'expression *Good lord!* qui se présente sous forme de discours rapporté direct, il ne prend pas de distance vis-à-vis de son propre discours et sa langue maternelle. La langue du narrateur se devait d'être présente de façon assez spontanée, notamment pour le dernier exemple. Sa présence est minime par rapport à la langue persane ou la langue arabe.

Dans le passage suivant, ce sont les guillemets qui remplacent l'italique. Aucune précision sur la langue d'origine n'est donnée, juste des informations à la limite du discours didactique sur la signification de ces deux mots.

Cela se passait dix ans avant sa naissance, les gens de Nichapour s'étaient réveillés un matin, leur ville totalement encerclée par des guerriers turcs. À leur tête deux frères, Tughrul-Beg, « le Faucon », et Tchagri-Beg, « l'Épervier », fils de Mikaël, fils de Seldjouk, alors d'obscurs chefs de clan nomades tout récemment convertis à l'islam. (Maalouf, 1989: 44)

L'hétérolinguisme que nous rencontrons dans *Samarcande* est d'abord un dialogisme interlocutif qui prend comme la forme de modalisation autonymique. Cela permet d'établir une certaine hiérarchisation dans les discours, de faire entendre en plus des différentes langues étrangères les échos des différents genres de discours. Un véritable dialogue entre les langues, les discours et les cultures de toutes les époques et des trois continents.

Cette forme de Hétérolinguisme est également présente dans *Le périple de Baldassare*, même si le nombre est visiblement réduit par rapport à *Samarcande*. La modalisation autonymique qui introduit le plurilinguisme est davantage utilisée selon la norme pour les titres d'ouvrages dans des langues comme le latin, le russe ou alors des noms de bateaux, mais en tant que paroles de personnages ou celles du narrateur il est peu présent. Nous relevons néanmoins ces exemples qui illustrent cette forme de dialogisme dans le tableau suivant:

- 1- Il m'indiqua du doigt le titre en lettres cyrilliques, et se mit à réciter avec ferveur : "kniga o vere...", avant de s'aviser qu'il fallait me traduire : "Le livre de la Foi une, véritable et orthodoxe." (Maalouf, 2000: 14)
- 2- Que de jeunes femmes du quartier, au moment d'aller remplir leur jarre à la source, trouvent plus court, le chemin qui passe devant cette fenêtre... Habib, "bien-aimé", les noms sont rarement innocents. (Maalouf *op. cit.*: 21)
- 3- Boumeh ! Ne vas-tu pas cesser de torturer notre oncle ?" "Boumeh", "hibou", "oiseau de malheur", c'est ainsi que le cadet surnomme son frère depuis l'enfance. (Maalouf *op. cit.*: 23)
- 4- Esfahani le cita en égrenant soigneusement les syllabes : "fa sabbih bismi rabbika-l-azîm" ; ce qui pourrait être traduit dans notre langue par : "Glorifie le nom de ton Seigneur, le très-grand." (Maalouf *op. cit.*: 344)
- 5- L'ambiguïté vient du fait que, dans la construction de la phrase arabe, l'épithète "l— azîm", "le très-grand", pourrait se rapporter soit au Seigneur, soit à son nom. Dans le premier cas, il n'y aurait dans ce verset qu'une exhortation bien normale à glorifier le nom du Seigneur. Mais si c'est la deuxième interprétation qui est la bonne, le verset pourrait être compris comme s'il disait : "glorifie ton Seigneur par son nom le plus grand", ce qui laisserait entendre qu'il existe, parmi les différents noms de Dieu, un nom majeur, supérieur à tous les autres, et dont l'invocation aurait des vertus particulières. (*loc. cit.*)
- 6- De fait, confirmai-je au chapelain et à ses disciples, il n'y a, en pays d'islam, pas une conversation où ne revienne dix fois le nom d'Allah, pas une tractation où les deux parties ne jurent sans arrêt par Lui, "wallah", "billah", "bismil-lah", pas une formule d'accueil, ou d'adieu, ou de menace, ou d'exhortation, ou même de lassitude, dans laquelle Il ne soit explicitement invoqué. (Maalouf *op. cit.*: 392)
- 7- Nous atteignîmes la Tamise au-delà de la Tour de Londres, avant de revenir vers l'embarcadère situé juste au pied de celle-ci, devant l'escalier dit Irongate Stairs, ou "de la Porte de fer".(Maalouf *op. cit.*: 426)

8- En entendant mes propos, l'homme parut plus réjoui que de raison. Il s'avança vers moi les bras ouverts :

“Vous aussi vous êtes de l'étranger?”

Il l'avait dit d'un drôle de ton, comme si “de l'étranger”

— “from abroad” – était une provenance précise, que “l'étranger” était un pays, et que nous étions, de ce fait, des compatriotes. (Maalouf *op. cit.*: 430)

9- Domenico avait promis que nous serions à Gênes pour Noël. Nous n'y serons pas. Si la mer était calme, nous pourrions arriver demain soir. Mais le *libeccio* qui souffle du sud-ouest redouble de violence, nous contraignant à nous réfugier de nouveau sur la côte.

Libeccio... J'avais oublié ce mot de mon enfance, que mon père et mon grand-père évoquaient avec un mélange de nostalgie et d'effroi. Ils l'opposaient toujours à *scirocco*, pour dire – si je me souviens bien – que Gênes s'est protégée de l'un, mais pas de l'autre, et que c'est à cause de l'incurie des familles qui la dirigent aujourd'hui, lesquelles dépensent des fortunes pour édifier leurs palais, mais sont prises d'avarice dès qu'il s'agit du bien commun. (Maalouf *op. cit.*: 474)

10- On échangea également son nom juif contre celui de Mehemed efendi, et on lui (Sabbataï) octroya le titre de “capidji bachi otourak”, qui veut dire “gardien honoraire des portes” sultaniennes, avec le traitement qui correspond à cette charge. (Maalouf *op. cit.*: 435)

Dans le tableau suivant, nous analysons les différents passages pour dégager les mots et les expressions étrangers :

Tableau 2

Mot ou expression étrangers	Commentaire métalinguistique	Origine linguistique
1- “kniga o vere...”	“Le livre de la Foi une, véritable et orthodoxe.”	Langue russe, ce sont les paroles rapportées d'Evdokim qui a traduit ce titre.
2- Habib	“bien-aimé”, les noms sont	Langue arabe

	rarement innocents.	
3- “Boumeh”	“hibou”, “oiseau de malheur”, c’est ainsi que le cadet surnomme son frère depuis l’enfance	Langue arabe
4- “fa sabbih bismi rabbika-l-azîm”	ce qui pourrait être traduit dans notre langue par “Glorifie le nom de ton Seigneur, le très-grand.”	Langue arabe, il s’agit de verset coranique venant de sourate <i>Al Haqa</i> et de sourate <i>Al Waqiaa</i>
5- “l— azîm”	“le très-grand”	Langue arabe, mot du verset ci-dessus.
6- “wallah”, “billah”, “bismillah”	pas une formule d’accueil, ou d’adieu, ou de menace, ou d’exhortation, ou même de lassitude, dans laquelle Il ne soit explicitement invoqué	Langue arabe
7- Irongate Stairs	devant l’escalier dit [...] ou “de la Porte de fer”.	Langue anglaise
8- “from abroad”	<p>“Vous aussi vous êtes de l’étranger ?”</p> <p>Il l’avait dit d’un drôle de ton, comme si “de l’étranger”</p> <p>— “from abroad” – était une provenance précise, que “l’étranger” était un pays, et</p>	Langue anglaise

	que nous étions, de ce fait, des compatriotes	
9- <i>Libeccio et Scirocco</i>	Mais le <i>libeccio</i> qui souffle du sud-ouest redouble de violence [...]. Ils l’opposaient toujours à <i>scirocco</i> [...]	Langue italienne
10- “capidji bachi otourak”	“gardien honoraire des portes”	Langue turque

Ce tableau contient tous les mots figurant dans le roman et bénéficiant de modalisation autonymique. La différence avec *Samarcande* est leur nombre visiblement réduit . Sur le plan typographique, parfois c’est le mot étranger qui est mis entre guillemets ou en italique, alors que pour les autres c’est le commentaire métalinguistique qui est mis entre guillemets comme nous pouvons le remarquer dans la majorité des exemples. Cela s’explique par le fait qu’il ne s’agit pas uniquement d’un usage et d’une mention, mais de citations venant du *Coran* ou le titre d’un livre d’histoire, de religion ou autre.

Certains mots bénéficient d’une attention particulière et le commentaire métalinguistique est un peu plus long. L’explication est parfois minutieuse comme pour le verset coranique (ex.: 4 et 5), plus personnelle et liée à des taquineries familiales (ex.: 3) ou à des souvenirs d’enfance (ex:9). Dans le dernier exemple, nous rencontrons la modalisation autonymique qui introduit un titre et une fonction au sein de la cour sultaniennne ottomane de l’époque, l’expression est explicitée grâce à une glose métalinguistique.

En plus de ces formes marquées de l’hétérolinguisme, il y a le recours à trois autres manifestations, mais qui ne bénéficient pas de modalisation autonymique, comme nous pouvons le constater dans les passages suivants :

- 1- J’étais ainsi, grisé, mais encore incrédule, lorsqu’un passant m’interpella.

“Baldassare efendi !” (Maalouf, *op. cit.*: 27)

- 2- “Il ne repartira pas demain. S’il reprenait la route dans son état, il mourrait avant d’avoir atteint Listana.”

Listana étant, dans le parler des gens de Gibelet, l’un des multiples noms qui désignent Stamboul ou Islamboul, Byzance, la Porte, Costantiniyé... (Maalouf, *op. cit.*: 109-110)

- 3- Ce qui me permit, dès que nous fûmes installés dans le salon, de demander des nouvelles de “notre cousine, son épouse, Marta khanum”(Maalouf, *op. cit.*: 273)

Pour ces derniers passages, le commentaire métalinguistique est parfois présent comme pour l’exemple 2, mais sur le plan typographique, il n’y a pas de changement. Par ailleurs, nous rencontrons dans cet exemple les noms d’ « Istanbul » dans les différentes variétés de la langue arabe: *Listana* : parler de Gibelet, *Stamboul* et *Islamboul* en langue arabe également notamment les parlers régionaux et *Constantinyé* relève de l’arabe classique (la transcription est fidèle à la prononciation). Ses autres appellations: *Byzance* ou *la Porte* ont une connotation historique qui résume l’histoire de cette ville depuis sa naissance jusqu’à l’année 1666 où, par métonymie, la ville était désignée par une des institutions *La porte sublime*.

Dans les deux autres exemples : *efendi* et *Khanum* aucun commentaire ne semble être nécessaire, car les mots ont un large usage et même reconnu de la langue française comme titre de courtoisie ottomane. Pour *khanum*, l’utilisation des guillemets montre une non-coïncidence interlocutive, vu que Baldassare ne pouvait aller frapper à la porte du mari de Marta et lui demander des nouvelles de sa bien-aimée. Le titre *khanum* et l’invocation du lien de parenté *cousine* instaurent ce respect indispensable à une intrusion pareille dans la vie familiale du couple.

L’hétérolinguisme dans *Le périple de Baldassare* est moins présent que dans *Samarcande*. Cela est quelque peu paradoxal, mais explicable. Pour un roman dont le narrateur est un polyglotte et qui parcourt la moitié de la planète, le lecteur s’attend à davantage d’hétérolinguisme au fil de la progression du voyage. Un voyage qui le fait rencontrer des personnes de différentes langues et cultures, lui, le négociant en curiosité dont

la culture est assez riche. Toutefois, le phénomène n'est pas aussi présent qu'on l'imaginait et cela peut s'expliquer, en outre, par le fait que le texte est codé et que lors de la transcription, le narrateur fait l'économie du plurilinguisme.

Dans le dernier roman du corpus *Origines*, la configuration du plurilinguisme est plus ou moins différente des deux premiers romans. La répartition du plurilinguisme est plutôt concentrée par endroits et non par d'autres.

Rappelons que le roman est traversé par de larges passages écrits de la main du grand-père de l'auteur Botros et qu'ils viennent de différents genres de discours. Il y a également les trois lettres venues de Cuba de l'oncle Gebrayel et d'autres venus de l'autobiographie de sa tante Kamal¹. La liste est longue, mais le plus important est que ces extraits sont à l'origine écrits dans des langues différentes : en langue arabe, en langue anglaise, en castillan que l'auteur a traduit. Néanmoins, certains passages ont été maintenus dans leur langue d'origine. Notons que le castillan et l'arabe sont dominants en matière de plurilinguisme. L'arabe s'inscrit dans le bilinguisme littéraire.

Cependant, il y a un chapitre dans lequel le plurilinguisme est un peu plus présent. C'est le chapitre *Demeures* où l'auteur se déplace vers Cuba pour enquêter sur la prétendue vie de rêve que menait l'oncle Gebrayel. À ce moment, entre en jeu le castillan langue dans laquelle l'auteur communique et recueille des informations et dans laquelle se trouvent tous les documents qui ont consigné la vie et la mort de cet oncle légendaire. Les passages en question sont nombreux, mais relativement courts, car l'essentiel des informations a été traduit dans une perspective dialogique interlocutive qui prend en considération les lacunes du lecteur en matière de langues pour lui faciliter la compréhension.

Ces passages, comme ceux qui les ont précédés dans les autres romans de l'auteur, sont marqués typographiquement soit par des guillemets, soit mis en italique tout comme l'exige

¹ Kamal Maalouf Abou-Chaar *Memoirs of Grandma Kamal-Unique personal experiences and encounters (Memoires de Grand-mère Kamal uniques expériences personnelles et rencontres)* par World Book Publishing, Beyrouth, 1999

l'emploi des mots venant de langues étrangères dans un texte. Les exemples suivants montrent la répartition de l'hétérolinguisme dans le roman *Origines*:

- 1- Au verso, une phrase écrite à la main: « Traveling at present in the United States », « En voyage actuellement aux États-Unis ». P. 103
- 2- Postée à Beyrouth, en recommandé, le 1^{er} mars, à l'adresse de *Mrs Anees M., Pottsville Pa., P.O. Box 165, USA*, elle était revenue en juin, criblée de tampons – j'en compte une quinzaine, énumérant les villes par où le courrier avait transité, ainsi que les dates, et diverses constatations décourageantes: *Moved – Left no address, RETURNED TO WRITER* – la lettre devait être retournée à son auteur, la destinataire ayant déménagé sans laisser d'adresse... (Maalouf, 2004: 266)
- 3- En turc, on les appela longtemps dönme, « ceux qui se sont retournés », au sens de « convertis », appellation passablement dédaigneuse qui a été abandonnée dernièrement au profit de celle de « saloniens », tout simplement. Ces derniers ne gardent que de vagues références à leur passé mouvementé, leur véritable foi est aujourd'hui laïque; elle l'était déjà, résolument, à la fin du XIX^e siècle. (Maalouf, *op. cit.*:131)
- 4- Où que l'on promène son regard dans les cahiers de mon grand-père, on rencontre des patriarches, des évêques, des archimandrites, des ekonomos, des supérieurs de couvent, des Saintetés, des Béatitudes, des Révérends... Les uns grecs-catholiques, les autres grecs-orthodoxes ou maronites ou protestants. (Maalouf, *op. cit.*: 411)
- 5- la mention *Distintivos masonicos*, « Insignes maçonniques », signifiant qu'il était habilité à fournir les différents objets – médailles, rubans, tabliers, cordons, sautoirs, etc. – employés dans les cérémonies. (Maalouf, *op. cit.*:185)
- 6- Est-ce moi qui trône au milieu de ces nobles señoras et de ces hommes célèbres ? (Maalouf, *op. cit.*: 274)
- 7- J'avais commencé par expliquer à María, dans mon castillan laborieux, que mon grand-oncle était mort à Cuba. « Su abuelo? » (Maalouf, *op. cit.*: 287)
Je faillis rectifier, préciser que ce n'était pas exactement mon grand-père... Mais à quoi bon s'attarder aux détails [...] Si, c'est bien mon aïeul... Gabriel M...
- 8- *Janua sum pacis*, dit une inscription tout en haut de l'entrée monumentale de la nécropole Colón, « Je suis la porte de la paix » (Maalouf, *op. cit.*: 286)
- 9- Sur le mur, une longue citation du Grand Chef: *Eso es que lo queremos de las futuras generaciones, que sepan ser consecuentes*, « Ce que nous demandons aux générations futures, c'est qu'elles sachent être conséquentes. » (Maalouf, *op. cit.*: 293)

10- Dans l'une de ses lettres, Gebrayel citait longuement un quotidien havanais, El Mundo, qui avait publié un article en 1912. (Maalouf, *op. cit.*: 299)

11- El Mundo, hélas, ne peut être consulté, me dit la responsable. La collection se trouve bien à la bibliothèque, l'année 1918 y est même complète, d'après les fiches; mais en si mauvais état que les pages pourraient s'effriter sous mes doigts. Et non, hélas, elle n'est pas non plus sur microfilms. (Maalouf, *op. cit.*: 299)

12- Soudain, un gros titre, juste au milieu de la première page :

DOS MUERTOS A CONSECUENCIA

DE UN ACCIDENTE AUTOMOVILISTA (Maalouf, *op. cit.*: 299)

Tableau 3

Mot ou expression étrangers	Commentaire métalinguistique	Origine linguistique
1- « <i>Traveling at present in the United States</i> »	« En voyage actuellement aux États-Unis »	Langue anglaise
2- Moved – Left no address, RETURNED TO WRITER	la lettre devait être retournée à son auteur	Langue anglaise
3- <i>Dönme</i>	« ceux qui sont restés » « convertis »	Langue turque
4- <i>Ekonomos</i>	Ø	Langue grecque
5- Distintivos masonicos	« Insignes maçonniques », signifiant qu'il était habilité à fournir les différents objets – médailles, rubans, tabliers, cordons, sautoirs, etc. – employés dans les cérémonies.	Castillan
6- <i>Señoras</i>	Ø	Castillan
7- <i>Janua sum pacis</i>	dit une inscription tout en haut de l'entrée monumentale de la nécropole Colón, « Je suis la porte de la	Latin

	paix ».	
8- « <i>Su abuelo ?</i> »	Je faillis rectifier, préciser que ce n'était pas exactement mon grand-père... Mais à quoi bon s'attarder aux détails [...] Si, c'est bien mon aïeul... Gabriel M...	Castillan
9- Eso es que lo queremos de las futuras generaciones, que sepan ser consecuentes	une longue citation du Grand Chef[...] « Ce que nous demandons aux générations futures, c'est qu'elles sachent être conséquentes. »	=
10- <i>El Mundo</i>	∅	=
11- <i>Diario de Cuba</i>	∅	
12- DOS MUERTOS A CONSECUENCIA	∅	=
13- DE UN ACCIDENTE AUTOMOVILISTA	∅	

Ces différentes expressions qui viennent de différentes langues sont celles qui ont subsisté à la traduction dont l'auteur a fait des textes originaux. Le choix de laisser ces passages dans leur langue d'origine introduit le dialogisme interdiscursif par le fait autonymique qui se manifeste dans ce roman par l'italique, l'italique combiné aux guillemets ou alors par le recours à l'écriture en lettres majuscules. Les deux premiers passages viennent de la langue anglaise; l'exemple n° 1 est une inscription que le grand-père avait soigneusement transcrite à la main au verso d'une de ses cartes de visite, une pure information professionnelle pour signaler son absence lors de son voyage aux Amériques. L'exemple n° 2 n'est autre que la mention que portait la lettre envoyée par Nazeera la grand-mère de l'auteur

à Phebe sa belle sœur installée Pottsville, en Pennsylvanie. De la langue turque vient le mot: *Dönme*, il donne à l'auteur l'occasion d'ouvrir une page d'Histoire qui explique l'origine de cette appellation ainsi que sa connotation à l'époque du grand-père Botros, dans l'ancien Empire ottoman.

Le castillan est la langue qui s'est taillée la part du lion dans le roman. Cela s'explique par le fait qu'en voyageant à Cuba, Gebrayel, le célèbre oncle qui a réussi à se faire une notoriété et une richesse légendaires, avait ouvert une voie pour les autres membres de la famille pour s'installer également sur l'Île. De là, certains sont partis vers les États-Unis d'Amérique. Pour démêler le vrai du légendaire dans la vie de ce célèbre oncle, l'auteur est allé lui-même enquêter sur place. Il a cherché sa tombe, fouillé dans la presse de l'époque pour connaître la vraie cause de sa mort, sa maison et le reste de sa famille. Ces recherches ont nécessité des lectures et des rencontres qui se sont faites en castillan. Nous avons relevé ci-dessus des passages que l'auteur a maintenus dans la langue d'origine. Des passages venant de différents genres de discours: discours de la presse (ex. 10, 11, 12, 13), des interactions verbales avec des informateurs (ex.8), une épitaphe (ex. 7), des paroles venant du discours politique du « Grand chef » (Fidel Castro) (ex 9) ou tous simplement des mots plus répandus dans les autres cultures et qui ne nécessitent aucune explication (ex 6).

Le dernier exemple (ex 4) reste le moins explicite concernant le sens et la langue d'origine du mot. Contrairement aux exemples précédents, ils ont bénéficié de commentaires métadiscursifs qui les précèdent ou les suivent et qui sont assez explicites ou diffus dans le texte. Le mot *Ekonomos* se trouve dans une suite d'appellation et de titres donnés par différentes églises grecque-catholique, grecque-orthodoxe, maronite ou alors protestante. Le lecteur devine que le mot est d'origine grecque vu la sonorité du mot. Le dialogisme pour ce mot réside dans cette tentative de remédier par à une lacune informationnelle par le recours à des lectures personnelles:

Economos (English)

Oikonomou (Greek) "Oi" in Greek is pronounced as a long E.

Oikon (English = *ēcon*) means house in classical Greek. The original meaning of *Oikonomou* was a home owner.

Oikonomou evolved from home owner to estate manager. Somebody who was responsible for all resources on the estate, a steward. *Oikonomou* was a medieval Eastern Roman title for somebody who was in charge of a project or institution. It is still used by the Greek Orthodox church.¹

L'hétérolinguisme dans le discours littéraire de l'auteur Amin Maalouf dans les trois romans se présente d'abord comme un dialogisme interdiscursif lié à la modalisation autonymique. Certes, l'usage habituel exige que les mots venant des langues étrangères soient soumis à la modalisation autonymique, ils instaurent une rupture discursive pour insérer des pans venus de différents discours. Néanmoins, le choix de l'auteur de maintenir tel mot ou telle expression dans une langue ou dans une autre est à chaque fois une occasion de laisser s'introduire avec authenticité des discours qui trainent avec eux leurs contextes et les voix feuilletés énonciativement de leurs locuteurs pour entrer en dialogue direct avec l'interlocuteur-lecteur, point que nous abordons dans l'élément suivant.

3-2 La modalisation autonymique comme dialogisme interlocutif

La modalisation autonymique introduisant une hétéroglossie peut aussi être perçue comme une forme de dialogisme interlocutif que J. Authier-Revuz définit comme suit :

— et aussi celui du *dialogisme interlocutif*, du rapport à l'autre avec lequel, à travers les mots, on ne fait jamais UN, non-coïncidence interlocutive, représentée, via des formes comportant le *vous*, par une variété de figures de la co-énonciation (Authier-Revuz , Doury, Reboul- Touré et *alii.*, 2003:92)

Le dialogisme interlocutif manifesté à travers la modalisation autonymique exprime une sorte de décalage redouté par le locuteur entre l'usage qu'il fait des mots ou expressions mentionnées et ce que pourrait entendre l'interlocuteur. Cette non-coïncidence interlocutive nécessite une intervention sous forme de dialogisme interlocutif où le locuteur tente d'y remédier par anticipation sur l'éventuelle incompréhension de l'interlocuteur et par l'insertion

¹ Ekonomos », in, *Evan C. Ekonomos' Home Page at SLAC* consultable sur <http://web.stanford.edu/~ekonomos/name.htm>

de commentaires métadiscursifs explicatifs. Authier-Revuz fait mention au fait que l'interlocuteur est désigné dans ce genre de modalisation autonymique par « vous » ou tout autre pronom qui se rapporte à ce dernier. Dans le cas de *Samarcande*, ces marques linguistiques qui désignent l'interlocuteur sont absentes comme nous pouvons le constater dans les exemples cités plus haut dans le tableau.

Notons que le genre que nous traitons est un genre très éloigné des interactions verbales spontanées, il s'agit du discours littéraire. Un discours auctorial institué qui obéit aux rituels de l'institution littéraire et dont la caractéristique essentielle est l'absence de la spontanéité dans l'échange entre interlocuteurs (l'auteur et son lecteur) et par conséquent toute énonciation directe. Cela dit, les traces d'interpellation d'un interlocuteur dans le roman sont de façon générale peu nombreuses, ou alors peu visibles. Ainsi, les commentaires métadiscursifs tels : « *Sahib-khabar*, moi, chef des espions », « *khwajé*, appellation fort respectueuse, mais dans ce contexte si distante qu'elle ressemble fort à un désaveu, prélude à la disgrâce ». Que ces commentaires soient énoncés par un personnage ou par le narrateur, l'intention est la même; il y a un besoin d'expliquer, de faire coïncider un contenu à un contenant. Ces commentaires font souvent basculer le régime énonciatif du récit vers le discours. Ils montrent un effort de documentation important et un désir de transmission de ces informations concernant ces mots venant de langues étrangères.

Le même processus se rencontre dans *Origines*. Pour ce dernier, le phénomène est très présent. Le travail de l'auteur pour ce roman est passé par une première étape qui est la traduction des textes sources qui allaient nourrir le corps du roman. Cependant, certains mots ou expressions ont subsisté à la traduction par choix. Ces mots qui sont d'origine arabe, anglaise, espagnole se présentent sous forme de modalisation autonymique. Ce besoin d'authenticité que manifeste l'auteur à travers ces mots et expressions, comme nous pouvons le percevoir à travers la transcription de titres de journaux, de citations de personnages politiques, d'expressions figées désignant un rôle ou un statut (voir le tableau 3 ci-dessus), ne

peut qu'aller dans le sens de l'orientation générique du roman, à savoir l'orientation (auto) biographique.

À travers ces hétéroglossies perçues comme une forme masquée du dialogisme interlocutif entre auteur et lecteur, l'auteur rompt la narration et le régime énonciatif historique pour entrer en dialogue avec son lecteur dans le régime énonciatif discursif par l'usage des commentaires métadiscursifs (dont le rôle est de combler le vide que laisse la non-coïncidence entre le dire et le vouloir dire). La première raison de leur présence et la plus évidente est linguistique; le lecteur de *Origines* ne maîtrise pas forcément l'anglais, l'arabe ou l'espagnol, alors un réajustement est indispensable. La seconde est que le mot n'est pas limité à sa dénotation; ses références culturelle et historique sont indispensables afin de palier le décalage comme le cas du mot turc *Dönme*, tout comme l'expression *Eso es que lo queremos de las futuras generaciones, que sepan ser consecuentes* que l'auteur transcrit comme suit : « Ce que nous demandons aux générations futures, c'est qu'elles sachent être conséquentes. ». Seulement cette dernière expression incite le lecteur à réfléchir sur un autre plan, sachant que celle-ci figure sur un immeuble servant comme siège pour « des jeunesses révolutionnaires » que l'auteur qualifie comme « sans doute l'une des constructions les plus inesthétiques de cette superbe capitale ».

C'est sous ces formes initiales que se présente l'hétéroglossie dans les trois romans de Maalouf. Cependant, il en existe une autre que nous présentons à travers le point ci-dessous.

4- Le bilinguisme littéraire

Dans la continuation de l'étude de l'hétérolinguisme dans les œuvres d'A. Maalouf, nous aboutissons à une autre forme où se côtoient différentes langues, plus exactement deux. Il s'agit du bilinguisme littéraire. Défini par Rainier Grutman, ce phénomène est propre à certains écrivains issus de situations sociohistoriques où le contact des langues est assez particulier, en raison d'une colonisation, d'immigration de l'écrivain, ou autre. Il est défini comme suit par Rainier Grutman:

Le bilinguisme littéraire désigne l'emploi, successif ou simultané, de deux langues d'écriture de la part d'un même auteur. Par langue d'écriture, on entend l'outil que l'écrivain s'est choisi (ou que les circonstances lui ont imposé) pour écrire ses œuvres de création et s'inscrire dans une tradition littéraire (Grutman, 2003 : 6).

Souvent, les deux langues en question cohabitent dans le même espace social et il est question de bilinguisme littéraire lorsqu'il y a contact de deux langues dans le même espace physique du roman. Un auteur bilingue est un auteur qui écrit dans deux langues différentes, comme le cas de l'auteur R. Boudjedra qui écrit successivement ses œuvres dans les deux langues: la langue arabe et la langue française. Maalouf écrit dans une seule langue; la langue française, mais pour ce dernier roman, sa langue maternelle est présente à côté de toutes les autres et bénéficie d'un statut particulier en raison de ce qu'elle véhicule comme valeur culturelle pour l'auteur et pour tout le contexte raconté à travers ce roman.

En effet, le bilinguisme littéraire concerne uniquement le dernier roman de l'auteur Amin Maalouf *Origines*. S'inscrivant dans le genre autobiographique, l'auteur se dévoile partiellement et n'a pas recours à une médiation pour raconter ce récit. Il endosse son propre rôle. Il s'agit d'Amin Maalouf, l'écrivain issu d'un Liban arabophone qui parle la langue anglaise ou française selon la nécessité ou l'affinité.

Précisons que le choix du Français par la mère du narrateur-auteur était un choix qui allait bouleverser la tradition familiale des Maalouf habitués à la langue anglaise, à l'Université Américaine de Beyrouth et surtout habitués au protestantisme. Toutes ces habitudes vont se voir bouleversées par ce choix linguistique, la suite est telle une réaction en chaîne; la première entraîne toutes les autres:

Si, en prévision de son mariage – qui allait être célébré au Caire, en 1945 – mon père était allé au-devant des désirs de ma mère et de sa famille en opérant, sans état d'âme, un retour au bercail catholique, il ne lui fut pas facile de céder sur cette autre exigence absolue : les enfants du couple feraient leurs études dans des écoles catholiques, et en langue française.

Pour ma grand-mère Nazeera, et pour toute ma famille paternelle, c'était là une aberration, une incongruité, et quasiment une trahison. Depuis quatre générations, depuis le milieu du

XIX^e siècle, tout le monde chez nous apprenait l'anglais comme s'il était la deuxième langue maternelle, tout le monde faisait ses études chez les Américains. Le campus de l'Université Américaine était le prolongement de la maison – ou l'inverse. Mon père y avait étudié, puis enseigné ; ses frères et sœurs aussi, l'un après l'autre. C'était là une tradition établie, immuable, indiscutée.

Mais, justement, ma mère se méfiait de cette tradition où langue anglaise, école américaine et protestantisme sont toujours allés de pair. Elle ne voulait pas prendre ce « risque », et mon père dut se résigner : leurs trois filles feraient leurs études, comme leur mère, chez les sœurs de Besançon ; et leur fils irait, comme ses oncles maternels, chez les Pères Jésuites. (Maalouf, 2004: 489)

Dans ce passage, l'auteur Amin Maalouf évoque les raisons de son orientation linguistique. Si aujourd'hui il écrit en langue française, c'est en partie, en raison d'un choix qui s'est fait préalablement, bien avant qu'il ne soit né. Un choix à la fois linguistique et surtout religieux. La mère de l'auteur voulait rester dans la tradition chrétienne catholique et se méfiait du protestantisme. Pour chacune de ces deux voies, la langue est le pont incontournable à emprunter. Alors, pour ne pas verser dans un sens religieux, qui au goût de cette dernière relevait d'une certaine « hérésie », le plus simple était de faire les choses dans les règles de l'art dès le départ et ne rien laisser au hasard. En effet, les choix religieux étaient à l'origine d'une « guéguerre » dans laquelle se déchiraient les membres de cette grande famille. D'une part les protestants du côté paternel de l'auteur et de l'autre les catholiques, du côté maternel.

Que leur père ait été athée, passe encore ! Mais qu'en plus leur mère soit protestante ! Ce mot, dans la bouche des éléments maronites de ma parenté, s'accompagnait souvent d'une moue ou d'un ricanement.

Cela pour dire que lorsque mon père se prit d'amour pour ma mère, qu'il commença à lui écrire d'interminables lettres tendres, et qu'elle-même commença à lui montrer qu'elle n'était pas insensible à sa cour, il se dépêcha, et ses frères avec lui, de dissiper ce « malentendu » qui planait au-dessus de leurs têtes depuis que leur père avait refusé de les baptiser, depuis que leur oncle

paternel les avait baptisés à la hussarde, et depuis que leur oncle maternel les avait fait inscrire d'autorité sur le registre de l'autre bord...

Même si ces épisodes se sont déroulés quand je n'étais pas né, leurs échos ont continué à retentir tout au long de mon enfance, et au-delà. La victoire des catholiques avait beau être totale, la guéguerre se poursuivait un peu tout de même. Ma mère a constamment stigmatisé le protestantisme, peut-être par crainte que l'un ou l'autre de ses enfants ne soit tenté à son tour par le démon de « l'hérésie ». Mais il est vrai qu'elle jugeait tout aussi sévèrement les écarts de l'oncle d'Amérique – là encore, de peur que l'un de nous ne soit tenté un jour de suivre une voie similaire. Elle nous a inlassablement répété une sage maxime, qu'elle attribuait à son père, et qui était devenue, sous notre toit, une règle de vie: « L'absence de religion est une tragédie pour les familles, l'excès de religion aussi ! » Aujourd'hui, j'ai la faiblesse de croire que la chose se vérifie pour toutes les sociétés humaines. (*Ibid.*: 489)

Commenter le choix d'écriture de l'auteur dans la langue française est une question qui ne va pas dans le sens des préoccupations de notre travail, néanmoins le fait de faire cohabiter la langue arabe avec la langue française dans le contexte de ce roman fait ressortir d'autres aspects dialogiques de son discours. Même si les formes sous lesquelles le dialogisme se manifeste sont les mêmes que celles évoquées pour les autres langues déjà citées, il reste indispensable d'examiner cette forme de plurilinguisme qu'est le bilinguisme littéraire dans ce roman.

En effet, l'auteur recourt, dans *Origines*, à la langue arabe dans ses différentes strates de façon illustrative qui ne va pas au-delà du mot ou de l'expression. Parfois, nous rencontrons l'Arabe classique, d'autres fois c'est l'Arabe dialectal dans sa variante parlée dans le Liban et plus exactement dans le village natal de l'auteur. Il reste quand même nécessaire de signaler que souvent les deux strates de la langue sont très proches. Botros, le grand-père de l'auteur choisissait pour ses écrits littéraires et administratifs importants une langue arabe classique châtiée. La majorité de ces écrits ont été traduits en langue française pour le besoin du roman. Néanmoins, certains pans sont restés tels quels. Certaines paroles des personnages rencontrés ou contactés pour les besoins de retracer la vie de cet aïeul précieux ont subsisté dans leur langue d'origine à savoir la langue arabe. Les raisons de les maintenir ainsi varient d'un

endroit à un autre dans le roman. Dans le tableau suivant, nous présentons quelques exemples de ce bilinguisme:

- 1— Il s'appelait Gebrayel, qui est chez nous l'équivalent de Gabriel. (Maalouf, *op. cit.*: 18)
- 2-une autre main, vraisemblablement celle de Botros, a écrit au crayon à mine tout en haut de l'enveloppe, en arabe, « Tajawab aleih », qui veut dire « Il lui a été répondu ». ((Maalouf, *op. cit.*: 28)
- 3— Il s'est accolé lui-même le sobriquet de « Chitân », qui veut dire littéralement « Satan », mais qui a plutôt chez nous le sens atténué de « Diable » (Maalouf, *op. cit.*: 33)
- 5- Ce dernier se prénomait Gerjis – un équivalent local de Georges –, et appartenait à l'Église melkite, également appelée grecque-catholique. (Maalouf, *op. cit.*: 47)
- 6- Il est vrai aussi que ce dernier nom a l'avantage de correspondre à une réalité palpable : Aïn est un mot arabe qui signifie « source » ; « Qabou » désigne une chambre voûtée ; et lorsqu'on visite ce village, on constate qu'il y a effectivement une source qui jaillit d'une sorte de caverne bâtie de main d'homme et surmontée d'une voûte; sur la demi-lune de pierre, une inscription ancienne en grec, qu'un archéologue norvégien a déchiffrée un jour, et qui se trouve être une citation biblique commençant par : « Coule, ô Jourdain... » Les sources du Jourdain sont à des dizaines de kilomètres de là, mais de telles inscriptions devaient être à l'époque byzantine une manière habituelle de bénir les eaux. (Maalouf, *op. cit.*: 58-59)
- 7- Mon futur grand-père note, en marge de ces vers, qu'il les a écrits « à l'occasion de la réception d'un cadeau envoyé par un ami qui se trouve dans les contrées américaines ». « Un » ami ? Le terme employé dans ce poème, « l'être aimé », « alhabib », est volontairement ambigu – une ambiguïté fort habituelle dans toute la littérature arabe, où il est quasiment grossier d'employer des adjectifs ou des pronoms féminins pour évoquer la femme qu'on courtise. Dans le cas présent, l'ambiguïté est mince, il ne fait aucun doute que cet « ami » est en fait une dame. [...]À l'inverse, on comprend aisément, surtout dans le contexte de l'époque, qu'il se soit interdit de consigner par écrit le nom d'une femme qu'il a aimée. (Maalouf, *op. cit.*: 95-96)
- 8- J'ai reproduit ce dernier mot dans sa forme originelle, parce qu'il mérite une clarification. Il pourrait être traduit par « étranger », à condition que l'on garde à l'esprit sa connotation particulière. Un ajnabi, ou, pour une femme, une ajnabieh, évoque le plus souvent une personne « européenne », au sens ethnique du terme. Dans les pays du Levant, on ne dira jamais d'un Marocain, d'un Iranien ou d'un Grec qu'il est ajnabi ; il est plus habituel de donner aux ressortissants de ces pays culturellement proches leur nom spécifique. Un ajnabi est quelqu'un qui vient de plus loin, d'Europe, d'Amérique, ou encore – plus rarement – d'Extrême-Orient.

Dans l'esprit de mon grand-père et de ses auditeurs, ce mot réfère probablement à un Français, à un Britannique, à un Allemand ou à un Américain; j'aurais donc pu le traduire aussi bien par « Européen » ou par « Occidental », que par « Étranger ». Après hésitation, j'ai fini par opter pour ce dernier terme, afin de ne pas rendre abusivement explicite ce qui, dans la culture du Vieux-Pays, ne l'est pas. (Maalouf, *op. cit.*: 160)

- 9- Mais à d'autres moments, il relate des circonstances précises, et cite des vers adressés à des dames qui eurent leur place dans sa vie. Celle, par exemple, qu'il surnomme « mouazzibati » – littéralement : « ma persécutrice ». (Maalouf, *op. cit.*: 200-201)
- 10- N'étaient-ils pas les enfants du réputé moallem Botros et les petits-enfants du non moins réputé moallem Khalil ?
- 11- Quant à l'étage inférieur, qu'on appelle encore dans la famille l-madrash, « l'école », il n'a plus de portes depuis longtemps (Maalouf, *op. cit.*: 239).
- 12- Souvent on parlait de lui, en l'appelant *al-marhoum*, qui veut dire « celui à qui miséricorde a été accordée », terme courant pour désigner un défunt (Maalouf, *op. cit.*: 447)

Tableau 4 :

Mot ou expression en langue arabe	Commentaire métalinguistique et traduction	Niveau de langue
1. Gebrayel	qui est chez nous l'équivalent de Gabriel	Arabe dialectal et classique
2. « <i>tajawab aleih</i> »	qui veut dire « Il lui a été répondu »	Arabe classique
3. « Chitân »	qui veut dire littéralement « Satan », mais qui a plutôt chez nous le sens atténué de « Diable »	Arabe dialectal et classique

4. Gerjis	– un équivalent local de Georges –	Arabe dialectal et classique
5. Aïn, « Qabou »	Aïn est un mot arabe qui signifie « source » ; « Qabou » désigne une chambre voûtée	Arabe classique
6. « alhabib »	« l'être aimé »	Arabe classique
7. Un ajnabi, une ajnabieh	Il pourrait être traduit [...] ne l'est pas.	Arabe dialectal et Arabe classique
8. « mouazzibati »	– littéralement : « ma persécutrice »	Arabe classique
9. moallem Botros, moallem Khalil ?	N'étaient-ils pas les enfants du réputé moallem Botros et les petits-enfants du non moins réputé moallem Khalil ?	Arabe classique et dialectal
10. l-madrash	« l'école »	Arabe dialectal
11. <i>al-marhoum</i>	qui veut dire « celui à qui miséricorde a été accordée », terme courant pour désigner un défunt	Arabe classique et dialectal

Dans ces passages, le bilinguisme se manifeste à travers des mots ou expressions puisés dans la langue arabe dialectale ou classique. En premier lieu viennent les anthroponymes et les toponymes; *Gebrayel* et *Gergis* qui n'ont d'autres équivalents dans la langue française que « Gabriel » et « Georges ». L'auteur prend le soin de gloser les deux et fait de même pour *Ain Qabou* son village natal. Le commentaire métalinguistique est en fait un prélude pour un autre qui apporte des précisions historiques sur l'origine de cette nomination pour le village. Le mot *Chitân* bénéficie d'un commentaire qui précise son sens et le nuance. Il ne signifie pas « Satan », mais « Diable », un sobriquet donné à ce voisin du village natal de l'auteur et qui le porte avec fierté. Si ces premiers mots relèvent de l'usage quotidien de la langue dans des situations d'interactions verbales, l'expression *tajawab aleih* relève plutôt d'un usage administratif qui indique que le courrier en question a fait l'objet d'une réponse. Les deux mots: *alhabib* et *mouazzibati* viennent du domaine littéraire et plus précisément celui de la poésie. Le premier qui dénote « bien-aimé » n'est autre que la désignation qu'autorisait la société de l'époque et celle d'antan pour évoquer la femme que l'on aime. La retenue, les us et les coutumes font que c'est par ce mot qu'est désignée la bien-aimée. Le second, « ma persécutrice » renvoie à la femme aimée, mais qui fait souffrir son bien-aimé. Dans les jeux de l'amour et de la retenue, cette de tradition vient de la poésie antéislamique.

Les mots : *ajnabi* et *ajnabieh* signifient dans un Arabe classique littéralement « étranger » et « étrangère », néanmoins dans le contexte sociohistorique dans lequel vivait Botros, ces mots étaient moins généralisant que ce qu'ils laissent penser. « Étranger » ne concerne pas toute personne qui habite hors du Levant de l'époque, mais juste « évoque le plus souvent une personne 'européenne', au sens ethnique du terme ».

L-madrash désigne « l'école » dans le parler local de l'auteur, c'est l'élision du « A » pour *Al-madrash* qui l'inscrit dans cette langue plutôt que dans l'arabe classique. Le cas est similaire pour *al-marhoum* qui dans cette forme d'usage relève de l'arabe dialectal en raison de l'absence de désignation nominale du « défunt », car l'usage habituel combine l'adjectif *al-marhoum* avec le nom du défunt, ce qui n'est pas le cas ici. *Al-marhoum* est employé seul

pour désigner le défunt Botros. Enfin, le mot *moallem* signifiant « instituteur » et contrairement aux autres ne bénéficie pas d'un commentaire métadiscursif qui apporte une explication, c'est tout le cotexte relatif aux deux personnages Botros et son beau-père Gergis qui permet d'inférer cet implicite concernant le sens de ce mot. Il est à la fois fonction et presque un titre dans la société que la grand-mère de l'auteur n'hésite pas à brandir à ses enfants pour leur rappeler la noble tâche à laquelle se sont consacrés leurs aïeux qui reste leur source de notoriété dans la société et qu'ils doivent honorer à leur tour.

Le bilinguisme dans ce dernier roman se manifeste sous forme de dialogisme interactionnel et dialogisme interdiscursif sous forme de modalisation autonymique. Les mots venant de la langue arabe sont encadrés par des commentaires métadiscursifs qui prennent en considération, en premier lieu, un lecteur unilingue et qui aurait besoin de certaines précisions quant à l'emploi de certains mots, ou de certaines expressions. Ces précisions ne sont pas toujours d'ordre linguistique, elles révèlent d'autres aspects culturels du Liban, des représentations sociales et culturelles de l'époque qu'un mot ou une expression seuls ne pourraient transmettre au lecteur pour qu'il puisse accéder à une lecture et une réception satisfaisante de l'œuvre. Mieux encore, ces informations viennent alimenter la culture du lecteur dans plusieurs domaines, vu que certains mots viennent du quotidien, d'autres de la tradition littéraire, des mœurs des amoureux dans leurs jeux poétiques, de l'onomastique...

Les commentaires métadiscursifs qui encadrent les différents mots en langue étrangère sont une caractéristique du texte littéraire diglossique et non pas celle du texte bilingue comme le précise Grutman:

Le texte diglossique aussi se distingue du texte bilingue. Dans ce dernier, strictement parlant, l'irruption de la langue étrangère n'est pas encadrée, amortie, neutralisée par une batterie de traductions ou de paraphrases. Il n'y a pas de redondance sémantique entre des codes linguistiques qui se complètent et font donc implicitement appel à un lecteur bilingue. Dans les textes diglossiques, par contre, la présence des langues fonctionne différemment parce qu'elle repose sur une certaine redondance. (Grutman, 2003: 5)

En effet, les gloses, les commentaires et les explications qui encadrent des mots venus de langues étrangères relèvent d'une pratique qui est davantage diglossique que bilingue. Néanmoins, à lire *Origines* on ne perçoit pas une « coexistence inégalitaire de deux langues au sein d'une même communauté linguistique » (Chaudenson 1984, pp. 21-22 in Grutman, 2003:6). Aucune tension également n'est perceptible, au contraire le rapport entre les deux langues est conciliant et valorisant pour la langue minoritaire du roman, car il montre sa subtilité poétique.

Le recours à cet encadrement est explicable par le rapport dialogique interactionnel qu'entretient l'auteur avec son lecteur. Supposé être unilingue, ce lecteur est hétérogénéité vu le nombre de traductions de ce roman. Il est alors systématiquement unilingue dans sa majorité et un encadrement sémantique par anticipation dialogique est une nécessité.

Ainsi le bilinguisme comme ultime forme du plurilinguisme dans l'œuvre *Origines* ne déroge pas à la règle de fonctionnement de ce phénomène qui recourt sous toutes ses formes à la modalisation autonymique. Celle-ci permet de manifester soit un dialogisme interdiscursif ou alors un dialogisme intertextuel. Ce bruissement des langues est esthétique et permet de rapprocher davantage le lecteur de ce milieu naturel d'où sont venus les personnages de ce roman.

5— L'hétérolinguisme entre réalisme et esthétisme

L'hétérolinguisme dans le discours littéraire est une représentation linguistique des différentes langues existant dans des contextes sociohistoriques différents. Souvent, il est sollicité pour diverses motivations. Grutman (2000) aborde les trois motivations dans son analyse formelle du phénomène en partant des trois types déterminés par Tomachevski (1925): « dits respectivement réaliste, compositionnel et esthétique » (Gutman, 2000: 332). Souvent, le type de motivation est édicté par l'appartenance générique du roman à un courant littéraire, où le recours à différentes langues est de coutume pour un effet de réalisme, afin d'ancrer davantage une œuvre dans son contexte sociohistorique. Il y a aussi la nécessité

compositionnelle, car « chaque personnage a un langage correspondant à sa condition sociale, à son tempérament, à ses amitiés, à son âge » (Troyat 1929: 385 in Grutman, 2000: 337). Aussi, la motivation esthétique tend à rattacher l'œuvre à un référent culturel qui permet de la relier à d'autres œuvres, que le lecteur s'amusera à repérer et à reconnaître.

Pour cerner les différentes motivations de l'hétérolinguisme dans *Samarcande*, *Le périple de Baldassare* et *Origines*, il est indispensable d'examiner leur contexte initial. En effet, la première œuvre retrace dans sa première partie la vie d'Omar Khayyam, raconte, par la suite, les péripéties par lesquelles est passé son manuscrit avant de finir dans l'Atlantique. Le point de départ pour le récit est une biographie du poète. Cette biographie ne peut se faire sans le contexte historique dans lequel évoluait le personnage. Les différentes expressions venues de la langue persane, de la langue arabe de l'anglais relèvent d'une hétéroglossie à motivation réaliste. *Isfahane nesf djahane* est non seulement un adage qui décrit cette ville, mais un écho à cette époque. Aussi, lorsque Malik shah appelle son vizir *ata* dans un conseil à la cour, ce n'est pas respect et déférence, c'est plutôt une marque de disgrâce pour ce vizir trop imposant. C'est donc par désir d'authenticité et de réalisme dans la description des personnages et des rapports qu'ils entretenaient les uns avec les autres que le plurilinguisme vient exprimer dans ce premier roman.

Dans *Le périple de Baldassare*, le plurilinguisme externe est moins présent que les deux autres œuvres. Amené à voyager, Baldassare devait parler la langue de la terre qui l'accueille à chacune des étapes de son périple. Très peu d'expressions et de mots hétéroglossiques sont présents, le peu qui y est tente de rendre authentiques les dires des personnages. La proportion peu élevée du plurilinguisme interne dans ce roman peut s'expliquer par le fait que Baldassare qui maîtrisait plusieurs langues et qui encodait ses écrits dans une sorte d'Aljamiado, filtre ces mots et expressions et ne garde que très peu d'entre elles. Il est possible que cela soit un choix qui rend réaliste ce besoin de se cacher derrière des écrits indéchiffrables.

Origines se présente sous la forme d'autobiographie collective où l'auteur tente de raconter la vie du grand-père Botros, de celle de sa tribu et une parcelle de sa propre vie.

Reconstituer ces histoires a ramené l'auteur exilé à sa terre natale, à sa langue maternelle. Ce retour au bercail ne pouvait être authentique sans la présence de ces hétéroglossies venant de la langue maternelle de l'auteur. La motivation du bilinguisme est d'abord réaliste; elle est l'occasion d'apporter un référent à la fois linguistique, historique et culturel comme pour le nom du village. La conception de « étranger » n'est pas la même sous tous les cieux; dans le contexte socioculturel et historique de l'époque, être « étranger » c'est d'abord être « Occidental ».

La motivation réaliste se voit, aussi, dans les passages venant de la langue anglaise ou castillane. Dans son désir de rétablir la vérité concernant l'oncle légendaire Gebrayel qui vivait à Cuba tout autant que le voyage de Botros vers cette contrée lointaine en transitant par les États-Unis, Maalouf réitère des expressions authentiques gravées sur des enveloppes portant les marques ostentatoires d'une réussite Outre-mer. Des expressions griffonnées sur du papier lors d'un voyage ou alors estampées par une administration annonçant l'arrivée à une nouvelle contrée. Le désir de réalisme est pour ce roman une nécessité; lors de son voyage à Cuba pour explorer la vie de l'oncle-légende, Maalouf se prête au jeu, il parle castillan, il l'utilise pour faire ses recherches, il le transcrit dans son œuvre comme preuve et comme un acquis pour la famille nomade.

La motivation esthétique est perceptible essentiellement dans le troisième roman *Origines*, elle apporte un référent culturel littéraire qui renforce le lien de l'œuvre à d'autres œuvres ou d'autres registres littéraires; *mouazzibati*, la « persécutrice » de Botros n'est autre que sa bien-aimée, à qui il adresse des vers décrivant son état et son amour. Même si l'auteur gomme par la suite les traces de l'hétéroglossie pour introduire ce genre de discours, il en résulte sur le plan discursif une hétérogénéité générique qui fait basculer le genre de la narration vers la poésie. Cette forme de bilinguisme permet de relier l'œuvre à une pratique littéraire courante; la poésie amoureuse d'antan où l'on se retenait de nommer la bien-aimée que l'on ne désignait qu'à travers la forme masculine, par respect, par pudeur et par coutume.

Quelle que soit la motivation de l'hétéroglossie dans les trois romans, la forme adoptée pour l'exprimer est la modalisation autonymique. Elle permet de faire place au discours intégré à celui de l'auteur tout en le montrant. Les commentaires métadiscursifs permettent de faire coïncider le signifiant à son signifié. C'est, d'abord, un feuilletage énonciatif qui laisse apparaître un dialogisme interlocutif où l'auteur entre en interaction avec son lecteur pour orienter la réception de ces mots ou expressions venues d'ailleurs. Aussi, il s'agit d'une hétérogénéité discursive; ces mots empruntés à d'autres langues viennent également de différents domaines du savoir, de différents genres littéraires ou alors des interactions verbales quotidiennes, c'est alors le dialogisme interdiscursif.

Tout compte fait, le discours littéraire est foncièrement dialogique. Néanmoins, les manifestations de ce dialogisme varient d'un roman à un autre. Dans ce sens, les trois romans le sont aussi à travers l'hétérolinguisme perceptible sous forme de modalisation autonymique qui vient en aval d'une stratégie auctoriale visant à parler de cultures plurielles. Elle permet de dévoiler des origines et des cultures riches: arabes, ottomanes, égyptienne, etc., des confessions maronite ou protestante, autant de richesses que viennent dire ces langues en contact dans l'espace de ces romans.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au terme de ce travail, la présence du dialogisme dans les œuvres de Maalouf *Samarcande*, *Le périple de Baldassare* et *Origines* nous paraît bien plus qu'un phénomène naturel inhérent à ces discours. Cette présence est à la fois un choix, une nécessité et une stratégie dans l'élaboration du discours romanesque de cet auteur. Et en réponse à notre préoccupation première, quant aux possibilités qu'offre l'analyse du discours et plus précisément l'analyse du discours littéraire pour explorer ce phénomène aujourd'hui, nous sommes arrivée aux résultats qui confirment notre hypothèse selon laquelle cette discipline est en mesure de fournir les moyens nécessaires à l'élaboration une approche très pertinente qui nous a permis d'affiner la description du dialogisme dans le discours littéraire des trois œuvres de Maalouf. La présence du dialogisme est, également, justifiée par le fait que le dialogisme dans ce type de discours est un choix délibéré de l'auteur dans ces trois œuvres et que l'analyse du discours littéraire a permis d'en déceler le fonctionnement ainsi que les tenants et les aboutissants du phénomène en tant que stratégie discursive électorale.

En effet, en prenant en considération le caractère global de l'œuvre littéraire dont le discours s'organise en trois scènes énonciatives, nous avons décelé la présence du dialogisme depuis la première scène : la scène englobante en passant par la scène générique et jusqu'à la scénographie. Le dialogisme se manifeste sur un plan aussi bien macrostructurel que microstructurel. Il est d'abord un dialogisme interlocutif impliquant une interaction entre un destinataire et destinataires réels ou fictifs dans une activité de production-émission/réception du discours de chaque œuvre. Tout comme il est dialogisme interdiscursif et intertextuel qui a lieu lorsque les différents discours déjà existants ou les discours à venir entrent en interaction. Afin d'affiner notre description, nous avons rajouté aux formes bakhtiniennes celles mises en place par Moirand dans sa description du discours médiatique. Ces formes nouvelles se sont avérées un outil précieux pour notre travail, lequel a pour vocation de répertorier d'étudier le fonctionnement des formes du dialogisme dans le discours littéraire et de chercher les différentes motivations de ce dialogisme dans le contexte respectif de chaque œuvre, tout en évitant une analyse atomisante des romans.

Effectivement, les résultats ne seraient pas significatifs si nous omettions les caractéristiques du discours romanesque; chaque discours convoqué, et quelle que soit la forme sous laquelle il se présente, relève d'une stratégie discursive et d'un choix délibéré de l'auteur. Dans ce sens, nous ne pouvons que nous rallier à l'avis de Bakhtine sur cette question lorsqu'il affirme que le discours romanesque est non seulement délibérément dialogique mais que le dialogisme y est organisé. Cependant, les motivations de sa présence varient d'une œuvre à une autre et parfois même d'un endroit de l'œuvre à un autre. C'est un choix stratégique qui permet à l'auteur Maalouf de se positionner par ses idées et par son écriture.

Le choix d'une orientation polygénérique pour les trois romans : *Samarcande*, *Le périple de Baldassare* et *Origines* fait que le discours de chaque œuvre se comporte tel « un discours macrophage » qui, pour s'élaborer doit se nourrir d'autres discours. Cela explique la présence d'un nombre important de discours appartenant à différents genres allant du discours de l'Histoire aux discours religieux, au médiatique, au poétique, au médicinal... Chaque discours est laborieusement choisi et ponctué par un contexte bien déterminé. Cette hétérogénéité discursive et énonciative n'est pas uniquement fonctionnelle; souvent elle est porteuse de signification implicite et contribue à asseoir le positionnement de l'auteur. L'hétérologie qui se manifeste également à travers les différentes langues convoquées vient conforter cette ouverture que l'auteur veut instaurer dans ses œuvres. Le décloisonnement des discours permet de découvrir le décloisonnement des langues, des religions, des cultures et du temps et de l'espace. Pour un auteur d'origine levantine, l'écriture dans une langue autre que sa langue maternelle est un choix qui n'implique pas forcément un conflit avec cette dernière. Au contraire il s'agit d'un enrichissement qui s'exprime à travers le dialogisme. Pour son positionnement dans le champ littéraire francophone en tant qu'écrivain capable de concilier l'inconciliable, Maalouf ne pouvait adopter une meilleure stratégie discursive que le dialogisme pour faire cohabiter dans l'espace de ses romans autant de discours, de cultures, de langues et de religions souvent conflictuelles dans le monde réel. Le dialogisme permet aussi de dépeindre l'*ethos* effectif d'un écrivain humaniste riche de ses appartenances aussi bien

héritées que celles qui se sont déposées au fil des voyages et des expériences. Ce positionnement est une démarcation de toute une génération d'écrivains ayant vécu une sorte de clivage entre deux cultures et deux langues dans le champ littéraire francophone. Ce besoin de démarcation des discours déjà existants confirme, une fois de plus, le caractère constitutif du dialogisme du discours romanesque.

Toutefois, l'enjeu de ce travail réside dans l'approche elle-même. L'étude du dialogisme en tant que stratégie discursive dans le discours littéraire ne s'est pas fait à partir d'une grille d'analyse préétablie qui permet de stratifier le discours, de repérer les différentes manifestations dialogiques tout en gardant à l'esprit que le discours romanesque est une unité pluridimensionnelle et hétérogène dont éléments constitutifs sont interdépendants. Ce travail a fait concourir différents moyens puisés dans les sciences du langage mais pas uniquement; vu qu'il est discours constituant rattaché à l'institution littéraire (qui le rend fortement ritualisé), le recours à des approches relatives à la littérature est indispensable.

C'est pour cette raison que dans notre étude, différents concepts et approches issus de différents domaines s'entrecroisent. Si notre point de départ est la philosophie du langage Bakhtinienne, par la suite et pour le besoin, c'est vers l'approche pragmatico-énonciative que s'oriente, en premier lieu, l'analyse pour s'enrichir, ensuite, des théories sémiotiques (Eco) traitant de la réception de l'œuvre littéraire. Enfin, seront sollicitées les approches traitant du plurilinguisme littéraire et de l'autonymie. Mais la question centrale du travail est celle des genres de discours pour laquelle le choix s'est posé sur l'approche de D. Maingueneau. La narratologie (Genette) était également incontournable comme moyen permettant de rendre compte de l'hétérogénéité textuelle des romans. Le plus important est que nous disposions des différentes formes nouvelles du dialogisme que Moirand a proposées pour affiner la description du phénomène et qui s'avèrent d'une efficacité incontestable. En dernier lieu, vient le niveau interprétatif qui permet de donner sens à cette analyse. Le retour sur les scénographies choisies pour chaque roman ainsi que les *ethè* (préalable et discursif) qui relient d'une certaine façon le discours à son contexte permettent l'accès aux motivations d'un tel choix de stratégie et autorise l'accès à des niveaux d'interprétation très pertinents. Grâce à

cette approche, les frontières entre le domaine des sciences du langage et celui de la littérature sont presque absents.

Enfin, l'étude du dialogisme dans les trois romans de Maalouf est un premier pas dans la redécouverte de ce phénomène. Nous ne pouvons nous empêcher d'éprouver cet impérieux besoin d'aller plus loin et de relier par un fil référentiel les différentes œuvres de Maalouf autres que celles choisies pour le corpus. Nous n'avons pu cerner dans les œuvres choisies qu'une partie de l'ensemble des référents (identitaires, culturels et littéraires) véhiculés dans le discours littéraire de l'auteur grâce au dialogisme. Ces référents semblent être inépuisables étant liés à un parcours de vie de l'auteur riche en lectures et en expériences l'ayant rendu singulier et unique. Chaque discours, chaque expression ou chaque mot convoqué est relié à un autre par le phénomène dialogique et chacune de ses œuvres est en rapport avec l'autre ou avec toutes les autres par une forme de d'autodialogisme dont la fonction première est de garder le fil conducteur d'une pensée sur laquelle repose son projet d'écriture et son positionnement.

Dans une autre perspective, l'étude du dialogisme comme stratégie discursive offre un certain nombre de pistes d'étude pour différents genres de discours. Il serait, d'ailleurs, pertinent de voir le rôle que joue le dialogisme dans l'argumentation et dans la présentation de soi, de percevoir son importance dans la construction de la référence et l'interprétation de différents genres de discours. Enfin, il serait également intéressant d'évoquer une dernière piste: étudier le phénomène en présence d'un autre qui lui est mitoyen: la polyphonie. Ces pistes ne représentent qu'une partie des possibilités d'investigation que peut présenter le dialogisme. Étant l'un des plus importants phénomènes des XXe et XXIe siècles, il est source d'inspiration et refuse de se plier à une grille d'analyse unique qui ne pourrait rendre compte de ses propriétés essentielles à savoir qu'il est pluriel, hétérogène et pluridimensionnel.

**RÉFÉRENCES
BIBLIOGRAPHIQUES**

Corpus

- MAALOUF Amin, *Samarcande*, Jean-Claude Latès, Coll. Livre de poche, 1989.

Le périple de Baldassare, Grasset et Fasquelle, 2000.

Origines, Grasset, 2004.

Ouvrages théoriques

ADAM, Jean-Michel, *Les textes types et prototypes*, Nathan Université, [1997] 2001.

- AMOSSY Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Presses Universitaires de France, coll. Interrogation philosophique, 2010.

-L'argumentation dans le discours, Armand Colin, [2000] 2010.

- ANGERMULER Johanes et PHILIPPE Gilles, *Analyse du discours et dispositifs d'énonciation*, Lambert Lucas, 2015.

- ASSOULINE Pierre, *Le Magazine Littéraire*, octobre 2009.

- AUTHIER-REVUZ Jacqueline, DOURY Mariane, REBOUL-TOURE Sandrine, *Parler des mots – Le fait autonymique en discours*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003.

- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, traduit par Alfreda Aucouturier, NRF-Gallimard, [1979] 1984.

-La poétique de Dostoïevski, Seuil, [1929, 1970] 1998.

-Esthétique et théorie du roman, traduit par Daria Olivier [1975, 1984], Tel-Gallimard, 2006.

BLANCHOT M., « L'espace littéraire », in Ducrot O. et SCHAEFFER J-M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Seuil, [1972] 1995.

- BRES Jacques, HAILLET Pierre et al., *Dialogisme et polyphonie*, De beock du culot, collection Champs linguistiques, 2005.

BRES Jacques, NOWAKOWSKA Alexandra, *Dis-moi avec qui tu dialogues, je te dirai qui tu es...-De la pertinence de la notion de dialogisme*, Marges linguistiques Numéro 9, Mai 2005.

- CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU Dominique et al., *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002.
- CHARAUDEAU Patrick, *Le discours politique. Les masques du pouvoir*, Vuibert, [2005] 2007.
- COSSUTTA Frédéric et MAINGUENEAU Dominique, *L'analyse des discours constituants*, Langages, 29e année, n°117, 1995.
- DETRIE Catherine, SIBLOT Paul, VERINE Bertrand, *Termes et concepts pour l'analyse du discours une approche praxématique*, Honoré Champion, 2001.
- DUBOIS Jean, GIACOMO Mathee, GUESPIN Louis et al., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, 1999.
- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Grasset, coll. Livre de Poche, [1979, trad fr 1985], 1998.
- GARNIER Jean-Maxence, « Faire référence à la parole de l'autre : quelques questions sur l'enchaînement "sur le mot" chez Marivaux » in AUTHIER-REVUZ Jacqueline, DOURY Mariane, REBOUL-TOURE Sandrine et al., *Parler des mots – Le fait autonymique en discours*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003.
- GENETTE Gerard, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.
 - *Nouveau discours du récit*, Seuil, coll. Poétique, 1983
 - *Seuils*, Seuil, 1987.
- GENETTE Gerard, JAUSS Hans Robert, SCHAEFFER Jean-Marie et al., *Théorie des genres*, Seuil. Coll. « Points », 1986.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'énonciation*, Armand Colin, 2012.
- LEYMARIE Virginie, « Le Paratexte », in. *Dictionnaire International des Termes Littéraires* (DITL), 2000, <http://www.ditl.info/arttest/art3364.php>.
- LEWIS Bernard, *Assassins*, Weidenfield and Nicolson, 1967.
 - MAALOUF Amin, *Les identités meurtrières*, Grasset et Fasquelle, Collection Livres de poche, 1998.

- MAALOUF ABOU-CHAAR Kamal, *Memoirs of Grandma Kamal-Unique personal experiences and encounters (Memoires de Grand-mère Kamal uniques expériences personnelles et rencontres)* par World Book Publishing, Beyrouth, 1999.
- MAINGUENEAU Dominique et ØSTENSTAD Inger, *Au-delà des œuvres Les voies de l'analyse du discours littéraire*, L'Harmattan. 2010
 - MAINGUENEAU Dominique, - *Pragmatique pour le discours littéraire*, Dunod 1997.
 - *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, Nathan, 2000.
 - *Linguistique pour le texte littéraire*, Armand Colin [1986] 2000.
 - *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Coll. U Lettres, 2004.
 - *Les termes clés de l'analyse du discours*, Seuil, coll. Points Essai, 2009.
- MOIRAND Sophie, *Les discours de la presse quotidienne observer, analyser, comprendre*, Presses Universitaires de France, 2007.
- NICHOLAS Jean-Baptiste, *Omar Khayyam les Roubaïates*, Seghers, 1965.
- PEYTARD Jean, *Mikhaïl Bakhtine, dialogisme et analyse du discours*, Bertrand-Lacoste, 1995.
- RIEGEL Martin, PELLA Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique de français*, Presses Universitaires de France, [1994, 2009] 2011.
- ROSIER Laurence, « Le discours rapporté en français », Ophrys, 2008. In. AUTHIER-REVUZ Jacqueline, DOURY Mariane, REBOUL-TOURE Sandrine (dir.), *Parler des mots – Le fait autonymique en discours*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003
- SITRI Frédérique, « L'autonymie dans la construction des objets de discours » in AUTHIER-REVUZ Jacqueline, DOURY Marianne REBOUL-TOURE Sandrine (dir.), *Parler des mots – Le fait autonymique en discours*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003.
- TREVISSE Anne, « Métalexique, métadiscours et interactions métalinguistiques »

in. *Langues, Actes du colloque international du Groupe Recherche Jan Comenuis en, Linguistiques et Didactique des Langues, Linx*, n°36, 1997, (2-3 octobre 96). (Consulté le 10 mai 2015)

- TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique* suivi de *Ecrits du cercle de Bakhtine*, Seuil, coll. Poétique, 1981.

Articles en ligne

- ASMAR Pascale, «LIBAN - Polygamie ou divorce linguistique au Liban : Hi, Kifak, ça va?! », *ZigZag magazine*, 27 juillet 2012, [disponible sur: [https:// http://www.zigzag francophonie.eu/LIBANPolygamie-ou-divorce](https://http://www.zigzagfrancophonie.eu/LIBANPolygamie-ou-divorce)]. (Consulté le 01 mars 2014)

- BARTHES Roland, « Théorie du texte » " *Encyclopedia Universalis*, 1973 disponible à [http://asl.univ montp3.fr/e41slym/ Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf](http://asl.univmontp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf). (Consulté le 15/09/2013).

- CANVAT Karl, « Atelier de théorie littéraire : genres et pragmatique de la lecture », *Fabula*,[///D:/dialogisme%20doc/Genres%20et%20pragmatique%20de%20la%20lecture.htm](http://D:/dialogisme%20doc/Genres%20et%20pragmatique%20de%20la%20lecture.htm). (Consulté le 27 novembre 2011)

- CHAUDENSON Robert, « Diglossie créole, diglossie coloniale », 1984, in Grutman Rainier, *Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique in les littératures francophones ?* 2003 [En ligne: [https://www. Academia. Edu/704363/](https://www.Academia.Edu/704363/)].(Consulté le 22 février 2014)

- GRUTMAN Rainier, « Les motivations de l'hétérolinguisme: réalisme, composition, esthétisme », in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario: II. Plurilinguismo e letteratura, Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone*, 6-9 luglio, 2000. (Consulté le 22 février 2014)

- GRUTMAN Rainier., *Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones ?* https://www.academia.edu/704363/Bilinguisme_et_diglossie_comment_penser_la_différence_linguistique_dans_les_littératures_francophones (Consulté le 22 février 2014)

- GUILLEMETTE Lucie et LEVESQUE Cynthia, « La narratologie », in Louis Hébert (dir.) , *Signo*[en ligne], Rimouski (Québec) 2006, [http://www .signosemio .com /genette/ narratologie.asp](http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp) (Consulté le 18/02/2011)
- ILIAL Philippe, « La " Secte des Assassins" à travers les Chroniques Médiévales », disponible sur: http://docplayer.fr/14766805-Http-www-lestempsmadievaux-com-article_sectes_1-htm-la-secte-des-assassins-a-travers-les-chroniques-mediévales-philippe-ilial.html(Consulté le 17/10/2014)
- MAINGUENEAU Dominique, -« Auteur et image d’auteur en analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, (Consulté le 11 octobre 2014). URL : <http://aad.revues.org/660>
 - « Genres de discours et modes de généricité », in *Le français aujourd'hui*, 2007/4 n° 159, p. 29-35. DOI : 10.3917/lfa.159.0029 (Consulté le 17 décembre 2011)
- MANU P. Sobti. 2005. « Urban metamorphosis and change in central asian cities after the arab invasions ». Thèse de doctorat, Atlanta, Georgia Institute of Technology. (Consultée le 04 avril 2014)
- MEIZOZ Jérôme, « Ce que l’on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d’auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 16 mars 2014. URL : <http://aad.revues.org/667> (Consulté le 25 juillet 2015)
- MOIRAND Sophie, « Quelles catégories descriptives pour la mise au jour des genres de discours ? » 2003, [[http://gric.univlyon2. fr/Equipe1/actes/journees_genre.htm](http://gric.univlyon2.fr/Equipe1/actes/journees_genre.htm)]. (Consulté le 24 novembre 2013)
 - Du traitement de l’intertexte selon les genres convoqués dans les événements scientifiques à caractère politique*, 2001, Semen n° 13. (Consulté le 24 novembre 2013)
- NALES Edward, GRANVILLE Brown, «A year amongst the Pesian», Cambridge University Press, 2012. (Version électronique) (Consulté le 17 mai 2013)

- PAVEAU Marie-Anne, « La norme dialogique. Propositions critiques en philosophie du discours », *Semen* [En ligne], 29 | 2010, mis en ligne le 24 janvier 2012. URL : <http://semen.revues.org/8793> (Consulté le 27 août 2010)
- PEPYS Samuel, « Le grand incendie de Londres (1666) », En ligne <http://icp.ge.ch/po/cliotexte/xviie-et-xviii-siecle-la-grande-bretagne-a-lepoque-moderne/incendie.londres.html> (Consulté le 19 décembre 2013)
- SERIOT Patrick, « Généraliser l'unique : genres, types et sphères chez Bakhtine », *Linx* [En ligne], 56 | 2007, mis en ligne le 18 février 2011, consulté le 12 octobre 2012. URL : <http://linx.revues.org/356> ; DOI : 10.4000/linx.356, 2004. (Consulté le 16/07/2012)
- TREVISSE Anne, « Métalexique, métadiscours et interactions métalinguistiques » in. *Langues, Actes du colloque international du Groupe Recherche Jan Comenius en, Linguistiques et Didactique des Langues, Linx*, n°36, 1997, (2-3 octobre 96). (Consulté le 10 mai 2015)
- TROYAT Henri, *Tolstoï*, Fayard, Paris 1965, in. GRUTMAN Rainier, « Les motivations de l'hétérolinguisme: réalisme, composition, esthétisme », in. *Eteroglossia e plurilinguismo letterario: II. Plurilinguismo e letteratura, Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone, 6-9 luglio, 2000*. (Consulté le 22 février 2014)

Sitographie

- « Arbre généalogique de la famille Embriaci », <http://www.geneanet.org/search/?name=embriaco&ressource=arbre> (Consulté le 12 mars 2012)
- « Ekonomos », in, *Evan C. Ekonomos' Home Page at SLAC*, <http://www.slac.stanford.edu/~evan> mis en ligne le 04/13/2009 (Consulté le 21 mai 2015)
- « Genova » En ligne : *Site officiel de la commune de Genova* <http://www.visitgenoa.it/fr/santa-maria-di-castello-et-torre-embriaci> (Consulté le 12 mars 2012)
- « Jbeil », <http://www.orient-latin.com/fortresses/jbeil> (CNRTL , <http://www.cnrtl.fr/academie> 9), Publié avant 2004. (Consulté le 12 mars 2012)

- « Légende » dans *Larousse encyclopédique* <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/1%C3%A9gende/65391> (Consulté le 25 septembre 2011)
- Littré, <http://www.littre.org/definition/p%C3%A9riple> (Consulté le 25 septembre 2012)
- ROBOCUP, « Du Sabbataïsme au Sionisme : d'une guerre à l'autre », En ligne <http://robocup555.blogs.nouvelobs.com/archive/2007/10/21/du-sabbataisme-au-sionisme-d-une-guerre-a-l-autre.html> (Consulté le 10 janvier 2013)
- « Seldjoukides » En ligne: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/groupe-personnage/Seldjoukides/143823> (Consulté le 18 décembre 2012)

Ouvrages et articles en ligne en langue arabe

- Le « Coran », *Sourate Al waqiah* verset 73 et *Sourate Al haqqah* verset 52
- BOUDJELKHA Abadellatif, *L'empire ottoman*. 2005, Dar El Maarifa.
- DAHEER Ihssan, « Les Ismaéliens : Histoire et croyances », 1984, était disponible sur: www.startimes.com/f.aspx/f.aspx?t=18304094 (Consulté le 18 décembre 2012)

ANNEXES

EXTRAITS

Extrait N°1

Parfois, à **Samarcande**, au soir d'une journée lente et morne, des citadins désœuvrés viennent rôder **dans l'impasse des deux tavernes, près du marché aux poivres**, non pour goûter au vin musqué de Soghdiane, mais pour épier allées et venues, ou prendre à partie quelque buveur éméché. L'homme est alors traîné dans la poussière, arrosé d'insultes, voué à un enfer dont le feu lui rappellera jusqu'à la fin des siècles le rougeoiement du vin tentateur. C'est d'un tel incident que va naître le manuscrit des Robaiyat, en l'été 1072. Omar Khayyam a vingt-quatre ans, il est depuis peu à **Samarcande**. Se rend-il à **la taverne**, ce soir-là, ou est-ce le hasard des flâneries qui le porte? Frais plaisir d'arpenter une ville inconnue, les yeux ouverts aux mille touches de la journée finissante : **rue du Champ-de-Rhubarbe**, un garçonnet détale, pieds nus sur les larges pavés, serrant contre son cou une pomme volée à quelque étalage; **bazar des drapiers**, à l'intérieur d'une échoppe surélevée, une partie de nard se dispute encore à la lumière d'une lampe à huile, deux dés jetés, un juron, un rire étouffé; arcade des cordiers, un muletier s'arrête près d'une fontaine, laisse couler l'eau fraîche dans le creux de ses paumes jointes, puis se penche, lèvres tendues, comme pour baiser le front d'un enfant endormi; désaltéré, il passe ses paumes mouillées sur son visage, marmonne un remerciement, ramasse une pastèque évidée, la remplit d'eau, la porte à sa bête afin qu'elle puisse boire à son tour.

Place des marchands de fumée, une femme enceinte aborde Khayyam. Voile retroussé, elle a quinze ans à peine. Sans un mot, sans un sourire sur ses lèvres ingénues, elle lui dérobe des mains une pincée d'amandes grillées qu'il venait d'acheter. Le promeneur ne s'en étonne pas, c'est une croyance ancienne à **Samarcande**: lorsqu'une future mère rencontre dans la rue un étranger qui lui plaît, elle doit oser partager sa nourriture, ainsi l'enfant sera aussi beau que lui, avec la même silhouette élancée, les mêmes traits nobles et réguliers. [...] (Maalouf, 1988: 13-14)

Extrait N°2

Quand ils atteignent Samarcande, c'est épuisés par le froid, par le cahotement de leurs montures, par le malaise qui s'est installé entre eux. Omar, aussitôt, retire dans son pavillon, sans prendre le temps de dîner. Il a composé durant le voyage trois quatrains qu'il se met à réciter à voix haute, dix fois, vingt fois, remplaçant un mot, modifiant une tournure, avant de la consigner dans le secret de son manuscrit.

Djahane, arrivée à l'improviste, plus tôt que d'habitude, s'est glissée par la porte entrouverte, se défaisant sans bruit de son châle de laine. Elle avance sur la pointe des pieds, par-derrière. Omar demeure absorbé, elle lui entoure subitement le cou de ses bras nus, colle son visage au sien, laisse couler sur ses yeux sa chevelure parfumée. Khayyam devrait être comblé - un amant peut-il espérer plus tendre agression? Ne devrait-il pas à tour, l'instant de surprise passé, refermer ses bras autour de la taille de sa bien-aimée, la serrer, presser sur son cœur toute la souffrance de l'éloignement, toute la joie des retrouvailles? Mais Omar est perturbé par cette intrusion. Son livre est encore ouvert devant lui, il aurait voulu le faire disparaître. Son premier réflexe est de se dégager, et même s'il s'en repent immédiatement, même si son hésitation n'a duré qu'un instant, Djahane, qui a ressenti ce flottement et cette forme de froideur, ne tarde pas à en comprendre la raison. Elle pose sur le livre des yeux méfiants, comme s'il s'agissait d'une rivale.

- Pardonne-moi! J'étais si impatiente de te revoir, je ne pensais pas que mon arrivée pouvait t'embarrasser.

Un lourd silence les sépare, que Khayyam s'empresse de rompre.

- C'est ce livre, n'est-ce pas? Il est vrai que je n'avais pas prévu de te le montrer. Je l'ai toujours caché en ta présence. Mais la personne qui m'en a fait cadeau m'a fait promettre de le garder secret.

Il le lui tend. Elle le feuillette quelques instants, affectant la plus grande indifférence à la vue de ces quelques rares pages noircies, éparpillées parmi des dizaines de feuilles vides. Elle le lui rend avec une moue déclarée.

- Pourquoi me le montres-tu? Je ne t'ai rien demandé. D'ailleurs, je n'ai jamais appris à lire. Tout ce que je sais, je l'ai acquis à l'écoute des autres.

Omar ne peut s'en étonner. Il n'était pas rare à l'époque que des poètes de qualité soient analphabètes; de même, bien entendu, que la quasi-totalité des femmes.

- Et qu'y a-t-il de si secret dans ce livre, des formules d'alchimie?

- Ce sont des poèmes que j'écris parfois.

- Des poèmes interdits et hérétiques? subversifs? Elle le regarde d'un air soupçonneux, mais il se défend en riant:

- Non, que vas-tu chercher là? Ai-je l'âme d'un comploter? Ce ne sont que des robaiyat sur le vin, sur la beauté de la vie et sa vanité.

- Toi, des robaiyat?

Un cri d'incrédulité lui a échappé, presque de mépris. Les robaiyat relèvent d'un genre littéraire mineur, léger et même vulgaire, tout juste digne des poètes des bas quartiers. Qu'un savant comme Omar, Khayyam se permette de composer de temps à autre un robai peut être pris pour un divertissement, une peccadille, éventuellement une coquetterie; mais qu'il prenne la peine de consigner ses vers le plus sérieusement du monde dans un livre entouré de mystère, voilà qui, étonne et inquiète une poétesse attachée aux normes de l'éloquence. Omar semble honteux; Djahane est intriguée :

Pourrais-tu m'en lire quelques vers?

Khayyam ne veut pas s'engager plus loin.

- Je pourrai te les lire tous, un jour, quand je les jugerai prêts à être lus.

Elle n'insiste pas, renonce à l'interroger davantage, mais lui lance, sans trop forcer sur l'ironie :

- Quand tu auras rempli ce livre, évite de l'offrir à Nasr Khan, il n'a pas beaucoup de considération pour les auteurs de robaiyat; il ne t'inviterait plus jamais à prendre place sur son trône.

- Je n'ai pas l'intention d'offrir ce livre à qui que ce soit, je n'espère en tirer aucun bénéfice, je n'ai pas les ambitions d'un poète de cour.

Elle l'a blessé, il l'a blessée. Dans le silence qui les enveloppe, l'un et l'autre se demandent s'ils n'ont pas été trop loin, s'il n'est pas temps de se reprendre pour sauver ce qui peut encore l'être. A cet instant, ce n'est pas à Djahane que Khayyam en veut, mais au cadi. Il regrette de l'avoir laissé parler et se demande si ses propos n'ont pas troublé irrémédiablement le regard qu'il pose sur son amante. Ils vivaient jusque-là dans la candeur et l'insouciance, avec le désir commun de ne jamais évoquer ce qui pourrait les séparer. " Le cadi m'a-t-il ouvert les yeux sur la vérité, ou bien m'a-t-il seulement voilé le bonheur? " songe Khayyam.

- Tu as changé, Omar; je ne pourrais dire en quoi, niais il y a dans ta façon de me regarder et de me parler un ton que je ne saurais définir. Comme si tu me soupçonais de quelque méfait, comme si tu m'en voulais pour quelque raison. Je ne te comprends pas, mais, tout à coup, j'en suis profondément triste.

Il cherche à l'attirer vers lui, elle s'écarte vivement.

- Ce n'est pas ainsi que tu peux me rassurer! Nos corps peuvent prolonger nos mots, ils ne peuvent les remplacer ni les démentir.

Qu'y a-t-il, dis-moi?

- Djahane! Si nous décidions de ne plus parler de rien jusqu'à demain!

- Demain, je ne serai plus là, le khan quitte Samarcande au petit-matin.

- Où va-t-il?

- Kish, Boukhara, Termez, je ne sais. Toute la cour le suivra, et moi avec.[...] (Maalouf, 1988:62-64)

Extrait N°3

Pendant que nous étions absorbés par cette tâche, Chirine poussa un cri. Le Titanic était maintenant en position verticale, ses lumières s'étaient estompées. Il resta ainsi cinq interminables minutes, puis, avec solennité, il s'enfonça vers son destin. Le soleil du 15 avril nous surprit étendus, épuisés, entourés de visages apitoyés. Nous étions à bord du Carpathia qui, à la réception d'un message de détresse, avait accouru pour recueillir les naufragés. Chirine était à mes côtés, silencieuse. Depuis que nous avons vu sombrer le Titanic, elle n'avait plus dit un mot, et ses yeux m'évitaient. J'aurais voulu la secouer, lui rappeler que nous étions des miraculés, que la plupart des passagers avaient péri, qu'il y avait sur ce pont, autour de nous, des femmes qui venaient de perdre un mari, et des enfants qui se retrouvaient orphelins.

Mais je me gardai de la sermonner. Je savais que ce Manuscrit était pour elle, comme pour moi, plus qu'un joyau, plus qu'une précieuse antiquité, qu'il était un peu notre raison d'être ensemble. Sa disparition, venant après tant de malheurs, ne pouvait qu'affecter gravement Chirine. Je sentais qu'il serait sage de laisser agir le temps réparateur.[...]

En me quittant, le journaliste me complimenta sur la qualité de mon témoignage et prit mon adresse pour me contacter ultérieurement. Je regardai alors tout autour de moi, j'appelai, à voix de plus en plus forte. Chirine n'était plus là. Je décidai de ne pas bouger de l'endroit où elle m'avait laissé, pour qu'elle soit sûre de me retrouver. Et j'attendis. Une heure. Deux heures. Le quai peu à peu se vida. Où chercher? En premier lieu, je me rendis au bureau de la White Star, la compagnie à laquelle appartenait le Titanic. Puis je fis le tour des hôtels où les rescapés avaient été logés pour la nuit. Mais, une fois encore, aucune trace de ma femme. Je revins vers les quais. Ils étaient déserts. Alors je décidai de partir vers le seul endroit dont elle connaissait l'adresse et où, une fois calmée, elle pourrait songer à me retrouver: ma maison d'Annapolis.

Longtemps j'attendis un signe de Chirine. Mais jamais elle ne vint. Elle ne m'écrivit pas. Plus jamais personne ne mentionna son nom devant moi. Aujourd'hui, je me demande: a-t-elle seulement existé? Était-elle autre chose que le fruit de mes obsessions orientales? La nuit, dans, la solitude de ma trop vaste chambre, quand monte en moi le doute, quand ma mémoire se brouille, quand je sens ma raison vaciller, je me lève et allume toutes les lumières, je cours reprendre ses lettres de jadis que je fais mine de décacheter comme si je venais, tout juste de les recevoir, je hume leur parfum, j'en relis quelques pages; la froideur même de leur ton me reconforte, elle me donne l'illusion de vivre à nouveau un amour naissant. Alors seulement, apaisé, je les range et me replonge dans le noir, prêt à m'abandonner sans frayeur aux éblouissements du passé : une phrase lâchée dans un salon de Constantinople, deux blanches nuits à Tabriz, un brasero dans l'hiver de Zarganda. Et de notre dernier voyage cette scène : nous étions montés sur le promenoir, dans un coin sombre et désert, nous avons échangé un long baiser. Pour prendre dans mes mains son visage, j'avais posé le Manuscrit à plat

sur une borne d'amarrage. Quand elle l'avait aperçu, Chirine avait éclaté de rire, elle s'était écartée, puis, d'un geste théâtral, elle avait lancé au ciel:

- Les Robaiyat sur le Titanic! La fleur de l'Orient portée par le fleuron de l'Occident! Khayyam, si tu voyais le bel instant qu'il nous est donné de vivre! (Maalouf, 1988: 311-312)

Extrait N°4

[...]le Siyasset-Nameh est le fruit de l'irremplaçable expérience d'un bâtisseur d'empire. [...]En parcourant le texte, celui-ci esquisse ici un sourire amusé, là une grimace. Comme tant d'autres grands hommes, Nizam n'a pu s'empêcher, au soir de sa vie, de décocher des flèches, de régler des comptes. Avec Terken Khatoun par exemple. Le quarante-troisième chapitre s'intitule : « Des femmes qui vivent derrière les tentures. » À une époque ancienne, écrit Nizam, « l'épouse d'un roi prit un grand ascendant sur lui, il n'en résulta que discorde et troubles. Je n'en dirai pas plus, car chacun peut observer à d'autres époques des faits semblables. » Il ajoute : « Pour qu'une entreprise réussisse, il faut faire le contraire de ce que disent les femmes. »

Les six chapitres suivants sont consacrés aux ismaéliens ; ils s'achèvent ainsi : « J'ai parlé de cette secte pour que l'on se tienne sur ses gardes... On se rappellera mes paroles lorsque ces mécréants auront précipité dans le néant les personnes que le sultan affectionne, ainsi que les grands de l'État, lorsque leurs tambours résonneront partout et que leurs desseins seront dévoilés. Au milieu du tumulte qui se produira, que le prince sache que tout ce que j'ai dit est la vérité. Puisse le Très-Haut préserver notre maître et l'empire du mauvais sort ! » (Maalouf, 1988: 116-117)

Extrait N°5

A

Omar ne sait que dire. Nizam l'embrasse et le congédie amicalement, avant d'aller s'incliner devant celui qui l'a condamné. Suprême élégance, suprême inconscience, suprême perversité, le sultan et le vizir jouent l'un et l'autre avec la mort.

Alors qu'ils sont en route pour le lieu du supplice, Malikshah interroge son « père » :

— Combien crois-tu que tu vivras encore ? Nizam répond sans l'ombre d'une hésitation :

— Longtemps, très longtemps.

Le sultan est désespéré :

— Que tu te montres arrogant avec moi, passe encore, mais avec Dieu ! Comment peux-tu affirmer une chose pareille, dis plutôt que Sa volonté soit faite, c'est Lui le maître des âges !

— Si j'ai répondu ainsi, c'est que j'ai fait un songe, la nuit dernière. J'ai vu notre Prophète, prière sur lui ! je lui ai demandé quand j'allais mourir, et j'ai obtenu une réponse réconfortante.

Malikshah s'impatiente

— Quelle réponse ?

— Le Prophète m'a dit : « Tu es un pilier de l'islam, tu fais le bien autour de toi, ton existence est précieuse pour les croyants, je te donne donc le privilège de choisir le moment de ta mort. » J'ai répondu : « Dieu m'en garde, quel homme pourrait choisir un tel jour ! On veut toujours davantage, et même si je fixais la date la plus éloignée possible je vivrais dans la hantise de son approche, et la veille de ce jour-là, que ce soit dans un mois ou dans cent ans, je tremblerais de peur. Je ne veux pas choisir la date. La seule faveur que je demande, Prophète bien-aimé, c'est de ne pas survivre à mon maître le sultan Malikshah. Je l'ai vu grandir, je l'ai entendu m'appeler « père », et je ne voudrais pas subir l'humiliation et la souffrance de le voir mort. C'est accordé, me dit le Prophète, tu mourras quarante jours avant le sultan. »

Malikshah a le visage blanc, il tremble, il s'est presque trahi. Nizam sourit :

— Tu le vois, je ne montre aucune arrogance, je suis sûr aujourd'hui que je vivrai longtemps.

Le sultan a-t-il été tenté, à cet instant-là, de renoncer à faire tuer son vizir ? Il en aurait été bien inspiré. Car, si le songe n'était qu'une parabole, Nizam avait effectivement pris de redoutables dispositions. La veille de son départ, les officiers de sa garde rassemblés à ses côtés avaient juré l'un après l'autre, la main sur le Livre, que s'il était tué aucun de ses ennemis ne lui survivrait !

B

Parabole extraite du Manuscrit de Samarcande : « Trois amis étaient en promenade sur les hauts-plateaux de Perse. Surgit une panthère, toute la férocité du monde était en elle.

La panthère observa longuement les trois hommes puis courut vers eux.

Le premier était le plus âgé, le plus riche, le plus puissant. Il cria : « Je suis le maître de ces lieux, jamais je ne permettrai à une bête de ravager les terres qui m'appartiennent. » Il était accompagné de deux chiens de chasse, il les âcha sur la panthère, ils purent la mordre, mais elle n'en devint que plus vigoureuse, les assomma, bondit sur leur maître et lui déchira les entrailles.

Tel fut le lot de Nizam-el-Molk.

Le deuxième se dit : « Je suis un homme de savoir, chacun m'honore et me respecte, pourquoi laisserais-je mon sort se décider entre chiens et panthère ? » Il tourna le dos et s'enfuit sans attendre l'issue du combat, Depuis, il a erré de grotte en grotte, de cabane en cabane, persuadé que le fauve était constamment à ses trousses.

Tel fut le lot d'Omar Khayyam.

Le troisième était homme de croyance. Il s'avança vers la panthère les paumes ouvertes, le regard dominateur, la bouche éloquente. « Sois la bienvenue en ces terres, lui dit-il. Mes compagnons étaient plus

riches que moi, tu les as dépouillés, ils étaient plus fiers, tu les as rabaissés. » La bête écoutait, séduite, domptée. Il prit l'ascendant sur elle, il réussit à l'apprivoiser. Depuis, aucune panthère n'ose s'approcher de lui, et les hommes se tiennent à distance. »

Le Manuscrit conclut : « Quand survient le temps des bouleversements, nul ne peut arrêter son cours, nul ne peut le fuir, quelques-uns parviennent à s'en servir. Mieux que quiconque, Hassan Sabbah a su apprivoiser la férocité du monde. Tout autour de lui, il a semé la peur ; pour se ménager, dans son réduit d'Alamout, un minuscule espace de quiétude. » (Maalouf, 1988: 138-139)

Extrait N°6

La légende d'Ispahan

On y raconte d'ailleurs encore l'histoire d'un jeune voyageur de Rayy, si pressé de voir les merveilles d'Ispahan qu'il s'était séparé de sa caravane le dernier jour pour galoper seul à bride abattue. Au bout de quelques heures, se retrouvant au bord du Zayandé-Roud, « le Fleuve qui donne la vie », il le longea et atteignit une muraille de terre. L'agglomération lui sembla de taille respectable, mais bien plus petite que sa propre cité de Rayy. Arrivé à la porte, il se renseigna auprès des gardes.

— C'est ici la ville de Djay, lui répondit-on.

Il ne daigna donc pas même y entrer, il la contourna et poursuivit sa route vers l'ouest. Sa monture était épuisée, mais il cravachait sec. Bientôt il se retrouva, haletant, aux portes d'une autre cité, plus imposante que la première, mais à peine plus étendue que Rayy. Il interrogea un vieux passant.

— C'est ici Yahoudiyé, la Ville-Juive.

— Y a-t-il donc tant de juifs en ce pays ?

— Il y en a quelques-uns, mais la plupart des habitants sont musulmans comme toi et moi. On l'appelle Yahoudiyé parce que le roi Nabuchodonosor y avait installé, dit-on, les juifs qu'il avait déportés de Jérusalem ; d'autres prétendent que c'est l'épouse juive d'un shah de Perse qui avait fait venir en ce lieu, avant l'âge de l'islam, des gens de sa communauté. Dieu seul connaît la vérité !

Notre jeune voyageur se détourna donc, résigné à poursuivre sa route, même si son cheval devait s'écrouler sous ses jambes, lorsque le vieil homme le rappela :

— Où comptes-tu aller de ce pas, mon fils ?

— À Ispahan !

L'ancien éclata de rire.

— Ne t'a-t-on jamais dit qu'Ispahan n'existait pas ?

— Comment donc, n'est-elle pas la plus grande, la plus belle des cités de la Perse, n'était-elle pas déjà, aux temps reculés, la fière capitale d'Artaban, roi des Parthes, n'a-t-on pas vanté ses merveilles dans les livres ?

— Je ne sais pas ce que disent les livres, mais je suis né ici il y a soixante-dix ans et seuls les étrangers me parlent de la ville d'Ispahan, jamais je ne l'ai vue. (Maalouf, 1988: 71-72)

Extrait N°6

Quatre longs mois nous séparent encore de l'année de la Bête, et déjà elle est là. Son ombre voile nos poitrines et les fenêtres de nos maisons.

Autour de moi, les gens ne savent plus parler d'autre chose. L'année qui approche, les signes avant-coureurs, les prédictions... Parfois je me dis : qu'elle vienne ! qu'elle vide à la fin sa besace de prodiges et de

calamités ! Ensuite je me ravise, je reviens en mémoire à toutes ces braves années ordinaires où chaque journée se passait dans l'attente des joies du soir. Et je maudis à pleine bouche les adorateurs de l'apocalypse.

Comment a débuté cette folie ? Dans quel esprit a-t-elle d'abord germé ? Sous quels cieux ? Je ne pourrais le dire avec exactitude, et pourtant, d'une certaine manière, je le sais. De là où je me trouve, j'ai vu la peur, la peur monstrueuse, naître et grossir et se répandre, je l'ai vue s'insinuer dans les esprits, jusque dans celui de mes proches, jusque dans le mien, je l'ai vue bousculer la raison, la piétiner, l'humilier, puis la dévorer.

J'ai vu s'éloigner les beaux jours.

Jusqu'ici j'avais vécu dans la sérénité. Je prospérais, embonpoint et fortune, un peu plus chaque saison ; je ne convoitais rien qui ne fût à portée de ma main ; mes voisins m'adulaient plus qu'ils ne me jalousaient.

Et soudain, tout se précipite autour de moi.

Ce livre étrange qui apparaît, puis disparaît par ma faute...

La mort du vieil Idriss, dont personne ne m'accuse, il est vrai... si ce n'est moi-même.

Et ce voyage que je dois entreprendre dès lundi, en dépit de mes réticences. Un voyage dont il me semble aujourd'hui que je ne reviendrai pas.

Ce n'est donc pas sans appréhension que je trace ces premières lignes sur ce cahier neuf. Je ne sais pas encore de quelle manière je vais rendre compte des événements qui se sont produits, ni de ceux qui déjà s'annoncent. Un simple récit des faits ? Un journal intime ? Un carnet de route ? Un testament ? (Maalouf, 2000: 11-12)

Extraits : a,b,c

a

Au village d'Anfé, le 24 août 1665

Les environs de Gibelet n'étant pas sûrs au crépuscule, nous attendîmes qu'il fasse clair pour passer la porte. Le dénommé Rasmi était déjà là, prêt à nous emboîter le pas, tirant sur la bride pour faire patienter sa bête. Il semble avoir choisi pour ce voyage une monture bien nerveuse qui, je l'espère, va le laisser très vite de notre train. (Maalouf, 2000: 43)

Ou alors les extraits :

b

À Gênes, le 3 avril 1666

Pendant cinq mois j'ai relaté chaque jour, ou presque, les péripéties du voyage, et je n'ai plus la moindre trace de tout ce que j'ai écrit. Un premier cahier est resté chez Barinelli, à Constantinople ; et le deuxième au couvent de Chio. Je l'avais laissé à l'aube dans ma chambre, encore ouvert à la dernière page pour que mon encre ait le temps de sécher. Je me promettais de revenir avant le soir pour rendre compte de ce qui devait se passer au cours de cette journée décisive. Je ne suis jamais revenu. (Maalouf, 2000: 267)

Et :

C En mer, le 28 avril

Hier soir, alors que je venais d'écrire mes quelques lignes résignées, je vis passer sur le pont le jeune marin blond qu'on avait envoyé me quérir à l'auberge. Je lui fis signe de s'approcher, avec l'intention de lui poser deux ou trois questions pressantes. Mais il y avait dans ses yeux une peur enfantine ; aussi me contentai-je de lui mettre dans la main un gros d'argent, sans dire mot. (Maalouf, 2000: 321)

Extrait N°7

(Smyrne) *Le 16 décembre*

J'ai invité Marta ce midi chez le sieur Moineau Ézéchiel, – c'est ainsi que s'appelle le traiteur huguenot. Je ne suis pas sûr qu'elle ait apprécié la cuisine, mais elle a apprécié l'invitation, et failli abuser du vin. Je l'ai retenue à mi-chemin entre la gaieté et l'ivresse.

De retour au couvent, nous nous sommes retrouvés seuls à l'heure de la sieste. Nous avons hâte de nous serrer l'un contre l'autre, et sans aucune prudence nous l'avons fait. J'avais l'oreille constamment aux aguets, de peur que mes neveux ne viennent nous surprendre, ou l'un des pères capucins. De mon commis, je ne craignais rien, il sait ne rien voir quand il le faut, et ne rien entendre. Cette inquiétude n'a guère amoindri notre bonheur, bien au contraire. Il me semble que chaque seconde réclamait son pesant de plaisir, plus que la seconde d'avant, comme si elle allait être la dernière, si bien que notre étreinte se faisait de plus en plus vigoureuse, éperdue, violente, haletante. Nos corps sentaient le vin chaud, et nous nous sommes promis des années de bonheur, que le monde vive ou qu'il meure.

Nous étions épuisés bien avant que quiconque ne vienne. Elle s'est assoupie. J'avais envie de faire de même, mais c'eût été trop d'imprudence. Je lui ai doucement ajusté la robe, puis je l'ai cachée jusqu'au cou sous une pudique couverture. Avant de tracer ces quelques lignes sur mon cahier. (Maalouf, 2000: 199-200)

Extrait N°8

Au village du tailleur, le 27 août

Aujourd'hui encore s'est joint à nous un compagnon inattendu. Mais cette fois un homme de bien.

Nous avons passé une nuit exécrable. Je connaissais une auberge sur la route, mais je n'y étais pas allé depuis bien longtemps. Peut-être l'avais-je visitée en une saison plus propice, je n'avais pas gardé le souvenir de ces nuées de moustiques, de ces murs moisis et lézardés, de ces effluves d'eaux stagnantes... Je finis par passer la nuit entière à gesticuler, à taper des mains chaque fois qu'un chant menaçant tintait à mes oreilles.

Au matin, quand il fallut reprendre la route, je n'avais guère dormi. Plus tard dans la journée, je m'assoupis à plusieurs reprises sur ma monture, et faillis tomber ; fort heureusement, Hatem vint se mettre tout près de moi pour, de temps à autre, me soutenir. Brave homme, finalement, c'est à lui que j'en veux le moins.

Vers midi, alors que nous marchions déjà depuis cinq bonnes heures, et que je cherchais des yeux un coin ombragé où prendre le repas, notre route se trouva soudain barrée par une grosse branche feuillue. Il eût

été facile de l'écarter, ou de la contourner, mais je m'arrêtai, perplexe. Dans la manière dont elle était placée, toute droite au milieu de la route, il y avait quelque chose d'incongru.

Je promenais mon regard alentour, cherchant à comprendre, lorsque Boumeh vint me murmurer à l'oreille qu'il valait mieux prendre ce sentier qui descendait, là-bas à notre droite, pour retrouver la grande route un peu plus loin.

“Si le vent, dit-il, a détaché cette branche de son arbre, puis l'a poussée jusqu'à cet emplacement en lui donnant cette posture, ce ne peut être qu'un avertissement du Ciel, et nous serions fous de le défier.”

Je pestai contre la superstition, mais je suivis son conseil. Il est vrai que, pendant qu'il me parlait, j'avais repéré, à notre droite, dans le prolongement du sentier qu'il voulait me faire emprunter, un bocage à ma convenance. Rien que de voir, de loin, cette épaisseur de verdure, je croyais entendre l'écoulement d'une source fraîche. Et j'avais faim.

En nous engageant sur ce chemin, nous vîmes des gens qui s'éloignaient sur leurs montures, trois ou quatre me sembla-t-il. Sans doute avaient-ils eu la même idée que nous, me dis-je – quitter la route, prendre leur repas à l'ombre ; mais ils chevauchaient à belle allure, fouettant les bêtes, comme s'ils nous fuyaient. Quand nous atteignîmes le bocage, ils avaient déjà disparu à l'horizon.

Ce fut Hatem qui hurla le premier :

“Des brigands ! C'étaient des brigands, des coupeurs de routes !”

À l'ombre d'un noyer, un homme gisait. Dêvêtu, et comme mort. Nous l'appelâmes de loin, dès que nous l'aperçûmes ; il ne bougea pas. On pouvait déjà voir sur son front et sa barbe un barbouillis de sang. Je fis le signe de croix. Mais lorsque Marta cria : “Mon Dieu ! Il est mort !”, et poussa une lamentation, l'homme se redressa, rassuré d'entendre une voix féminine, et de ses mains il dissimula prestement sa nudité. Jusque-là, il craignait, nous dit-il, que ses agresseurs ne soient revenus sur leurs pas, par quelque remords, si l'on peut dire, afin de l'achever.

“Ils avaient placé une branche sur la route, alors j'ai préféré prendre ce sentier, me disant qu'il devait y avoir un danger par là-bas. Mais c'est ici qu'ils s'étaient embusqués. Je revenais de Tripoli, où j'étais allé acheter du tissu ; je suis tailleur, de mon métier. Mon nom est Abbas. Ils m'ont tout pris, deux ânes avec leur chargement, et mon argent, et mes chaussures, et mes vêtements aussi ! Dieu les maudisse ! Que Abbas. Ils m'ont tout pris, deux ânes avec leur chargement, et mon argent, et mes chaussures, et mes vêtements aussi ! Dieu les maudisse ! Que tout ce qu'ils m'ont volé leur reste dans la gorge, comme une arête de poisson !”

Je me tournai vers Boumeh.

“Un avertissement du Ciel, cette branche, disais-tu ? Eh bien, détrompe-toi ! c'était une ruse de brigands !”

Mais il refusa de se dédire :

“Si nous n'étions pas passés par ce sentier, Dieu sait ce qu'il serait advenu à cet infortuné ! C'est parce qu'ils nous ont vus arriver que les malfaiteurs se sont éloignés aussi vite !”

L'homme, à qui Hatem venait de tendre l'une de mes chemises, et qui était en train de l'enfiler, approuva :

“Seul le Ciel a pu vous diriger par ici, pour ma chance ! Vous êtes des gens de bien, cela se voit sur vos visages. Seuls les gens honnêtes voyagent avec femme et enfants. Ce sont vos fils, ces deux beaux jeunes gens ? Que le Tout-Puissant veille sur eux !”

C'est à Marta qu'il s'adressait. Elle s'était approchée pour lui essuyer le visage avec un mouchoir trempé dans l'eau.

“Ce sont nos neveux”, répondit-elle, non sans une légère hésitation et un bref regard dans ma direction, comme pour s'excuser.

“Dieu vous bénisse, répétait l'homme, Dieu vous bénisse tous, je ne vous laisserai pas partir avant de vous avoir offert un habit à chacun, ne me dites pas non, c'est la moindre des choses, vous m'avez sauvé la vie, Dieu vous bénisse ! Et la nuit prochaine, vous la passerez chez moi, nulle part ailleurs !”

Nous ne pouvions pas refuser, d'autant que nous sommes arrivés dans son village à la tombée de la nuit ; nous nous étions écartés de notre route pour le conduire chez lui ; après ce qu'il venait de subir, nous ne pouvions pas le laisser cheminer seul.[...] (Maalouf, 2000: 52-55)

Extrait N°9

Le 2 septembre

[...] Nous avons atteint hier soir la modeste ville de Maarra, et c'est seulement à l'abri de ses murs à moitié écroulés que je me suis senti revivre, et que j'ai retrouvé le goût du pain.

Ce matin, j'étais parti flâner dans les ruelles marchandes, lorsque se produisit un incident des plus étranges. Les libraires d'ici ne m'avaient jamais vu, aussi ai-je pu les interroger sans détour au sujet du *Centième Nom*. Je n'ai récolté que des moues d'ignorance – sincère ou feinte, je ne sais. Mais devant la dernière échoppe, la plus proche de la grande mosquée, alors que je m'apprêtais à rebrousser chemin, un très vieux bouquiniste, à qui je n'avais encore posé aucune question, s'approcha de moi, tête nue, pour placer un livre dans mes mains. Je l'ouvris au hasard, et – par une impulsion que je ne m'explique toujours pas – je me mis à lire à voix claire ces lignes sur lesquelles mes yeux étaient tombés en premier :

Ils disent que le Temps mourra bientôt

Que les jours sont à bout de souffle

Ils ont menti.

Il s'agit d'un ouvrage d'Abou-l-Ala, le poète aveugle de Maarra. Pourquoi cet homme l'a-t-il posé ainsi dans mes mains ? Pourquoi le livre s'est-il ouvert justement à cette page ? Et qu'est-ce qui m'a poussé à en faire lecture au milieu d'une rue passante ?

Un signe ? Mais quel est donc ce signe qui vient démentir tous les signes ?

J'ai acheté au vieux libraire son livre ; sans doute sera-t-il, au cours de ce voyage, le moins déraisonnable de mes compagnons. (Maalouf, 2000: 62-63)

Extrait N°10

Le 3 octobre

Depuis que nous avons quitté les environs de Konya, ce n'est pas de peste que parlent les voyageurs mais d'une curieuse fable, répandue par le caravanier lui-même, et que, jusqu'ici, je n'avais pas jugé utile de rapporter. Si je l'évoque à présent, c'est qu'elle vient de connaître un dénouement exemplaire.

L'homme prétendait qu'une caravane s'est égarée, il y a quelques années, en allant vers Constantinople, et que, depuis, elle rôde, en détresse, sur les chemins d'Anatolie, victime d'une malédiction. De temps à autre, elle croise une autre caravane, et ses voyageurs désorientés demandent qu'on leur indique

le chemin, ou bien posent d'autres questions, les plus inattendues ; quiconque leur répond, ne fut-ce que d'un seul mot, attire sur lui la même malédiction, et devra errer ainsi avec eux jusqu'à la fin des temps.

Pourquoi cette caravane a-t-elle été maudite ? On dit que les voyageurs avaient affirmé à leurs proches qu'ils se rendaient en pèlerinage à La Mecque, alors qu'ils projetaient en réalité de rejoindre Constantinople. Le Ciel les aurait alors condamnés à rôder sans jamais atteindre leur destination.

Notre homme affirma qu'il avait déjà rencontré à deux reprises la caravane fantôme, mais qu'il ne s'était pas laissé abuser. Les voyageurs égarés avaient beau se presser autour de lui, lui sourire, le tenir par les manches, l'amadouer, il avait fait comme s'il ne les voyait pas, et c'est ainsi qu'il avait réussi à éviter le sortilège et à poursuivre son voyage.

[...]Mais aujourd'hui, à l'heure de midi, nous avons bien croisé une caravane.

Nous venions de nous arrêter au bord d'un cours d'eau pour déjeuner. Commis et serviteurs s'affairaient pour ramasser les brindilles et préparer les feux, lorsqu'une caravane apparut sur une colline proche. En quelques minutes, elle fut près de nous. Un mot traversa notre troupe : "Ce sont eux, c'est la caravane fantôme." Nous étions tous comme paralysés, nous avions sur le front comme une ombre étrange, et nous ne parlions qu'à voix basse, les yeux fixés sur les arrivants.

Ceux-ci s'approchaient, bien trop vite nous semblait-il, dans un nuage de poussière et de brume.

Lorsqu'ils furent près de nous, [...]. Les nôtres étaient mal à l'aise, mais pas un ne bougea, pas un ne se leva, pas un ne répondit au salut qu'on lui adressait. "Pourquoi ne nous parlez-vous pas ? finirent-ils par demander. Vous aurions-nous offensés en quelque chose sans le vouloir ?" Aucun des nôtres ne bronchait.

Les autres se détournèrent déjà pour partir, offusqués, quand, soudain, notre caravanier partit d'un immense éclat de rire, auquel répondit un rire plus sonore encore de l'autre caravanier.

"Maudit sois-tu, dit ce dernier en avançant, les bras ouverts. Tu leur as encore servi ton histoire de caravane fantôme. Et ils y ont mordu !" [...](Maalouf, 2000: 103-105)

Extrait N°11

Il y avait eu, d'abord, pour ma recherche, un faux commencement : cette scène que j'ai vécue à l'âge de trente ans, et que je n'aurais jamais dû vivre – qu'aucun des protagonistes, d'ailleurs, n'aurait dû vivre. Chaque fois que j'avais voulu en parler, j'avais réussi à me persuader qu'il était encore trop tôt.

Bien entendu, il n'est plus trop tôt. Il est même presque tard.

C'était un dimanche, un dimanche d'été, dans un village de la Montagne. Mon père était mort un peu avant l'aube, et l'on m'avait confié la mission la plus détestable de toutes : me rendre auprès de ma grand-mère pour lui tenir la main au moment où on lui annoncerait qu'elle venait de perdre un fils. [...]

– Quel jour sommes-nous ?

– Le 17 août.

– Ton grand-père aussi est mort un 17 août!

Elle eut un froncement de sourcils que je lui avais vu quelquefois. Puis elle sembla revenir de la révolte à la résignation, et ne dit plus un mot. Je repris

Je n'ai pas beaucoup pensé à mon grand-père ce jour-là, ni certainement les jours suivants. Je n'avais à l'esprit que mon père, son visage large, ses mains d'artiste, sa voix sereine, son Liban, ses tristesses, et puis le lit ultime où il s'est endormi... Sa disparition était pour moi, comme pour tous les miens, une sorte de

cataclysme affectif; le fait qu'il ait eu « rendez-vous », en quelque sorte, avec son propre père à date fixe ne fut, pour ceux à qui je l'avais signalé alors, que l'occasion d'une méditation brève et banale sur l'ironie du destin et les arrêts insondables du Ciel.

Voilà, c'est tout, fin de l'épisode !

Il aurait dû y avoir une suite, il n'y en eut aucune. J'aurais dû susciter, un jour ou l'autre, une longue conversation avec ma grand-mère sur celui qui fut l'homme de sa vie ; elle est morte cinq ans plus tard sans que nous en ayons reparlé. Il est vrai que nous ne vivions plus dans le même pays; je résidais déjà en France, et elle n'allait plus quitter le Liban. Mais je revenais la voir de temps à autre et j'aurais pu trouver une occasion pour l'interroger. Je ne l'ai pas fait. Pour être honnête, je n'y ai tout simplement plus songé...

Un comportement étrange, qui doit pouvoir s'expliquer dans le jargon des sondeurs d'âmes, mais que je me reprocherai jusqu'à mon dernier jour. Moi qui suis par nature fouineur, moi qui me lève cinq fois de table au cours d'un même repas pour aller vérifier l'étymologie d'un mot, ou son orthographe exacte, ou la date de naissance d'un compositeur tchèque, comment avais-je pu me montrer, à l'égard de mon propre grand-père, d'une incuriosité aussi affligeante ?[...] (Maalouf, 2004: 11-15)

Extrait N°12

Après ce faux commencement – mais des années après! –, il y en eut un autre, un vrai. Ce n'est pas à moi qu'en revient le mérite, ou si peu. Sans doute avais-je manifesté, après la disparition de mon père, l'envie de mieux connaître ces épisodes du passé familial; sans doute avais-je posé, à quelques proches, sept ou huit questions de plus sur mon grand-père ou sur d'autres aïeux. Mais rien qui ressemble à cette rage obsessionnelle qui s'emparait régulièrement de moi quand je m'adonnais à mes véritables recherches. Comme si, dès que mes propres origines étaient en cause, je retrouvais une certaine placidité héréditaire, et la stérile dignité du silence.

Le mérite, tout le mérite, en revient à cet ami diplomate qui me demanda un jour, au détour d'une conversation, si je n'avais pas un quelconque lien de parenté avec un certain responsable cubain qui portait le même patronyme que moi.

Je lui fis répéter – Arnaldo ? Non, ce prénom ne me disait rien. Mais je lui appris, incidemment, que j'avais eu, jadis, de la famille à La Havane. Et c'était comme si je l'apprenais moi-même, à cet instant-là, de ma propre bouche.

J'avais connu Luis Domingo à Beyrouth au début des années soixante-dix; j'étais jeune journaliste, et lui jeune diplomate à l'ambassade d'Espagne. Depuis cette époque, nous n'avons plus jamais vécu dans la même ville, mais nous sommes demeurés proches. (Maalouf, 2004: 17-18)

Extrait N°13

Plus tard dans la soirée, je me souvins d'une légende familiale que je faillis raconter à Luis Domingo, avant de faire marche arrière. Je craignais que mon ami ne se montrât franchement incrédule, et même quelque peu dédaigneux s'il me soupçonnait d'y ajouter foi. [...]

Ladite légende met en scène un autre frère de mon grand-père, un prêtre de l'Église melkite qui portait en religion le nom de Theodoros. Il avait tenu, sa vie durant, un journal intime, à l'égard duquel il se montrait

d'une régularité tatillonne : il écrivait ses pages quotidiennes comme il lisait son bréviaire, à heures fixes. Les dates et les têtes de chapitre étaient à l'encre rouge, le corps du texte à l'encre noire.

Un soir, alors qu'il était attablé devant son journal, l'un de ses encriers se fendit soudain, et un mince filet rouge courut, dit-on, sur la table, puis sur la feuille. Le prêtre le suivit du regard, terrorisé; sa gorge était nouée et ses membres ne lui obéissaient plus. Au bout d'un moment, il se ressaisit, et reprit sa plume pour relater l'incident; il indiqua le jour, puis il tira sa montre de poche par le chaînon pour noter l'heure. Les aiguilles étaient arrêtées.

Le grand-oncle Theodoros vivait à l'époque dans un monastère de la Montagne; il sortit de sa cellule, appela les autres religieux qui se trouvaient là, et leur demanda de venir prier avec lui. (Maalouf, 2004: 19-20)

Extrait N°14

Il était grand temps pour moi de partir pour Cuba. Un peu en pèlerinage, un peu en repérage. Il y avait tant de lieux que j'avais besoin de connaître, mais je savais par lequel je devais commencer. Je l'ai su très tôt, dès mes tout premiers tâtonnements dans cette recherche, lorsque j'avais posé au cousin de mon père, celui que j'ai pris l'habitude d'appeler l'Orateur, quelques questions préliminaires sur son oncle Gebrayel, sa fortune, sa mort tragique. Il m'avait d'abord confirmé ce que Léonore m'avait appris :

– Oui, un accident. Il avait la passion des automobiles, et il roulait comme un fou !

Est-ce qu'il était seul, ce jour-là ?

– Il avait un chauffeur, qui est mort avec lui. Mais c'est Gebrayel qui conduisait.

Il était de chez nous, le chauffeur ?

– Non, mais il n'était pas de là-bas non plus. D'ailleurs, il a été enterré dans la même tombe que mon oncle, parce qu'il n'avait pas de famille à Cuba.

Comme je m'étonnais qu'il puisse connaître ces détails, il m'apprit qu'il avait eu l'occasion de visiter l'île, à la fin des années quarante.

– Je faisais partie d'une délégation arabe qui effectuait une tournée dans les pays d'Amérique latine. Arrivé à La Havane, je m'étais souvenu de tout ce qui se racontait dans mon enfance sur Gebrayel, et j'avais demandé aux membres de la colonie libanaise s'ils avaient entendu parler de lui. Les plus vieux s'en rappelaient encore, ils m'avaient tous dit que c'était un personnage illustre, un homme généreux, un prince ! Et ils m'avaient emmené dans un immense cimetière, au cœur de la capitale, pour me montrer sa tombe. Un vrai mausolée, tout de marbre blanc! (Maalouf, 2004: 275-276)

Extrait N°15

Ses interventions se déroulaient selon un schéma invariable. Tout d'abord, un préambule empreint de modestie. Par exemple :

Ceux qui m'ont précédé à cette tribune ont déjà tout dit, que pourrais-je ajouter d'utile ? [...]

Ensuite, un long développement volontiers militant, volontiers moralisateur, pour stigmatiser le fanatisme, la corruption et l'obscurantisme.

Il ne manque rien à notre peuple oriental, et il ne souffre d'aucune tare, grâce à Dieu, à l'exception d'une seule, qui est l'ignorance. La grande majorité des gens en sont atteints, hélas, et les symptômes sont variés : les disputes et les conflits incessants, la dissimulation et le double langage, la tromperie et la

traîtrise, la violence et le meurtre... Ce mal n'est pas incurable, et le remède en est même parfaitement connu : c'est le savoir véritable. [...]

Enfin, en guise de conclusion, quelques vers didactiques qui reprennent les mêmes idées, parfois mot à mot, pour les fixer dans les mémoires :

Si tu cherches ce qui ne va pas chez les peuples d'Orient, et pourquoi ils sont tellement fustigés, Tu découvriras qu'ils ont des qualités nombreuses et ne souffrent que d'un seul mal : l'ignorance.

Ce mal est guérissable, mais c'est par le savoir qu'on le soigne, non par l'émigration !

Le savoir est né en Orient avant de partir pour l'Occident, et il devrait revenir chez les siens.

(Maalouf, 2004: 123-124)

Extraits Aet B

A- L'un de ses frères, prénommé Rashad, le remplaça sur le trône, sous le nom de Mehemet V. On le disait favorable aux Jeunes-Turcs, ou, tout au moins, peu désireux de leur tenir tête.

Botros célébra son avènement par un poème qui eut, cette année-là, un immense retentissement.

Je salue l'ère de Rashad qui va restaurer de notre bâtiment ce qui a été démoli !

Je salue les épées de Niyazi et d'Enver, je salue la confrérie qui les a dégainées.

Je salue les hommes libres de toutes communautés... (Maalouf, 2004: 136)

B- *Si tu cherches de quel métal est faite la vertu,*

Regarde du côté où se trouve la famille ottomane.

Le destin, qui est souvent cruel, s'est montré bienveillant

En nous donnant pour souverain Abdul-Hamid... (Maalouf, 2004: 137-138)

Extrait N°16

[...]L'Étranger : *Je remarque que vos lieux publics sont pavoisés, et que les habitants paraissent joyeux...*

L'Ottoman : *C'est que nous avons demain une grande fête nationale, appelée Fête de la Liberté. Nous allons nous rassembler, il y aura des discours, des articles dans les journaux, comme cela se passe en France, en Amérique, et chez les autres peuples libres à de pareilles occasions.*

L'Étranger : *Les nations que vous avez mentionnées organisent effectivement des fêtes pour célébrer des réalisations dont elles sont fières. Et vous, pourriez-vous me dire quelles réalisations vous célébrez ainsi ?*

L'Ottoman : *Nous fêtons la proclamation de notre Constitution, qui prône la Liberté, la Fraternité et l'Égalité. N'est-ce pas là une réalisation dont nous pouvons être fiers ?*

L'Étranger : *La Liberté mérite certainement une fête. Mais je ne comprends pas bien ce que vous entendez par « proclamation ». S'il s'agit de célébrer la publication d'un texte, je crois savoir que celui-ci a été publié il y a une trentaine d'années, et je ne vois pas l'utilité de cette célébration tardive. Et s'il s'agit de fêter l'application effective de la Constitution, l'application effective des principes de Liberté, de Fraternité et d'Égalité, c'est-à-dire le fait que chaque citoyen jouisse réellement des droits qui lui sont reconnus, eh bien, je suis dans l'obligation de vous dire – pour avoir fréquenté diverses administrations, diverses*

institutions civiles, religieuses ou autres, – que ces principes sont complètement ignorés, et que la plupart de vos dirigeants ne peuvent même pas imaginer qu'ils puissent être appliqués un jour. De ce point de vue, je trouve qu'il est un peu tôt pour fêter...

L'Ottoman, indigné : *Ne seriez-vous pas en train de persifler contre nos grands hommes? contre notre sultan constitutionnel ? contre Niyazi et Enver ? Ne seriez-vous pas l'un de ces défaitistes... ? [...](Maalouf, 2004: 160-161)*

Extrait N°17

De La Havane, le 25 avril 1912, à mon frère Botros, que le Seigneur le préserve et me permette de le revoir en parfaite santé...

Puisse la Grâce divine nous inspirer ce qui mettra fin à notre dispersion et éteindra ainsi dans nos cœurs les souffrances de l'éloignement...

Le mois dernier, j'ai été constamment malade, et j'ai dû quitter La Havane plusieurs jours afin de récupérer mes forces. J'ai d'ailleurs décidé d'aller vivre quelque temps sur le front de mer, tout près du Castillo del Moro, pour m'éloigner de mon travail et respirer l'air pur...

Les soucis de mes affaires sont devenus trop lourds pour mon esprit, qui est celui d'un homme ordinaire, et même un peu moins qu'ordinaire...

Je dois enfin te prier d'excuser mon style si ennuyeux, et toutes les fautes que tu auras certainement relevées dans mes pages; il faut que tu saches que j'ai oublié l'arabe, que j'avais d'ailleurs bien mal appris dans ma jeunesse...

Pour ce qui est de la douane, fais comprendre à mes fournisseurs qu'ils ne doivent avoir aucune inquiétude! Qu'ils m'envoient toutes les marchandises qui leur plaisent sans se poser trop de questions, et sans se préoccuper de modifier les factures : ici on me fait payer ce que j'accepte de payer, et s'il me plaît de ne rien payer je ne paie rien..

J'ai l'intention d'acheter bientôt la maison que le gouvernement a fait construire il y a huit ans pour le général Máximo Gómez. Elle est située à l'angle des avenues Prado et Monte. En face, on est en train d'édifier le nouveau palais du gouvernement ; et, juste derrière, il y aura la gare de chemin de fer qui reliera la capitale au reste de l'île.... (Maalouf, 2004: 23-24

Extrait N°18 (Lettre intégrale de Gebrayel)

Propos qui datent, eux aussi, de 1912. Cette année-là, il y eut entre les deux frères, me semble-t-il, plus d'échanges de courrier qu'à aucun autre moment de leur vie. Gebrayel faisait alors une dernière tentative pour convaincre Botros de le rejoindre à La Havane. Et il semble bien que mon futur grand-père ne se soit plus montré hostile à cette idée. Sinon, comment l'émigré aurait-il pu lui lancer :

Ah, si le Seigneur pouvait t'inspirer de prendre le bateau avant même d'avoir reçu la lettre que je suis en train de t'écrire !

Comme je l'ai expliqué dernièrement dans une lettre à notre frère Theodoros, mes affaires sont devenues, en vérité, bien trop importantes pour moi, il y a maintenant de la place pour d'autres...

Il y a ici un besoin urgent d'un homme sage et compétent comme toi, qui puisse m'aider à diriger cette entreprise, qui puisse la tailler comme on taille un arbre qui a grandi trop vite. Oui, il faudrait

d'urgence un homme doté d'un regard perçant qui puisse voir clairement quelles branches sont les meilleures, pour les développer, et lesquelles sont les moins utiles, pour les réduire.

J'imagine que certaines personnes vont se demander pourquoi je ne ferais pas ce travail moi-même, puisque je suis sur place, et que c'est mon domaine. Je répondrai que je suis englouti dans ce travail à chaque heure, à chaque minute, au point que le plus petit détail prend à mes yeux des proportions démesurées, et que je ne suis plus capable de voir les choses de haut comme pourrait le faire un observateur critique, surtout s'il a la sagesse d'un homme comme toi.

A moins que tu viennes, je vais être contraint de reconsidérer mon activité, parce que si les choses continuaient encore au même rythme, ma santé en serait démolie, à coup sûr. Cela dure depuis des années, et sincèrement je n'en peux plus. Si, par malheur, tu choisisais de ne pas venir, je n'aurais plus d'autre choix que celui d'abandonner une partie de mon travail... Je me concentrerais sur un petit nombre de secteurs, je m'occuperais des fabriques dont je suis le représentant, et des produits qui sont déposés à mon nom, je laisserais le reste à d'autres personnes, selon une formule quelconque – partenariat, société anonyme, ou autre... J'aurais moins de revenus, mais je me reposerais un peu, et j'aurais plus de temps à consacrer à Dieu et aux gens, surtout à ma famille, et aussi à moi-même, car tous les problèmes de santé que j'ai eus ces derniers temps viennent de cette pression constante sur ma tête, ces soucis qui s'accumulent sans arrêt, et cette dépense d'énergie qui m'épuise. Bien sûr, j'ai des gens pour m'aider, j'en ai quatre au bureau, quatre au dépôt, quatre qui sillonnent l'intérieur du pays, trois à la maison, sans oublier ceux qui s'occupent de la douane, les nombreux intermédiaires, et ceux qui surveillent les fabriques. Mais tu sais comment je suis, je dois vérifier moi-même le travail de chacun. Figure-toi que je dois rédiger chaque jour vingt-cinq lettres en moyenne, ainsi que des dizaines de factures, de commandes, etc. etc. Je suis à la fois le patron, le secrétaire, l'employé, le surveillant, l'arbitre, et si je ne m'étais pas accoutumé à cela depuis des années, mon cerveau se serait désintégré en une demi-journée.

C'est cela qui me pousse à demander l'aide d'un homme qui puisse partager ce fardeau, et me guider avec sagesse vers ce qui est meilleur. Alors, si cet homme juge que ce que nous faisons est convenable, il en partagera les bénéfices avec moi ; et s'il estime qu'il y a des choses à améliorer, il m'aidera à le faire et cela profitera à tous.

Sache donc que ce que j'attends de toi dans ce travail ouvrira une porte pour tous les nôtres, d'autant que la situation présente démontre clairement que l'émigration est devenue pour eux une fatalité...

Je ne cherche pas à étendre encore mes activités; ce dont j'ai besoin, c'est de l'aide, de l'aide pour ce que je fais déjà ici même, à Cuba!

A quoi cela rimerait-il que j'achète des terrains au pays alors que je suis ici et que je vais y rester ? Cela dit, je l'aurais quand même fait, juste pour ne pas te dire non, si je ne venais pas d'acquérir la maison de Máximo Gómez. Aujourd'hui, je ne peux pas, désolé!

A partir du moment où tu auras quitté Beyrouth, et jusqu'à ton arrivée à La Havane, je te verserai un salaire mensuel de trente livres anglaises; ensuite, ce sera quinze livres par mois, puisque tu habiteras chez moi (grâce à Dieu nous avons maintenant une maison où nous pourrons vivre ensemble comme tous les gens respectables au lieu de dormir au grenier comme avant)...

Ma confiance en toi, en ton dévouement au travail et à la famille a toujours été grande et ne cesse de grandir jour après jour, et il n'y a dans mon esprit, sur cette question, pas l'ombre d'une hésitation. C'est

pourquoi je suis très étonné des allusions que je lis sous ta plume sur le fait que certains membres de la famille n'auraient pas confiance en toi. De qui s'agit-il, dis-moi ? Serait-ce moi, par hasard, que tu vises ? Si c'est le cas, sache, cher Monsieur, que si un doute s'est insinué dans ton esprit à ce sujet, il est le fruit de ton imagination, ou le fruit d'un malentendu. Et si c'est quelqu'un d'autre que tu vises, tout ce que je pourrais te conseiller, c'est d'exercer à son endroit ta magnanimité habituelle, et ton esprit de pardon. (Maalouf, 2004: 182, 186-188, 189, 190)

Extrait N°19 (Lettre intégrale de Botros)

Mon cher Gebrayel,

Après une longue attente, ton premier courrier m'est parvenu de New York, qui m'a rassuré sur ta santé, et qui m'a appris ton intention de quitter la ville et de te lancer dans le commerce. J'ai été ravi que tu veuilles échapper à la condition salariée pour te consacrer à une activité qui puisse te conduire sur les voies de la prospérité. En revanche, j'ai été contrarié d'apprendre que tu n'allais pas rentrer au pays avant longtemps, et que tu allais t'installer à Cuba dont je connais l'état d'instabilité consécutif à la guerre.

[...] Mais j'étais resté préoccupé, et incapable de retrouver ma quiétude, jusqu'au moment où m'est parvenue ta lettre de La Havane m'apprenant que tout se passait au mieux pour toi. Alors j'ai remercié le Ciel.

Puis j'ai reçu ta dernière lettre, où tu me demandes avec insistance de venir te rejoindre, et aussi de t'envoyer quelques livres. S'agissant des livres, je te les expédierai bientôt. S'agissant de moi, les choses ne sont pas si simples. Tu ne peux pas ignorer qu'il m'est difficile de partir dans les circonstances présentes.

Ah, si tu savais...

Ah, si tu savais à quel point je désire voyager, et à quel point aussi je déteste l'enseignement ! Mais, par correction, il n'est pas question que je quitte l'école au beau milieu de l'année scolaire alors qu'on compte sur moi et qu'il n'y a personne pour me remplacer. Et ce n'est là que la première raison. La deuxième, c'est que j'ai distribué des semences l'été dernier, comme d'habitude, et que je ne serai payé qu'à l'été prochain. La troisième raison, c'est qu'on me doit de l'argent qu'on ne me remboursera qu'en juillet...

Mais oublions donc ces trois raisons ! Oui, je veux bien supposer que ces trois obstacles seront aplanis. Reste un quatrième, et j'aimerais bien que tu m'expliques comment faire pour le surmonter : je veux parler de la situation actuelle de notre maison et de nos biens. Oui, dis-moi, cher Gebrayel, comment pourrais-je abandonner nos possessions, pour qu'elles soient ruinées et pillées par des mains étrangères, sans qu'aucun de nous soit sur place pour les faire fructifier ni pour les défendre ? A qui donc pourrais-je les confier ? A notre pauvre mère, qui porte déjà sur ses épaules des montagnes de soucis ? A nos jeunes frères et sœurs, qui ne savent pas encore que faire de leur vie ? A nos grands frères ? Tu les connais mieux que moi, les biens communs sont à eux quand il s'agit de répartir les revenus, ils ne sont plus à eux quand il s'agit de répartir les charges ! Et tu voudrais que je voyage ?

Bien sûr, quand tu dis que tous ces biens qui risquent d'être ruinés ou pillés ne valent pas grand-chose, je suis entièrement d'accord ! J'ajouterai même que tout ce que nous possédons ne vaut rien, à peine de quoi assurer l'avenir d'une seule personne ! Mais il ne serait pas conforme à notre honneur de laisser nos terres et nos maisons à l'abandon, de causer ainsi une immense tristesse à notre mère comme à nos frères et sœurs, et de créer ainsi des raisons de disputes futures entre nous tous. Pourrions-nous vivre l'esprit tranquille à l'étranger si nous laissons un tel marasme derrière nous – qu'en penses-tu ? Dis-moi !

Voilà comment les choses se présentent, mon frère bien-aimé. Alors, si tu crois vraiment que nous devrions partir, que le succès à La Havane est assuré, et que nous devrions y demeurer pour une longue période, pas seulement un mois ou deux, trouve donc un moyen pour confier tes affaires à quelqu'un, reviens à la maison, le temps de régler ces problèmes, puis repartons ensemble; ou alors, envoie une procuration à l'un de tes frères, certifiée par le gouvernement du pays où tu résides. Oui, c'est peut-être là la solution la plus simple... Si tu te dépêches d'envoyer cette procuration, je pourrai être chez toi dans les trois mois, si Dieu veut! L'envoi de ce papier est nécessaire tout de suite, alors fais vite, fais vite, et prépare en même temps les conditions adéquates pour que nous puissions travailler toi et moi à Cuba! Et je viendrai, à la grâce de Dieu, je viendrai!

Ton frère affectueux

Botros

(Maalouf, 2004: 86-90)

Extrait N°20

Le soir, il était revenu à la maison d'un pas ferme, il avait dîné avec appétit, puis veillé jusqu'à huit heures sans se plaindre d'aucune douleur ni d'aucune fatigue. Ensuite, il était allé au lit, il avait prié, et s'était endormi comme à son habitude. Vers neuf heures (de la soirée du lundi 2 décembre 1918), il nous avait appelés, nous avions accouru ; pour constater qu'il souffrait du symptôme habituel, à savoir la sensation d'étouffement. [...]et au bout de quelques minutes le malheur arriva. Notre maître se tut, son pouls cessa de battre, son âme princière le quitta, son corps pur s'immobilisa. Et de nous tous qui étions autour de lui, qui avions les yeux braqués sur lui, monta un hurlement de douleur qui aurait pu attendrir un rocher. Les voisins accoururent, qui cherchaient parfois à nous calmer, et parfois s'associaient à nos hurlements. C'était une heure à la fois lumineuse et pénible, que l'écrivain a du mal à décrire, mais que le lecteur n'a aucun mal à imaginer.

Quand nous retrouvâmes un peu de sérénité, nous commençâmes à nous poser les questions qu'il est indispensable de se poser en de telles circonstances : Comment organiser des funérailles dignes d'un homme comme lui ? Comment éviter que la situation présente nous empêche de lui rendre l'hommage qui lui est dû, comme cela avait été le cas pour de nombreuses personnalités disparues pendant les années de guerre?

La première chose à laquelle j'avais songé, et que j'avais évoquée avec les autres membres de la famille, c'était de faire appel à des médecins de Beyrouth pour qu'ils nous aident à embaumer le corps afin que nous ayons le temps de distribuer des faire-part à Beyrouth, à Zahleh, dans les villages alentour et dans ceux de la Bekaa, de sorte que des funérailles imposantes soient organisées dans quelques jours....(Maalouf, 2004: 260-261)

Extrait N°21

Monsieur,

Après vous avoir présenté respect et hommages, j'ai l'honneur de porter à votre connaissance que j'ai fondé il y a sept ans dans mon village d'origine, situé dans l'arrondissement de Baskinta, une école à laquelle j'ai assigné des tâches précises tant du point de vue des principes qui la fondent que du point de vue de l'enseignement des langues, et de toutes les autres matières. J'y ai laissé aux élèves la liberté du culte, ce qui a déplu à certaines personnes, ignorantes et fanatiques, qui nous ont persécutés. Mais leur entreprise avait échoué, vu que les résultats probants de notre école avaient attiré les gens vers nous plutôt que vers

eux. Pendant la guerre, alors que tous les établissements de Syrie avaient fermé leurs portes, j'ai tenu pour ma part à poursuivre mon action, malgré la disette et malgré la persécution, et j'ai même utilisé mes propres économies, en me disant qu'un jour les secours français arriveront...

en me disant qu'un jour les secours français arriveront, qui compenseront ces pertes et mettront fin aux persécutions. Hélas, je dois dire avec un immense regret que lorsque les secours français sont arrivés, ils n'étaient pas pour nous mais pour ceux qui nous persécutent. On leur a donné de l'argent, qu'ils ont employé pour nous combattre; et nous, nous n'avons rien obtenu.

Lorsque j'ai interrogé certains fonctionnaires, j'ai entendu des réponses qui ne peuvent refléter l'opinion d'un réformateur universaliste tel que Monsieur Gouraud. Ils ont dit : « Nous n'aidons pas deux écoles dans une même localité. » J'ai demandé : « S'il en est ainsi, pourquoi n'aidez-vous pas l'école qui existe, au lieu de financer la réouverture d'une école qui avait cessé d'exister? » Ils ont répondu : « Votre bâtiment est trop petit! » J'ai dit : « Premièrement, quelle importance que le bâtiment soit petit, si tout le monde reconnaît que l'enseignement est bon. Deuxièmement, aidez-nous, et nous construirons des bâtiments plus importants! » Ils ont répondu : « Vous recevez de l'aide des Américains! » J'ai dit : « Si les étrangers eux-mêmes ont jugé utile de nous aider, à plus forte raison notre gouvernement, qui a reçu pour mandat d'assurer notre bien-être... » (Maalouf, 2004: 386-387)

Extrait N°22

Je n'ai pas vu mon père, ce jour-là. Les seules images que je garde sont celles de ma mère se hâtant vers leur chambre, et moi qui la suivais. On m'a dit, des années plus tard, que c'était une crise cardiaque. Je n'ai pas assisté aux funérailles, et aux condoléances non plus. Les enfants en bas âge étaient habituellement éloignés de chez eux en de telles circonstances, pour leur éviter toute peine, et probablement aussi pour éviter qu'ils ne dérangent les adultes. On a dû m'envoyer chez une de mes tantes. Non, je n'ai aucun souvenir de ces journées, et aujourd'hui je le regrette un peu.

Je me souviens encore de ce rassemblement, écrira Kamal dans ses mémoires. On parlait sans arrêt de cet événement, et on nous a clairement dit, à nous qui étions encore en bas âge, que nous devons y assister. La cérémonie s'est tenue dans un très vaste champ en terrasses, bordé de figuiers et de vignes; un lieu tout proche de la maison, et que mon père chérissait.

Je ne sais plus comment on avait réussi à étendre des draps blancs sur cet immense espace pour protéger la foule entière du soleil d'août. On avait emprunté des chaises dans les maisons du village afin que tout ce monde puisse s'asseoir. Mes frères, ma sœur et moi avons été installés au premier rang. C'est tout ce dont je me souviens personnellement. Plus tard, on m'a raconté que des personnalités éminentes avaient pris la parole, les unes en prose, d'autres en vers. Une élogie émouvante fut également prononcée par mon cousin Nasri, qui avait alors treize ans...

Que de fois j'ai essayé de retrouver dans mes souvenirs un instant, aussi bref soit-il, où j'aurais pu apercevoir le visage de mon père ! En vain...

Quelque temps après sa mort, on commanda à un peintre un grand portrait de lui, qui fut accroché dans la maison. Souvent on parlait de lui, en l'appelant al-marhoum, qui veut dire « celui à qui miséricorde a été accordée », terme courant pour désigner un défunt.

Bien des années plus tard, en triant des papiers de famille, je suis tombée par hasard sur une photo de lui, avec ma mère et l'aîné de mes frères, prise lors d'un pique-nique dans les champs en 1914. A ma grande

surprise, j'ai découvert qu'il ne ressemblait pas du tout au portrait qui était accroché sur le mur. Le peintre à qui l'on avait commandé ce tableau n'avait jamais vu mon père, on le lui avait seulement décrit, et il avait fait au mieux. (Maalouf, 2004: 440-441, 447)

Extrait N°23

En toute logique, j'aurais dû sauter dans le premier avion pour aller retrouver les documents qui m'attendaient. Je me l'étais promis, j'avais même annoncé mon intention à mes proches – sans pour autant franchir le pas. Pour moi, une telle décision n'a jamais été facile à prendre. Je reviens rarement au pays de mes origines, et seulement quand les circonstances me forcent la main.

Est-ce à dire que ma Montagne ne me manque pas ? Si, bien sûr, – Dieu m'est témoin ! – elle me manque. Mais il est des relations d'amour qui fonctionnent ainsi, sur le mode du manque et de l'éloignement. Tant qu'on est ailleurs, on peut maudire la séparation et vivre dans l'idée qu'il suffirait de se rejoindre. Une fois sur place, les yeux se dessillent : la distance préservait encore l'amour, si l'on abolit la distance on prend le risque d'abolir l'amour.

En raison de cela, depuis de longues années je cultive l'éloignement comme on arrose à sa fenêtre des fleurs tristes.

Cependant, ma Montagne, quelquefois j'y reviens. La circonstance est presque toujours la disparition d'un être cher; mort au pays, ou mort en exil, mais qui n'aurait pas compris d'être à nouveau exilé dans une sépulture étrangère. Alors je retourne là-bas, je retrempe les pieds dans les sentiers des origines, et je pleure sans me cacher comme si je ne pleurais que les morts. (Maalouf, 2004: 32)

Extrait N°24

Je suis en route pour l'aéroport, mon carnet brun à la main, pas encore rempli. J'ai l'impression de partir trop tôt, en abandonnant une maison, une de plus.

Cette dernière journée à Cuba aura été comme une récapitulation sommaire. Une nouvelle station contemplative devant le 5 rue Egido. Une nouvelle tentative infructueuse dans l'immeuble de la Grande Loge – « le responsable est en voyage ». Un bref passage chez l'*historiador* pour récupérer la disquette où se trouvent les deux photos de 1928. Un pèlerinage à l'avenue Máximo Gómez, pour un nouveau coup d'œil à l'endroit où s'élevait son palais, le nôtre; à présent je vois bien quel immeuble a été construit à sa place, en retrait, et je le trouve naturellement laid. Un déjeuner familial chez William, en compagnie de notre parenté retrouvée, comme si tous les obstacles élevés entre nous par l'espace et le temps s'étaient soudain évaporés, et que seul demeurait l'obstacle de la langue – Dieu que je souffre de ne pas assez comprendre l'espagnol; je m'y suis si souvent mis, mais j'ai peu de constance, peu de capacité répétitive, et, pour tout dire, aucune volonté... Enfin, pour conclure cette dernière journée, une nouvelle expédition, l'après-midi, à la maison de la rue Patrocínio. Flânerie de pièce en pièce, de véranda en salle de bains, et longue méditation dans la salle andalouse, cette fois vide de toute musique, sans étudiants ni professeur ; assis par terre, je regarde le plafond et j'imagine Gebrayel trônant à un repas de fête. Flânerie aussi dans le jardin, ramassage de quelques fétiches rouillés qui datent de l'époque où « ils » étaient là. Rêve éveillé autour d'un rêve brisé.

Je regarde ma montre, il est tard, un siècle s'est terminé et l'avion de Paris ne m'attendra pas. (Maalouf, 2004: 373)

Extrait N°25

Le monarque s'était rendu, à midi, au sanctuaire de Shah-Abdol-Azim pour la prière du vendredi. Il était vêtu de l'habit d'apparat confectionné pour son jubilé, fils d'or, corniches de turquoise et d'émeraude, toque à plumes. Dans la grande salle du sanctuaire, il choisit son espace de prière, on étale à ses pieds un tapis. Avant de s'agenouiller, il cherche des yeux ses femmes, leur fait signe de se ranger derrière lui, lisse ses longues moustaches effilées, blanches à reflets bleuâtres, tandis que se presse la foule, fidèles et mollahs, que les gardes s'évertuent à contenir. De la cour extérieure parviennent encore des acclamations. Les épouses royales s'avancent. Entre elles un homme s'est faufilé. Vêtu de laine à la manière des derviches, il tient un papier, le tend du bout de la main. Le shah chausse ses binocles pour le lire. Soudain, un coup de feu. Le pistolet était caché par la feuille. Le souverain est atteint en plein cœur. Mais il peut encore murmurer : « Soutenez-moi ! » avant de chanceler.

Dans le tumulte général, c'est le grand vizir qui, le premier, reprend ses esprits, il crie : « Ce n'est rien, la blessure est légère ! » Il fait évacuer la salle, porter le shah à la voiture royale. Et jusqu'à Téhéran il éventa le cadavre assis sur le siège arrière comme s'il respirait encore. Entre-temps, il fait mander le prince héritier de Tabriz, dont il est gouverneur.

Au sanctuaire, le meurtrier est assailli par les épouses du shah qui l'insultent et le rouent de coups, la foule lui arrache ses habits, il va être dépecé quand le colonel Kassakovsky, chef de la brigade cosaque, intervient pour le sauver. Ou plutôt pour le soumettre à un premier interrogatoire. Curieusement, l'arme du crime a disparu. On dit qu'une femme l'a ramassée, qu'elle l'a cachée sous son voile, on ne la retrouvera jamais. En revanche, la feuille de papier qui a servi à camoufler le pistolet est récupérée. (Maalouf, 1988: 199-200)

Extrait N°26

L'heure vient, cependant, où la poignée de défenseurs est submergée, où les fondements de la forteresse sont minés, les murailles escaladées. Youssef s'est battu jusqu'au dernier souffle avant d'être blessé et capturé. On le conduit auprès du sultan, curieux de voir de près la cause de ses ennuis. C'est un petit homme sec, hirsute, poussiéreux, qui se présente devant lui. Il se tient debout, la tête droite, entre deux colosses qui le retiennent vigoureusement par les bras. Alp Arslan, pour sa part, est assis en tailleur sur une estrade couverte de coussins. Les deux hommes se regardent avec défi, longuement, puis le vainqueur ordonne :

— Qu'on plante quatre pieux dans le sol, qu'on l'attache et qu'on l'écartèle !

Youssef regarde l'autre de bas en haut avec mépris et crie :

— Est-ce un traitement à infliger à celui qui s'est battu comme un homme ?

Alp Arslan n'a pas répondu, il a détourné son visage. Le prisonnier l'apostrophe :

— Toi, l'Efféminé, c'est à toi que je parle !

Le sultan sursaute, comme piqué par un scorpion. Il se saisit de son arc, posé près de lui, encoche une flèche et, avant de tirer, ordonne aux gardes de lâcher le prisonnier. Il ne peut, sans risquer de blesser ses propres soldats, tirer sur un homme attaché. De toute façon, il ne craint rien, il n'a jamais manqué cible.

Est-ce l'énervement extrême, la précipitation, l'embarras de tirer à si courte distance ? Toujours est-il que Youssef n'est pas touché, que le sultan n'a pas le temps de décocher une deuxième flèche que le prisonnier s'est précipité sur lui. Et Alp Arslan, qui ne peut se défendre s'il reste juché sur son piédestal et

cherche à se dégager, se prend les pieds dans un coussin, trébuche et tombe à terre. Youssef est déjà sur lui, tenant à la main le couteau qu'il gardait enfoui dans ses habits. Il a le temps de lui transpercer le flanc avant d'être lui-même assommé d'un coup de masse. Les soldats se sont acharnés sur son corps inerte, déchiqueté. Mais il garde sur les lèvres un sourire narquois que la mort a figé. Il s'est vengé, le sultan ne lui survivra guère.

Alp Arslan mourra en effet au bout de quatre nuits d'agonie. D'agonie lente et d'amère méditation. Ses paroles ont été rapportées par les chroniques du temps : « L'autre jour, je passais en revue mes troupes du haut d'un promontoire, j'ai senti la terre trembler sous leurs pas, je me suis dit : « C'est moi le maître du monde ! Qui pourrait se mesurer à moi ? » Pour mon arrogance, Pour ma vanité, Dieu m'a dépêché le plus misérable des humains, un vaincu, un prisonnier, un condamné en route pour le supplice ; il s'est avéré plus puissant que Moi, il m'a frappé, il m'a fait tomber de mon trône, il m'a ôté la vie. » (Maalouf, 1988: 55-56)

Extrait N°27

La lettre, qu'il gardait sur lui, relate des faits survenus il y a six semaines, et que j'hésite encore à croire véridiques. Écrite par l'un de ses amis, religieux de son ordre, et qui se trouve en mission à Constantinople, elle rapporte que les autorités auraient appris, par un rabbin de Pologne, que Sabbataï s'apprêtait à fomenter une révolte ; qu'il aurait été conduit au palais du sultan, à Andrinople, et sommé d'opérer un miracle sur-le-champ, faute de quoi il serait torturé et décapité – à moins qu'il ne renonçât à la Foi de ses pères et embrassât celle des Turcs. D'après la missive, dont le frère Egidio m'a lu plusieurs passages, le miracle qu'on exigeait de lui consistait à se tenir en quelque lieu, tout nu, afin que les meilleurs archers de la garde sultanienne le prennent pour cible de leurs flèches ; s'il parvenait à empêcher les pointes de pénétrer sa chair, c'est qu'il était un envoyé du Ciel. Ne s'attendant pas à une telle exigence, Sabbataï aurait demandé un délai de réflexion, qui lui fut refusé. Alors il dit qu'il songeait depuis longtemps à adopter la foi de Mahomet, et qu'en nul endroit il ne pourrait proclamer sa conversion avec plus de solennité qu'en présence du souverain. Dès qu'il eut prononcé ces paroles, on lui demanda d'ôter son bonnet de juif, pour qu'un serviteur puisse lui ceindre la tête d'un turban blanc. On échangea également son nom juif contre celui de Mehemed efendi, et on lui octroya le titre de "capidji bachi otourak", qui veut dire "gardien honoraire des portes" sultaniennes, avec le traitement qui correspond à cette charge.

Selon le frère Egidio, l'homme n'a dû apostasier qu'en apparence, "comme ceux d'Espagne qui sont chrétiens le dimanche et juifs en cachette le samedi", ce que Gregorio approuva. Moi je doute encore que cette histoire soit vraie, mais si elle l'est, et si elle s'est produite pendant l'incendie de Londres, comment nier que ce soit là un signe troublant, un de plus ? (Maalouf, 2000: 434-435)

Extrait N°28

Au moment de sortir, elle se retourna une dernière fois vers moi, inspecta encore mon accoutrement d'Anglais, et me fit promettre de ne pas ouvrir une seule fois la bouche, de ne pas regarder les passants dans les yeux, et d'avoir seulement l'air triste et épuisé.

De notre *ale house* jusqu'à la Tamise, il y avait en droite ligne un quart d'heure de marche, mais il n'était pas question d'aller "en droite ligne", puisque nous aurions rencontré le feu. Bess préféra, à juste titre, contourner toute la zone embrasée. Elle commença même par emprunter, à notre gauche, une venelle qui semblait conduire dans la direction opposée. Je la suivis sans discuter. Après, il y eut une autre venelle, et

une troisième, et peut-être encore quinze ou vingt autres, je n'ai pas compté, et je n'ai pas essayé de savoir où nous étions. J'avais les yeux à mes pieds pour ne pas tomber dans les trous, pour ne pas heurter les débris ni marcher dans les immondices. Je suivais la tignasse rougeâtre de Bess comme à la guerre on peut suivre un panache ou un étendard. Je lui confiais ma vie comme un enfant donne la main à sa mère. Et je n'ai pas eu à le regretter.

Une seule fois, nous eûmes une alerte. En débouchant sur une petite place, en un lieu appelé "le Fossé des chiens", près de l'enceinte, nous tombâmes sur un attroupement d'une soixantaine d'hommes qui malmenaient quelqu'un. Pour ne pas avoir l'air de fuir, Bess s'approcha d'eux, parla à une jeune femme qui se tenait là, et apprit qu'un nouvel incendie venait de se déclencher dans le quartier, et que cet étranger – un Français – avait été surpris à rôder dans les parages.

J'aurais aimé pouvoir dire que je suis intervenu auprès de ces enragés pour les dissuader de commettre un forfait.

À défaut de cela, j'aurais au moins aimé pouvoir dire que j'ai tenté d'intervenir et que Bess m'en a empêché. La vérité, hélas, c'est que j'ai passé mon chemin au plus vite, trop content de n'avoir pas été remarqué, et de n'être pas à la place de ce malheureux comme cela aurait bien pu être le cas. J'évitai même de regarder ces gens de peur que leur regard ne croise le mien. Et dès que mon amie se fut engagée, sans hâte, dans une ruelle à peu près déserte, je lui emboîtai le pas. La fumée montait d'une maison à colombages. Curieusement, c'est à l'étage supérieur qu'on voyait quelques langues de feu. Bess avança quand même, sans se retourner, et sans trop se presser, et je la suivis au même rythme. À tout prendre, si j'avais à choisir, je préférerais mourir cerné par le feu que cerné par la foule.

Le reste du parcours fut quasiment sans encombre. Nous respirions une odeur âcre, le ciel était voilé de fumée, et nous étions l'un et l'autre perclus et essoufflés, mais Bess avait su choisir le chemin le plus sûr. Nous atteignîmes la Tamise au-delà de la Tour de Londres, avant de revenir vers l'embarcadère situé juste au pied de celle-ci, devant l'escalier dit Irongate Stairs, ou "de la Porte de fer".

Il y avait là une quarantaine de personnes qui attendaient, parmi lesquelles des femmes en pleurs. Autour des gens s'entassaient des coffres, des ballots grands et petits, des meubles aussi, dont on se demandait comment ils avaient pu les porter jusqu'ici. Nous devons être, Bess et moi, les plus légers, puisque je n'avais dans les mains qu'un sac en toile qu'elle m'avait prêté. Nous devons paraître bien pauvres, et cependant les moins malheureux. Les autres avaient tous, à l'évidence, perdu leurs maisons, ou se résignaient à les perdre, comme la plupart des habitants de la cité. Moi j'emportais dans mon maigre bagage le livre pour lequel j'avais parcouru la moitié du monde, et je quittais l'enfer indemne.

À voir les mines défaites qui nous entouraient, nous étions résignés à attendre longtemps une embarcation. Celle-ci arriva néanmoins au bout de quelques minutes. Elle accosta près de nous, à moitié pleine de citoyens en fuite, l'autre moitié occupée par des tonnelles empilées. Il y avait encore quelques places, mais deux gaillards gardaient l'accès, deux grands diables barbus aux bras comme des cuisses, leurs têtes ceintes de mouchoirs trempés. (Maalouf, 2000: 425-427)

Extrait N°29

Le grand incendie de Londres (1666), récit de Samuel Pepys

M'étant arrêté et ayant vu, en l'espace d'une heure, l'incendie faire rage de toutes parts et observé que personne ne tentait de l'éteindre, chacun ne se souciant que de sauver ses propres biens en abandonnant le

reste aux flammes, j'observai en outre que l'incendie s'étendait maintenant jusqu'au Steelyard et qu'un vent très puissant propageait les flammes dans la ville, tout matériau s'avérant combustible après une aussi longue sécheresse, et jusqu'à la pierre des églises, comme ce fut le cas pour le malheureux clocher (à l'ombre duquel vivait la jolie Mrs X qui était au nombre des ouailles de mon ancien condisciple Elborough), lequel s'enflamma par le haut et se consuma avant de s'effondrer. Je partis pour Whitehall avec un quidam qui désirait s'éloigner de la Tour pour voir l'incendie de mon embarcation ; une fois arrivé, je montai à l'oratoire du roi dans la chapelle, où l'on me pressa de questions ; ils furent tous accablés par le compte rendu que je leur fis ; le roi en fut informé, qui me fit venir auprès de lui ; je lui narrai, ainsi qu'au duc d'York, ce que j'avais vu, leur précisant que rien ne pourrait arrêter l'incendie, à moins que Sa Majesté n'ordonnât qu'on abattît les maisons. Mes propos les rendirent très soucieux et le roi m'ordonna d'aller signifier de sa part au lord-maire de n'épargner aucune maison, mais d'abattre dans toutes les directions celles qui étaient à la lisière de l'incendie. Le duc d'York me pria de lui dire que s'il requérait davantage de soldats, il les aurait: milord Arlington me dit de même par la suite mais sous le sceau du plus grand secret. Je rencontrai là le capitaine Cocke; je montai dans sa voiture qu'il me prêta et, en compagnie de Creed, gagnai Saint-Paul. Je parcourus Watling Street non sans mal, car tout le monde était sorti, chargé de biens qu'on tentait de sauver, avec, de temps à autre, des malades qu'on emportait dans des lits. Des biens de grande valeur étaient transportés dans des charrettes ou à dos d'homme. Je rencontrai enfin le lord-maire dans Canning Street; il avait l'air d'un homme exténué, avec un mouchoir autour du cou. Lorsque les instructions royales lui furent signifiées, il s'exclama comme une femme près de s'évanouir : " Seigneur! que puis-je faire? Je suis à bout de forces. Les gens refusent de m'obéir. Je n'ai cessé d'abattre des maisons mais l'incendie nous rattrape; il avance plus vite que nous. " Il dit encore ne pas avoir besoin de renforts en soldats et qu'en ce qui le concernait, il lui fallait reprendre des forces car il était resté debout toute la nuit. Sur ce, nous nous quittâmes et je marchai jusqu'à mon domicile, en remarquant que les gens étaient dans un état voisin de l'égarément et qu'aucun moyen n'était mis en place pour éteindre l'incendie. Mais aussi que les maisons étaient si serrées dans tout le voisinage et pleines de matières combustibles comme la poix et le goudron dans Thames Street, sans compter les entrepôts d'huile, de vin, d'eau-de-vie et d'autres choses encore. C'est là que je vis Mr Isaac Houblon, bel homme dont les habits élégants étaient souillés, se tenant à sa porte à Dowgate pour recevoir les biens de ses frères dont la maison était en feu, biens dont il me dit que par deux fois déjà, ils ont dû être déménagés, et il pressentait (les faits ne devaient pas tarder à lui donner raison) qu'ils devraient sous peu être, une fois de plus, déménagés de sa propre maison. Bien triste perspective. Et que dire des églises qui se remplissaient de biens apportés par des gens qui auraient dû, à cette heure, s'y trouver dans le calme ?

Extrait N° 30

Le chamboulement de l'Orient, que mon grand-père appelait de ses vœux, était bien plus proche qu'il ne l'imaginait.

Dans les premiers jours de juillet 1908, deux jeunes officiers ottomans, prénommés Niyazi et Enver, partirent se retrancher dans les montagnes de Macédoine d'où ils annoncèrent qu'ils levaient l'étendard de la révolte jusqu'à la promulgation d'une constitution moderne. Ils appartenaient l'un et l'autre à une société secrète implantée dans la ville de Salonique, et appelée le comité Union et Progrès; celui-ci faisait partie d'un mouvement d'opposition plus vaste, et dont le nom allait demeurer dans l'Histoire, celui des Jeunes-Turcs.

Lorsque la mutinerie se déclencha, tout le monde était persuadé que les deux officiers allaient être ramenés à Constantinople enchaînés afin d'y subir un châtement exemplaire. Mais lorsque le sultan Abdul-Hamid dépêcha un régiment pour les soumettre, les soldats fraternisèrent avec les insurgés ; et lorsqu'il ordonna à une division d'élite de marcher contre eux, celle-ci à son tour décida de désobéir. En quelques jours, l'armée ottomane se retrouva, sinon en rébellion ouverte, du moins dans un état d'insoumission.

Incapable d'enrayer le mouvement, le monarque en tira immédiatement les conséquences. Plutôt que d'attendre que sa capitale et son propre palais soient submergés, il prit les insurgés de vitesse en renvoyant lui-même son gouvernement, et en appelant au pouvoir des personnalités réformistes ; il annonça également qu'il avait décidé de remettre en vigueur une constitution libérale élaborée au tout début de son règne, trente ans plus tôt, et qui avait été suspendue depuis; les libertés fondamentales seraient désormais respectées, la censure serait abolie, et des élections libres seraient organisées.

Dans la plupart des provinces, ce fut l'explosion de joie. A Salonique, qui avait été l'une des premières villes à tomber aux mains des révolutionnaires, Niyazi et Enver furent accueillis en héros, et ce dernier – un jeune homme de vingt-sept ans! – proclama du haut d'une tribune, devant la foule en liesse, que désormais il n'y aurait plus dans l'Empire ni musulmans ni juifs, ni Grecs ni Bulgares, ni Roumains ni Serbes, « car nous sommes tous frères, et sous le même horizon bleu nous nous glorifions d'être tous Ottomans ». (Maalouf, 2004: 127-128)

Extrait N°31

Le mouvement était effectivement parti de Salonique, chose qui n'avait surpris personne; cette ville était dans l'Empire la capitale des Lumières. C'est là que se trouvaient les meilleures écoles, il y avait même une compétition entre les différentes communautés religieuses, dont chacune se vantait d'offrir un meilleur enseignement que les autres. Et la palme de l'excellence revenait sans conteste à la plus petite d'entre elles, à la plus curieuse, à celle dont la plupart des gens – dans l'Empire ottoman comme dans le reste du monde – ignoraient jusqu'à l'existence : les sabbataïstes, adeptes lointains de Sabbataï Tsevi, qui s'était proclamé Messie à Smyrne à la fin de l'année 1665. Il avait suscité une immense attente dans toutes les communautés juives, de Tunis à Varsovie, en passant par Amsterdam, et avait également inquiété les autorités ottomanes, qui l'avaient sommé de choisir : soit il se convertissait à l'islam, soit il était exécuté. Il préféra ne pas mourir, « porta le turban, et se fit appeler Mehemed efendi » comme disent les chroniques de ce temps-là. Aussitôt, ceux qui avaient cru en lui l'abandonnèrent ; certains historiens pensent que c'est en raison de cette désillusion traumatisante que beaucoup de juifs se détournèrent de l'attente messianique pour s'impliquer désormais dans les affaires du monde.

A la mort de Sabbataï, en 1676, seuls lui étaient encore fidèles quelque quatre cents familles de Salonique. En turc, on les appela longtemps *dönme*, « ceux qui se sont retournés », au sens de « convertis », appellation passablement dédaigneuse qui a été abandonnée dernièrement au profit de celle de « saloniciens », tout simplement. Ces derniers ne gardent que de vagues références à leur passé mouvementé, leur véritable foi est aujourd'hui laïque; elle l'était déjà, résolument, à la fin du XIX^e siècle.

Si je tiens à parler de ces hommes, c'est parce qu'ils ont joué, à leur insu mais pas vraiment par hasard, un rôle irremplaçable dans la diffusion des idées nouvelles dans l'Empire. C'est en effet dans l'une de leurs institutions, fondée et dirigée par un certain Chemsî efendi, qu'un garçon nommé Mustafa Kemal – le futur Atatürk – fit ses études primaires. Son père, Ali Reza, ne voulait pas que l'instruction de son fils se

limitât à l'école coranique traditionnelle, il désirait pour lui un établissement capable de prodiguer un enseignement « à l'européenne ». (Maalouf, 2004: 130-131)

Cette étincelle allait être à l'origine d'un feu puissant.

Extrait N° 32

“Quel mot ?” demanda Marta, innocente.

“Le nom de Dieu.”

“Tu veux dire : Allah ?”

Boumeh prit pour lui répondre son ton le plus docte, le plus pédant.

“Allah n'est que la contraction de 'al-ilah', qui veut simplement dire 'le dieu'. Ce n'est donc pas un nom, juste une désignation. Comme si tu disais 'le sultan'. Mais le sultan a aussi un nom, il s'appelle Muhammad, ou Mourad ou Ibrahim ou Osman. Comme le pape, que l'on appelle Saint-Père, mais qui a aussi un nom propre.”

“Parce que les papes et les sultans meurent, dis-je, et sont remplacés. S'ils ne mouraient pas, s'ils restaient toujours les mêmes, on n'aurait plus besoin de les désigner par un nom et un chiffre, il suffirait de dire 'le Pape', 'le Sultan'...”

“Tu n'as pas tort. Puisque Dieu ne meurt pas, et n'est jamais remplacé par un autre, nous n'avons pas besoin de l'appeler autrement. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'a pas un autre nom, un nom intime. Il ne le confie pas au commun des mortels, seulement à ceux qui méritent de le connaître. Ceux-là sont les vrais Élus, et il leur suffit de prononcer le nom divin pour échapper à tous les périls et faire reculer toutes les calamités. Vous allez me rétorquer que si Dieu ne révèle son nom qu'à ceux qu'il a choisis, cela veut dire qu'il ne suffit pas de posséder le livre de Mazandarani pour avoir un tel privilège. Sans doute. Le malheureux Idriss a été toute sa vie en possession de ce livre, et il est possible qu'il n'en ait rien appris. Pour mériter de connaître le nom suprême, il faut faire preuve d'une piété exceptionnelle, ou d'un savoir sans pareil, ou révéler quelque autre qualité que ne partage pas le reste des mortels. Mais il arrive aussi que Dieu se prenne d'amitié pour quelqu'un que rien, en apparence, ne semble distinguer des autres. Il lui envoie des signes, lui confie des missions, lui dévoile des secrets, et transforme sa vie terne en une épopée mémorable. Il ne faut pas se demander pourquoi telle personne a été choisie et pas telle autre, Celui qui embrasse d'un même regard le passé et l'avenir n'a que faire de nos considérations d'aujourd'hui.” (Maalouf, 2000: 123-124)

Extrait N°33

Tout au long, il y avait sur le livre ou sur mes yeux comme un voile d'ombre, mais qui n'obscurcissait pas les mots. Je pus donc lire trois pages entières avant que l'ombre ne s'épaississe, et que les lignes se brouillent.

Dans ces pages, Mazandarani s'efforce de réfuter l'opinion fort répandue selon laquelle le nom suprême, s'il existe, ne devrait pas être prononcé par les hommes, parce que les êtres et les objets que l'on peut nommer sont ceux sur lesquels on peut exercer une certaine autorité, alors que Dieu ne peut, de toute évidence, subir une quelconque domination. Pour écarter cette objection, l'auteur entreprend de comparer l'islam au judaïsme. Si la religion de Moïse sanctionne effectivement ceux qui prononcent le nom ineffable, et s'ingénie à trouver les moyens d'éviter toute mention directe du Créateur, la religion de Mahomet a pris résolument le contre-pied de cette attitude, exhortant les croyants à prononcer jour et nuit le nom de Dieu.

De fait, confirmai-je au chapelain et à ses disciples, il n'y a, en pays d'islam, pas une conversation où ne revienne dix fois le nom d'Allah, pas une tractation où les deux parties ne jurent sans arrêt par Lui, "wallah", "billah", "bismil-lah", pas une formule d'accueil, ou d'adieu, ou de menace, ou d'exhortation, ou même de lassitude, dans laquelle Il ne soit explicitement invoqué.

Cet encouragement à répéter sans cesse le nom de Dieu ne s'applique pas seulement à Allah, mais aux quatre-vingt-dix-neuf noms qui lui sont attribués, ainsi qu'au centième pour ceux qui le connaîtraient. Mazandarani cite d'ailleurs le verset qui est à l'origine de tous les débats sur le nom suprême – "Glorifie le nom de ton Seigneur, le très-grand" – en faisant remarquer que le Coran ne se contente pas de nous apprendre qu'il existe un nom "très-grand", mais nous appelle clairement à glorifier Dieu par ce nom... (Maalouf, 2000: 392-393)

Extrait N°34

"Ayant ainsi transformé, en quelque sorte, le doute en certitude et l'obscurité en clarté, Mazandarani s'est demandé : pourquoi Dieu a-t-Il voulu cette ambiguïté ? pourquoi n'a-t-Il pas dit clairement à Ses créatures que le nom suprême n'existe pas ? Et il a répondu : si le Créateur a choisi de s'exprimer de manière ambiguë sur la question du nom suprême, ce n'est évidemment pas pour nous tromper, pour nous abuser – de tels desseins, venant de Sa part, seraient, encore une fois, impensables ; Il n'a pas pu nous laisser croire que le nom suprême pourrait exister alors qu'il n'existerait pas ! Par conséquent, le nom suprême existe, nécessairement ; et si le Très-Haut ne nous le dit pas de manière plus explicite, c'est que Son infinie sagesse Lui commande de montrer le chemin seulement aux hommes qui le méritent. À la lecture du verset déjà cité – 'Glorifie le nom de ton Seigneur, le très-grand' –, comme pour beaucoup d'autres versets coraniques, la multitude demeurera persuadée d'avoir compris tout ce qu'il y avait à comprendre ; alors que les élus, les initiés, pourront se glisser par la porte subtile qu'il aura entrouverte à leur intention. "Estimant qu'il avait établi ainsi, sans l'ombre d'un doute, que le centième nom existe, et que Dieu ne nous interdit pas de chercher à le connaître, Mazandarani avait promis à ses disciples de dire dans un livre ce que ce nom n'est pas, et ce qu'il est."

"Ce livre, l'a-t-il écrit ?" demandai-je, d'une voix un peu honteuse.

"Là encore, les opinions divergent. Certains prétendent qu'il ne l'a jamais écrit, d'autres affirment qu'il l'a écrit, et qu'il s'intitule *Le livre du centième nom*, ou *Le Traité du centième nom*, ou encore *Le Dévoilement du nom caché*."

"J'ai vu passer dans mon magasin un livre qui s'intitule ainsi, mais je n'ai jamais su s'il était de la main de Mazandarani." – C'était encore ce que je pouvais dire de moins faux sans me trahir.

"L'avez-vous encore ?"

"Non. Avant même d'avoir pu le lire, un émissaire du roi de France me l'a demandé, et je le lui ai donné."

"À votre place, je n'aurais pas donné ce livre, pas avant de l'avoir lu. Mais ne regrettez rien, c'était certainement un faux..." (Maalouf, 2000: 345-346)

Extrait N°35

"Ce livre annonce que l'apocalypse est à nos portes !"

Il me désigna une page, vers la fin.

“Il est écrit ici en toutes lettres que l’antéchrist apparaîtra, conformément aux Écritures, en l’an du pape 1666.”

Il répéta ce chiffre à quatre ou cinq reprises, en escamotant chaque fois un peu plus le “mille” du début. Puis il m’observa, attendant mes réactions.

J’avais, comme tout un chacun, lu l’Apocalypse de Jean, et m’étais arrêté un moment sur ces phrases mystérieuses du treizième chapitre : “Que celui qui a l’intelligence compte le nombre de la Bête. Car son nombre est un nombre d’homme et son nombre est six cent soixante-six.”

“Il est dit 666 et non 1666”, suggérai-je timidement “Il faut être aveugle pour ne pas voir un signe aussi manifeste !”

Un signe. Que de fois ai-je entendu ce mot, et celui de “présage” ! Tout devient signe ou présage pour qui est à l’affût, prêt à s’émerveiller, prêt à interpréter, prêt à imaginer des concordances et des rapprochements. Le monde regorge de ces infatigables guetteurs de signes – j’en ai connu dans ce magasin ! des plus enchanteurs comme des plus sinistres !

Le nommé Evdokime semblait irrité de ma relative tiédeur, qui à ses yeux trahissait à la fois mon ignorance et mon impiété. Ne voulant pas le froisser, je dus faire un effort sur moi-même pour dire :

“Tout cela est, à la vérité, étrange et inquiétant...”

Ou quelque phrase de ce genre. Rassuré, l’homme reprit :

“C’est à cause de ce livre que je suis venu jusqu’ici. Je cherche des textes qui puissent m’éclairer.”

(Maalouf, 2000: 15-16)

Extrait N°36

Mais le soir, il est venu me poser une devinette : “Connais-tu les sept Églises de l’Apocalypse ?”

“J’ai déjà lu leur nom, il y a Éphèse, et Philadelphie, et Pergame, je crois, et Sardes, et Thyatire,...”

“C’est cela, Thyatire, c’est celle que j’avais oublié.” “Attends, cela n’en fait que cinq !”

Mais, sans attendre, mon neveu se mit à réciter, comme pour lui-même :

“Moi, Jean, votre frère et compagnon dans la persécution, dans la royauté et l’endurance avec Jésus, je me trouvais dans l’île de Patmos à cause de la parole de Dieu et du témoignage pour Jésus. C’était le jour du Seigneur ; je fus inspiré par l’Esprit, et j’entendis derrière moi une voix puissante, pareille au son d’une trompette. Elle disait : ‘Ce que tu vois, écris-le dans un livre et envoie-le aux sept Églises : à Éphèse, à Smyrne, à Pergame, à Thyatire, à Sardes, à Philadelphie et à Laodicée.’” (Maalouf, 2000: 180)

Extrait N°37

Seulement, lorsque je dis, au cours de l’échange, qu’à mon avis l’un des plus beaux préceptes du christianisme était “Aime ton prochain comme toi-même”, je remarquai chez Maïmoun un rictus d’hésitation. Comme je l’encourageais, au nom de notre amitié, et aussi au nom de nos doutes communs, à me dire le fond de sa pensée, il m’avoua :

“Cette recommandation paraît, à première vue, irréprochable, et d’ailleurs, avant même d’avoir été reprise par Jésus, elle se trouvait déjà, en des termes similaires, au chapitre dix-neuf du Lévitique, verset dix-huit. Néanmoins, elle suscite chez moi certaines réticences...”

“Que lui reproches-tu ?”

“À voir ce que la plupart des gens font de leur vie, à voir ce qu’ils font de leur intelligence, je n’ai pas envie qu’ils m’aient comme eux-mêmes.”

Je voulais lui répondre, mais il leva la main.

“Attends, il y a autre chose de plus inquiétant, à mon sens.

On ne pourra jamais empêcher certaines personnes d’interpréter ce précepte avec plus d’arrogance que de générosité : ce qui est bon pour toi est bon pour les autres ; si tu détiens la vérité, tu dois ramener dans le droit chemin les brebis égarées, et par tous les moyens... D’où les baptêmes forcés que mes ancêtres ont dû subir à Tolède, jadis. Cette phrase, vois-tu, je l’ai plus souvent entendue de la bouche des loups que de celle des brebis, alors je m’en méfie, pardonne-moi...”

“Tes propos me surprennent... Je ne sais pas encore si je dois te donner raison ou tort, il faut que je réfléchisse... J’ai toujours pensé que cette parole était la plus belle...”

“Si tu cherches la plus belle parole de toutes les religions, la plus belle parole qui soit jamais sortie de la bouche d’un homme, ce n’est pas celle-là. C’est une autre, mais c’est également Jésus qui l’a prononcée. Il ne l’a pas reprise des Écritures, il a juste écouté son cœur.”

Laquelle ? J’attendais. Maïmoun arrêta un moment sa monture pour donner à la citation une solennité :

“Que celui qui n’a jamais péché lui jette la première pierre !” (Maalouf, 2000: 88-89)

Extrait N°38

Maïmoun, qui s’est joint aux miens pour le repas, a parlé longuement à mes neveux, et un peu à Marta. Dans l’atmosphère qui régnait autour de nous, nous n’avons pu qu’évoquer la fin des temps, et j’ai eu l’occasion de vérifier que Boumeh n’ignorait rien des prédictions du Zohar concernant l’année juive 5408, qui correspond à notre année 1648.

“En l’an 408 du sixième millénaire, récita-t-il de mémoire, ceux qui reposent dans la poussière se lèveront. On les nomme les fils de Heth.”

“Qui sont les fils de Heth ?” demanda Habib, qui se plaisait toujours à étaler, face à l’érudition de son frère, sa propre ignorance.

“Dans la Bible, c’est le nom que l’on donne habituellement aux Hittites. Mais ce qui importe ici, ce n’est pas la signification du mot Heth, c’est sa valeur numérique qui, en hébreu, se trouve être justement 408.” (Maalouf, 2000: 99-100)

Extrait N° 39

Je compris tout de suite qu’il s’agissait du mastic, qui n’est produit nulle part au monde excepté à Chio, et que les autorités turques réservent entièrement à l’usage du harem sultanien, où il est de mode que ces nobles dames mastiquent du matin au soir afin de se donner dents blanches et haleine parfumée. Les paysans de l’île qui cultivent cet arbre précieux que l’on nomme lentisque – et qui ressemble à s’y méprendre au pistachier d’Alep – ont l’obligation de le livrer aux autorités contre une rétribution fixée par celles-ci ; ceux qui ont un surplus cherchent à le vendre pour leur bénéfice propre, ce qui peut leur valoir de longues années de prison ou de galère, et quelquefois la mort. Mais, en dépit de cette menace, l’appât du gain demeure le plus fort, et la contrebande s’est installée, où trempent souvent douaniers et autres représentants de la loi. (Maalouf, 2000: 279-280)

Extrait N°40

Me vient à l’esprit, en cette minute intense, une synagogue berlinoise construite dans la seconde moitié du XIX^e siècle, aujourd’hui transformée en musée, et que j’ai visitée récemment. Comme je

m'étonnais de l'extraordinaire ressemblance entre son architecture et celle de l'Alhambra, un responsable m'expliqua que l'adoption d'un tel style était, à l'époque, pour la communauté juive de la ville, une manière d'affirmer ses origines orientales, et une marque de confiance en soi; mais que c'était aussi, sans doute, un phénomène de mode auquel on avait voulu se conformer. (Maalouf, 2004: 325)

Extrait N°41

Les gens de la mer ne badinent pas avec les signes du destin. Aussi jugeai-je nécessaire de noter, en introduction à mon article, que « Persia » était un terme impropre, que les Persans eux-mêmes nommaient leur pays « Iran », raccourci d'une expression fort ancienne, « Aïrania Vaedja », signifiant « Terre des q ».

J'évoquai ensuite Omar Khayyam, le seul Persan dont la plupart de mes lecteurs aient déjà entendu parler, citant de lui un quatrain empreint d'un profond scepticisme, « Paradis, Enfer, quelqu'un aurait-il donc visité ces contrées singulières ? » Utile préambule avant de m'étendre, en quelques paragraphes bien tassés, sur les nombreuses religions qui ont, depuis toujours, prospéré sur la terre persane, le zoroastrisme, le manichéisme, l'islam sunnite et chiite, la variante ismaélienne de Hassan Sabbah et, plus près de nous, les babis, les cheikhis, les bahai. Je ne manquai pas de rappeler que notre « paradis » avait pour origine un vieux mot persan, « paradaeza », qui veut dire « jardin ». (publié dans l'*Annapolis Gazette and Herald* en 1899) (Maalouf, 1988: 218-219)

Extrait 42

DOS MUERTOS A CONSECUENCIA DE UN ACCIDENTE AUTOMOVILISTA

Juste au-dessous, en caractères un peu moins gros :

L'une des victimes est le commerçant havanais bien connu, señor Gabriel Maluf.

Vient ensuite le texte de la dépêche :

La Havane, le 21 juin (de notre service télégraphique) – Hier, alors qu'il se rendait dans cette ville par la route qui conduit à Santa María del Rosario, le commerçant de cette place, señor Gabriel Maluf, est tombé de la chaussée avec l'automobile qui le transportait, ce qui lui occasionna des blessures dont il mourut au bout de quelques minutes. La voiture était conduite par l'avocat José Casto, qui mourut lui aussi, presque instantanément, des suites de l'accident.

Pendant que je recopie à la main, mot après mot, le texte de la dépêche, tout en me demandant si le malheureux José s'appelait bien Casto, plutôt que Cuaeto ou Cueto, et s'il était avocat ou chauffeur, la responsable de la salle des périodiques vient m'annoncer qu'elle a trouvé, pour l'année 1918, un autre quotidien, de La Havane celui-là, le *Diario de la Marina* ; et qu'à titre exceptionnel, elle m'autorise à le consulter sur papier.

Ce journal devait être important, puisqu'il sortait deux éditions par jour, l'une le matin, l'autre l'après-midi. Et c'est dans cette dernière, *edición de la tarde*, en date du jeudi 20 juin 1918, que j'ai pu lire, à la première page, sous un titre identique à celui du journal de Santiago, – « Deux morts à la suite d'un accident d'automobile » –, ce « chapeau » :

Le commerçant Gabriel Maluf et son chauffeur tombent avec une voiture automobile d'une hauteur de vingt mètres, par-dessus le pont de San Francisco de Paula.

Puis ce texte :

A l'heure de boucler cette édition, on nous informe d'un regrettable accident d'automobile survenu aux abords de la capitale, à un kilomètre du village de San Francisco de Paula. Le commerçant señor Gabriel Maluf, propriétaire des établissements « La Verdad », situés à l'angle de Monte et Cardenas, qui venait par la route de Güines en direction de La Havane au volant de sa voiture, s'est précipité d'un pont qui se trouve près de San Francisco, pour atterrir dans la rivière vingt mètres plus bas.

La voiture a été détruite. Les corps de señor Maluf et de son chauffeur ont été extraits des débris du véhicule complètement broyés. Les autorités du village ont accouru pour apporter leur aide, et le juge s'est rendu sur place pour ordonner l'enlèvement des dépouilles.

Nous donnerons plus de détails dans notre prochaine édition. (Maalouf, 2004: 299-301)

Extrait 43

J'ai retrouvé, par exemple, parmi les papiers de Nazeera, une coupure de presse jaunie, où il n'y a plus la date ni le nom du journal, mais qui doit provenir d'un quotidien de Boston, vers la fin des années quarante ou le début des années cinquante.

Titre, sous-titre et texte, en première page :

LES ÉTUDIANTS CONVERTIS DE HARVARD

Ils entrent au monastère pour devenir prêtres

A la suite de l'annonce qui a été faite dernièrement et selon laquelle Avery D., diplômé de Harvard et fils de l'un des principaux dirigeants protestants laïcs du pays, était entré dans un noviciat des Jésuites pour devenir prêtre, on a appris hier que trois autres étudiants de la même université s'étaient convertis au catholicisme, et qu'ils avaient également décidé d'entrer dans les ordres. Ils appartiennent tous à des familles protestantes renommées...

Deux autres étudiants, appartenant pour leur part à des familles catholiques, ont décidé d'abandonner leurs études à Harvard pour entrer dans des monastères. Tous sont des membres du Centre St B., qui dépend de la paroisse St Paul, et qui est un centre catholique pour les étudiants, dirigé par le Rév. Leonard F., s.j., poète et essayiste réputé, et parrainé par Mgr. Augustin H...

Les convertis sont William M., fils du Dr Donald M., de West Cedar... qui est entré au noviciat jésuite de Shadowbrook...

Walter G., fils du Dr Arthur G., de Lawrence, qui a rejoint le même noviciat...

George L., fils de Herbert L., de Great Neck, qui est entré dans un monastère bénédictin à Portsmouth Priory...

Parmi les autres étudiants entrés dans les ordres, on peut signaler :

Joseph H., fils du Juge de la Cour Suprême, qui a rejoint les Rédemptionnistes ; ainsi que Miss Margaret D., fille de M. et Mme John D., de Providence, Rhode Island, qui a abandonné ses études pour entrer au monastère des Carmélites... (Maalouf, 2004: 480-481)

Extrait N°44

Inutile d'aller plus loin, ce jargon est, pour moi, hermétique. Mais je ne m'en inquiète nullement, ayant dans ma famille proche, pour pallier mon ignorance, un savant; oui, à côté de mille littérateurs, un savant vrai, et même une encyclopédie vivante en matière de chimie médicinale, justement. Je m'empresse de

lui adresser par courrier une copie de l'ordonnance. Ses explications détaillées me parviennent quelques jours plus tard.

Tu trouveras ci-dessous quelques notes en réponse à ton interrogation concernant les remèdes prescrits à ton grand-père. Ils ne visaient pas à le guérir d'une maladie précise. J'imagine qu'il se sentait affaibli, et qu'il devait avoir besoin de quelque chose qui lui redonne de l'énergie, et un sentiment de bien-être. Les aliments dont la liste figure en arabe au dos de l'ordonnance étaient censés avoir un effet similaire.

Voici donc un bref commentaire sur les ingrédients mentionnés. La plupart ne sont plus du tout utilisés. Ils appartiennent à une époque révolue, avant l'avènement des produits de synthèse et de la pharmacologie moderne.

Le premier remède est une prescription à l'ancienne réunissant les sept produits suivants :

a. Arséniate de sodium. L'arsenic peut avoir un effet dopant; des alpinistes professionnels l'utilisaient parfois pour qu'il leur donne la force de grimper et de supporter les très basses températures.

b. La yohimbine est un alcaloïde extrait d'une plante africaine. C'est un stimulant sexuel, un aphrodisiaque.

c. Ext. Nucis Vomicae est un extrait d'une graine indienne contenant de la strychnine, dont on pensait qu'elle stimulait les nerfs, et donnait de l'appétit.

d. Zinci Phosphidi – il s'agit du phosphore de zinc, utilisé autrefois pour son apport en phosphore, substance tonique (aujourd'hui, on l'utilise comme poison contre les rats).

e. Ext. Damianae – c'est un extrait de la feuille de damiane, que l'on trouve dans les régions tropicales d'Amérique et d'Afrique, et qui contient un certain nombre de composants qui ont divers effets : tonique, stomachique et antidépresseur. f. Ext. Kolae – extrait de la noix de cola, graine africaine riche en caféine, qui est un stimulant pour les nerfs.

g. Ext. Cocae – extrait de la feuille de coca, qui vient d'Amérique du Sud (Pérou, Bolivie, etc.). On en tire la cocaïne, qui est un stimulant du système nerveux central, ainsi qu'un anesthésique local. Les indigènes mâchent ces feuilles pour combattre la fatigue. Elles leur permettent également de rester sans nourriture pendant plusieurs jours.

Les substances a, c et d sont toxiques au-delà de certaines doses minimales.

Un autre remède prescrit à mon grand-père était un emplâtre, *Alcock's american porous plaster*, No. I. Dans l'ordonnance, le mode d'emploi était expliqué en français : « A placer sur la région lombaire et laisser à sa place jusqu'à ce qu'elle décolle d'elle-même. »

Ce « *sparadrap* », connu ici sous l'appellation « *lazka amerkaniiyeh* », est toujours utilisé. Il stimule la circulation sanguine dans un organe douloureux. La douleur pourrait provenir d'un rhumatisme, d'un refroidissement, ou d'une autre cause. L'emplâtre peut être appliqué à diverses parties du corps, le dos, l'épaule, le cou, etc. Il est efficace quand on l'utilise à bon escient.

Pour ce qui est des aliments que le médecin conseillait à ton grand-père, il est intéressant de noter qu'il s'agit de mets nourrissants destinés eux aussi à stimuler l'énergie corporelle, et qui constituent en quelque sorte des compléments aux médicaments prescrits. Ainsi les œufs à la coque, les amourettes d'agneau, les poissons, les poulets, les pigeons et les autres volailles... (Maalouf, 2004: 425-427)

Extrait N°45

Au fond de l'Atlantique, il y a un livre. C'est son histoire que je vais raconter.

Peut-être en connaissez-vous le dénouement, les journaux l'ont rapporté à l'époque, certains ouvrages l'ont consigné depuis : lorsque le Titanic a sombré, dans la nuit du 14 au 15 avril 1912, au large de Terre-Neuve, la plus prestigieuse des victimes était un livre, exemplaire unique des *Robaiyat* d'Omar Khayyam, sage persan, poète, astronome.

De ce naufrage je parlerai peu. D'autres que moi ont pesé le malheur en dollars, d'autres que moi ont dûment recensé cadavres et ultimes paroles. Six ans après, seul m'obsède encore cet être de chair et d'encre dont je fus, un moment, l'indigne dépositaire. N'est-ce pas moi, Benjamin O. Lesage, qui l'ai arraché à son Asie natale ? N'est-ce pas dans mes bagages qu'il s'est embarqué sur le Titanic ? Et son parcours millénaire, qui l'a interrompu, sinon l'arrogance de mon siècle ?

Depuis, le monde s'est couvert de sang et d'ombre, chaque jour davantage, et à moi la vie n'a plus souri. J'ai dû m'écarter des hommes pour n'écouter que les voix du souvenir et caresser un naïf espoir, une vision insistante : demain, on le retrouvera. Protégé par son coffret en or, il émergera intact des opacités marines, son destin enrichi d'une odyssee nouvelle. Des doigts pourront l'effleurer, l'ouvrir, s'y engouffrer ; des yeux captifs suivront de marge en marge la chronique de son aventure, ils découvriront le poète, ses premiers vers, ses premières ivresses, ses premières frayeurs. Et la secte des Assassins. Puis ils s'arrêteront, incrédules, devant une peinture couleur de sable et d'émeraude.

Elle ne porte ni date ni signature, rien que ces mots, fervents ou désabusés : *Samarcande, la plus belle face que la Terre ait jamais tournée vers le soleil.* (Maalouf, 1988: 9-10)

Extrait N°46

Jusqu'à cette page, j'ai peu parlé de moi-même, je tenais à exposer, le plus fidèlement, ce que le Manuscrit de Samarcande révèle de Khayyam, de ceux qu'il a connus, de quelques événements qu'il a côtoyés. Reste à dire de quelle façon cet ouvrage égaré au temps des Mongols a reparu au cœur de notre époque, au travers de quelles aventures j'ai pu en prendre possession, et, commençons là, par quel facétieux hasard j'ai appris son existence.

J'ai déjà mentionné mon nom, Benjamin O. Lesage. Malgré la consonance française, héritage d'un aïeul huguenot émigré au siècle de Louis XIV, je suis citoyen américain, natif d'Annapolis, dans le Maryland, sur la baie de Chesapeake, modeste bras de l'Atlantique. Mes rapports avec la France ne se limitent pourtant pas à cette lointaine ascendance, mon père s'est appliqué à les renouveler. Il avait toujours fait preuve d'une douce obsession concernant ses origines. Il avait noté dans son cahier d'écolier : « Mon arbre généalogique aurait-il donc été abattu pour construire un radeau de fugitifs ! » et s'était mis à l'étude du français. Puis, avec émotion et solennité, il avait traversé l'Atlantique dans le sens inverse des aiguilles du temps.

Trop mal ou trop bien choisie fut son année de pèlerinage. Il quitta New York le 9 juillet 1870 à bord du Scotia ; il atteignit Cherbourg le 18, était à Paris le 19 au soir — la guerre avait été déclarée à midi. Retraite, débâcle, invasion, famine, Commune, massacres, jamais mon père ne devait vivre une année plus intense, elle resterait son plus beau souvenir. Pourquoi le nier ? il est une joie perverse à se trouver dans une ville assiégée, les barrières tombent quand s'élèvent les barricades, hommes et femmes retrouvent les joies du clan primitif. Que de fois, à Annapolis, autour de l'inévitable dinde des fêtes, père et mère évoquaient avec

émotion la pièce de trompe d'éléphant qu'ils avaient partagée le soir du nouvel an parisien, achetée quarante francs la livre chez Roos, le boucher anglais du boulevard Haussmann !

[...]Elle avait dix-huit ans, mon père dix ans de plus. Ils s'observèrent longuement en silence sur fond d'envolées patriotiques. À partir du 7 août, quand, après trois défaites successives, il était devenu clair que la guerre était perdue, que le territoire national était menacé, mon grand-père se fit plus laconique. Sa fille et son futur gendre s'employant à tempérer sa mélancolie, une complicité s'établit entre eux. Désormais un regard suffisait pour décider lequel devait intervenir, et par la médecine de quel argument.

« La première fois que nous nous sommes retrouvés seuls, elle et moi, dans l'immense salon, ce fut un silence de mort. Suivi d'un fou rire. Nous venions de découvrir qu'au bout de nombreux repas communs nous ne nous étions jamais adressé directement la parole. C'était un rire frais, complice, abandonné, mais qu'il eût été malséant de prolonger. J'étais censé dire le premier mot. Ta mère serrait un livre contre son corsage, je lui demandai ce qu'elle lisait. »

À cet instant précis, Omar Khayyam est entré dans ma vie. Je devrais presque dire qu'il m'a donné naissance. Ma mère venait d'acquérir les *Quatrains de Khéyam, traduits du persan par J.-B. Nicolas, ex-premier drogman de l'Ambassade française en Perse*, publié en 1867 par l'Imprimerie impériale. Mon père avait dans ses bagages *The Rubdiydt of Omar Khayyam d'Edward Fitzgerald*, édition de 1968.

« Le ravissement de ta mère ne fut pas mieux caché que le mien, nous étions sûrs l'un et l'autre que nos lignes de vie venaient de se rejoindre, à aucun moment nous n'avons pensé qu'il pouvait s'agir d'une banale coïncidence de lecture. Omar nous est apparu dans l'instant comme un mot de passe du destin, l'ignorer eût été quasiment sacrilège. Bien entendu, nous n'avons rien dit de ce qui s'agitait en nous, la conversation tourna autour des poèmes. Elle m'apprit que Napoléon III en personne avait ordonné la publication de l'ouvrage. » (Maalouf, 1988: 167-168)

Extrait N°47

Au cours des années quatre-vingt-dix, des centaines de petits Américains furent ainsi nommés ; lorsque je naquis, le 1er mars 1873, la chose était inusitée. Ne voulant pas trop m'encombrer de ce prénom exotique, mes parents le reléguèrent à la seconde place, afin que je puisse, si je le désirais, le remplacer par un discret O. ; à l'école, mes camarades supposaient que c'était Oliver, Oswald, Osborne ou Orville, je ne démentais personne.

L'hérédité qui m'était ainsi dévolue ne pouvait qu'éveiller ma curiosité concernant ce lointain parrain. À quinze ans, je m'étais mis à lire tout ce qui le concernait. J'avais formé le projet d'étudier langue et littérature persanes, de visiter longuement ce pays. Mais, après une phase d'enthousiasme, je m'attiédis. Si, de l'avis de tous les critiques, les vers de Fitzgerald constituaient un chef-d'œuvre de la poésie anglaise, ils n'avaient cependant qu'un très lointain rapport avec ce qu'avait pu composer Khayyam. S'agissant des quatrains eux-mêmes, certains auteurs en citaient près d'un millier, Nicolas en avait traduit plus de quatre cents, des spécialistes rigoureux n'en reconnaissaient qu'une centaine comme « probablement authentiques ». D'éminents orientalistes allaient même jusqu'à nier qu'il y en eût un seul qui puisse être attribué à Omar avec certitude.

On supposait qu'un livre originel avait pu exister, qui aurait permis de distinguer une fois pour toutes le vrai du faux, mais rien ne laissait croire qu'un tel manuscrit pût être retrouvé.

Finalement je me détournai du personnage comme de l'œuvre, j'appris à ne voir dans mon « 0. » central que l'indélébile résidu d'un enfantillage parental. Jusqu'à ce qu'une rencontre me ramène à mes amours premières et oriente résolument ma vie sur les pas de Khayyam. (Maalouf, 1988: 170-171)

Extrait N°48

Viens, il faut que je te présente à mon cousin Henri !

En disant cela, il m'entraîna jusqu'à lui.

Les deux cousins se donnèrent l'accolade, avant de se retourner vers moi.

— Mon petit-fils américain. Il aimerait tant te rencontrer !

Je cachai mal ma surprise. L'homme m'observa d'un air sceptique. Avant de lâcher :

— Qu'il vienne me voir dimanche matin, après ma promenade en tricycle.

C'est seulement en regagnant ma place que je réalisai à qui j'avais été présenté. Mon grand-père voulait absolument que je le connaisse, il avait parlé de lui souvent et avec une agaçante fierté de clan.

Il est vrai que ledit cousin, peu connu de mon côté de l'Atlantique, était, en France, plus célèbre que Sarah Bernhardt, puisqu'il s'agissait de Victor-Henri de Rochefort-Luçay, en démocratie Henri Rochefort, marquis et communal, ancien député, ancien ministre, ancien bagnard. Déporté en Nouvelle-Calédonie par les Versaillais, il avait réussi en 1874 une rocambolesque échappée, qui avait enflammé l'imagination des contemporains ; Edouard Manet lui-même avait peint l'Évasion de Rochefort. En 1889, il était pourtant reparti en exil, pour avoir comploté contre la République avec le général Boulanger, et c'est de Londres qu'il avait dirigé son influent journal, l'*Intransigeant*. Rentré en février 1895 à la faveur d'une amnistie, il avait été accueilli par deux cent mille Parisiens en délire. Blanquiste et boulangiste, révolutionnaire de gauche et de droite, idéaliste et démagogue, il s'était fait le porte-voix de cent causes contradictoires. Tout cela, je le savais, mais j'ignorais encore l'essentiel.[...]

Au jour fixé, je me rendis donc à son hôtel particulier, rue Pergolèse, incapable alors d'imaginer que cette visite au cousin préféré de mon grand-père serait le premier pas de mon interminable périple dans l'univers oriental.

— Ainsi, m'aborda-t-il, vous êtes le fils de la douce Geneviève, c'est bien vous qu'elle a prénommé Omar ?

— Oui. Benjamin Omar.

— Sais-tu que je t'ai déjà porté dans mes bras ? En la circonstance, le passage au tutoiement s'imposait. Il demeura à sens unique.

— Ma mère m'a effectivement raconté qu'après votre évasion vous aviez débarqué à San Francisco et pris le train pour la côte est. Nous étions à New York pour vous accueillir à la gare. J'avais deux ans.

— Je m'en souviens parfaitement. Nous avons parlé de toi, de Khayyam, de la Perse, je t'avais même prédit un destin de grand orientaliste.

Je me composai une mine embarrassée pour lui avouer que je m'étais écarté de ses prévisions, que mes intérêts étaient désormais ailleurs, que je m'étais orienté plutôt vers les études financières, envisageant de reprendre un jour l'entreprise de construction maritime créée par mon père. Se montrant sincèrement déçu de mon choix, Rochefort se lança dans un plaidoyer touffu où se mêlaient les Lettres persanes de Montesquieu et son célèbre « Comment peut-on être persan ? », l'aventure de la brelandière Marie Petit qui avait été reçue par le shah de Perse en se faisant passer pour l'ambassadrice de Louis XIV, l'histoire de ce cousin de Jean-Jacques Rousseau qui avait fini sa vie comme horloger à Ispahan. Et moi, je ne l'écoutais qu'à moitié. Je l'observais surtout, sa tête volumineuse, démesurée, son front protubérant surmonté d'une houppe de cheveux drus et ondulés. Il parlait avec ferveur, mais sans emphase, sans les gesticulations qu'on aurait pu attendre de sa personne, connaissant ses écrits enflammés. Les temps changent, les événements qui agitent l'autre bout de la planète affectent désormais nos vies. Aurais-je eu vingt ans aujourd'hui, au lieu de soixante, j'aurais été fortement tenté par une aventure en Orient. Surtout si je me prénommiais Omar !

Je me sentis contraint de justifier pourquoi je m'étais désintéressé de Khayyam. Et, pour ce faire, j'évoquai les doutes qui entouraient les Robaiyat, l'absence d'ouvrage qui puisse certifier une fois pour toutes leur authenticité. À mesure que je parlais, apparaissait néanmoins dans ses yeux une lueur intense, débordante, et pour moi incompréhensible. Rien dans mes propos n'était censé provoquer une telle excitation. Intrigué et agacé, je finis par abréger, puis par me taire d'une manière quelque peu abrupte. Rochefort m'interrogea avec ferveur :

— Et si tu étais sûr que ce Manuscrit existait, ton intérêt pour Omar Khayyam renaîtrait-il ?

— Sans doute, avouai-je.

— Et si je te disais que ce Manuscrit de Khayyam, je l'ai vu de mes propres yeux, à Paris même, et que je l'ai feuilleté ? [...]

Rochefort prit dans un tiroir quelques feuillets à l'écriture minuscule et lut : « On me présenta un proscrit, célèbre dans tout l'islam, comme réformateur et révolutionnaire, le cheikh Djamaleddine, un homme à la tête d'apôtre. Ses beaux yeux noirs, pleins de douceur et de feu, sa barbe d'un fauve très foncé qui ruisselait jusqu'à sa poitrine lui imprimaient une majesté singulière. Il représentait le type du dominateur des foules. Il comprenait à peu près le français qu'il parlait à peine, mais son intelligence toujours en éveil suppléait assez facilement à son ignorance de notre langue. Sous son apparence reposée et sereine, son activité était dévorante. Nous nous étions tout de suite fort liés, car j'ai l'âme instinctivement révolutionnaire et tout émancipateur m'attire... »

Bientôt il rangea ses feuillets, avant de poursuivre :

— Djamaleddine avait loué une petite chambre au dernier étage d'un hôtel, rue de Sèze, près de la Madeleine. Ce modeste endroit lui suffisait pour éditer un journal qui partait par ballots entiers vers les Indes ou l'Arabie. Il ne m'est arrivé qu'une fois de pénétrer dans son antre, j'étais curieux de voir à quoi il pouvait ressembler. J'avais invité Djamaleddine à dîner chez Durand et promis de passer le prendre. Je suis monté

directement dans sa chambre. On pouvait difficilement y progresser tant les journaux et les livres s’y empilaient, parfois sur le lit même, et jusqu’au plafond. Il y régnait une suffocante odeur de cigare.

Malgré son admiration pour ce personnage, il avait prononcé cette dernière phrase avec une moue de dégoût, m’incitant à éteindre sur-le-champ mon propre cigare, un élégant havane que je venais tout juste d’allumer. Rochefort m’en remercia d’un sourire et poursuivit :

— Après s’être excusé pour le désordre dans lequel il me recevait et qui, disait-il, n’était pas digne du rang qui était le mien, Djamaledine m’a montré ce jour-là quelques livres auxquels il était attaché. Celui de Khayyam en particulier, émaillé de sublimes miniatures. Il m’a expliqué qu’on appelait cet ouvrage le Manuscrit de Samarcande, qu’il contenait les quatrains écrits de la propre main du poète, auxquels avait été jointe en marge une chronique. Surtout il m’a raconté par quelles voies détournées le Manuscrit lui était parvenu.

— Good Lord !

Ma pieuse interjection anglaise soutira au cousin Henri un rire triomphal, elle était la preuve que mon froid scepticisme était balayé et que je serais désormais irrémédiablement accroché à ses lèvres. Il se hâta d’en tirer avantage.

— Bien entendu, je ne me rappelle pas grand-chose de ce qu’a pu me dire Djamaledine, ajouta-t-il cruellement. Ce soir-là, nous avons surtout parlé du Soudan. Ensuite je n’ai plus revu ce Manuscrit. Je puis donc témoigner qu’il a existé, mais je crains fort qu’aujourd’hui il ne soit perdu. Tout ce que mon ami possédait a été brûlé, détruit ou éparpillé.

— Même le Manuscrit de Khayyam ?

« Excédé, le shah ordonna de le déloger. On dit qu’il avait beaucoup hésité avant de commettre cette félonie, mais son vizir, pourtant éduqué en Europe, le convainquit que Djamaledine n’avait pas droit à l’immunité du sanctuaire puisqu’il n’était qu’un philosophe, notoirement mécréant. Les soldats pénétrèrent donc en armes dans ce lieu de culte, se frayèrent un passage parmi les nombreux visiteurs et se saisirent de la personne de Djamaledine, qu’ils dépouillèrent de tout ce qu’il possédait avant de le traîner à moitié nu jusqu’à la frontière.

« Ce jour-là, dans le sanctuaire, le Manuscrit de Samarcande se perdit sous les bottes des soldats du shah. [...] »

— Excusez-moi de vous avoir fait attendre. C’était Djamaledine. Sa main gauche serrait un cigare éteint ; il me tendit la droite, pour me donner une poignée franche, molletonnée mais vigoureuse.

— Mon nom est Benjamin Lesage, je viens de la part d’Henri Rochefort.

Je lui présentai ma lettre d’introduction, mais il la glissa dans sa poche sans la regarder, ouvrit les bras, me donna l’accolade et un baiser sur le front.

— Les amis de Rochefort sont mes amis, je leur parle à cœur ouvert.

Me prenant par l’épaule, il m’entraîna vers un escalier en bois qui menait à l’étage.

— Mon ami Henri se porte bien, j’espère, j’ai su que son retour d’exil était un vrai triomphe. Tous ces Parisiens qui ont défilé en scandant son nom, quel bonheur il a dû ressentir ! J’en ai lu le compte rendu dans l’*Intransigeant*. Il me l’envoie régulièrement, mais je le reçois avec retard. Sa lecture ramène à mes oreilles les bruits de Paris.

Djamaleddine parlait laborieusement un français correct, parfois je lui soufflais le mot qu’il semblait chercher. Quand je tombais juste, il m’en remerciait, sinon il continuait à ratisser sa mémoire, avec une légère contorsion des lèvres et du menton. Il poursuivit :

— J’ai vécu à Paris dans une chambre obscure, mais elle s’ouvrait sur le vaste monde. Elle était cent fois plus petite que cette maison, mais j’y étais moins à l’étroit. Je me trouvais à des milliers de kilomètres de mon peuple, mais j’œuvrais pour l’avancement des miens plus efficacement que je ne peux le faire ici ou en Perse. Ma voix était reçue d’Alger à Kaboul ; aujourd’hui, seuls peuvent m’entendre ceux qui m’honorent de leur visite. Bien sûr, ils sont toujours les bienvenus, surtout s’ils viennent de Paris.

— Je ne vis pas à Paris moi-même. Ma mère est française, mon nom sonne français, mais je suis américain. J’habite le Maryland.

Cela sembla l’amuser. (Maalouf, 1988: 172-184)

Extrait N°49

Somptueuse prison aux portes grandes ouvertes : un palais de bois et de marbre sur la colline de Yildiz, près de la résidence du grand vizir ; les repas venaient chauds des cuisines sultaniennes ; les visiteurs se succédaient, ils traversaient la grille puis longeaient l’allée, avant de quitter leurs galoches sur le seuil. À l’étage, la voix du Maître tonnait, syllabes rocailleuses à voyelles fermées ; on l’entendait fustiger la Perse et le shah, annoncer les malheurs à venir.

Je me faisais tout petit, moi l’étranger d’Amérique, avec mon petit chapeau d’étranger, mes petits pas d’étranger, mes préoccupations d’étranger, qui avait fait le trajet de Paris à Constantinople, soixante-dix heures de train à travers trois empires, pour m’enquérir d’un manuscrit, d’un vieux livre de poésie, dérisoire fêtu de papier dans l’Orient des tumultes.

Un serviteur m’aborda. Une courbette ottomane, deux mots d’accueil en français, mais pas la moindre question. Ici tout le monde venait pour la même raison, rencontrer le Maître, écouter le Maître, espionner le Maître. Je fus invité à attendre dans un vaste salon.

Excusez-moi de vous avoir fait attendre. C’était Djamaleddine. Sa main gauche serrait un cigare éteint ; il me tendit la droite, pour me donner une poignée franche, molletonnée mais vigoureuse.

— Mon nom est Benjamin Lesage, je viens de la part d’Henri Rochefort.

Je lui présentai ma lettre d’introduction, mais il la glissa dans sa poche sans la regarder, ouvrit les bras, me donna l’accolade et un baiser sur le front.

— Les amis de Rochefort sont mes amis, je leur parle à cœur ouvert.

Me prenant par l’épaule, il m’entraîna vers un escalier en bois qui menait à l’étage.

— Mon ami Henri se porte bien, j’espère, j’ai su que son retour d’exil était un vrai triomphe. Tous ces Parisiens qui ont défilé en scandant son nom, quel bonheur il a dû ressentir ! J’en ai lu le compte rendu dans l’*Intransigeant*. Il me l’envoie régulièrement, mais je le reçois avec retard. Sa lecture ramène à mes oreilles les bruits de Paris.

Djamaleddine parlait laborieusement un français correct, parfois je lui soufflais le mot qu’il semblait chercher. Quand je tombais juste, il m’en remerciait, sinon il continuait à ratisser sa mémoire, avec une légère contorsion des lèvres et du menton. Il poursuivit :

— J’ai vécu à Paris dans une chambre obscure, mais elle s’ouvrait sur le vaste monde. Elle était cent fois plus petite que cette maison, mais j’y étais moins à l’étroit. Je me trouvais à des milliers de kilomètres de mon peuple, mais j’œuvrais pour l’avancement des miens plus efficacement que je ne peux le faire ici ou en Perse. Ma voix était reçue d’Alger à Kaboul ; aujourd’hui, seuls peuvent m’entendre ceux qui m’honorent de leur visite. Bien sûr, ils sont toujours les bienvenus, surtout s’ils viennent de Paris.

— Je ne vis pas à Paris moi-même. Ma mère est française, mon nom sonne français, mais je suis américain. J’habite le Maryland. (Maalouf, 1988: 181-184)

Extrait N°50

Cela, côté ombre. Côté lumière, ma lubie me valut, séance tenante, une réputation imméritée de grand explorateur de l’Orient. Le directeur du journal local, Matthias Webb, qui avait eu vent de ma promenade, me suggéra d’écrire un article sur mon expérience persane.

La dernière fois que le nom de la Perse avait été imprimé sur les pages de l’*Annapolis Gazette and Herald* remontait, je crois, à 1856, lorsqu’un transatlantique, fierté de la Cunards, le premier bateau à roues qui ait jamais été doté d’une carcasse métallique, avait heurté un iceberg. Sept marins de notre comté avaient péri. L’infortuné navire s’appelait Persia.

Les gens de la mer ne badinent pas avec les signes du destin. Aussi jugeai-je nécessaire de noter, en introduction à mon article, que « Persia » était un terme impropre, que les Persans eux-mêmes nommaient leur pays « Iran », raccourci d’une expression fort ancienne, « Aïrania Vaedja », signifiant « Terre des Aryens ».

J’évoquai ensuite Omar Khayyam, le seul Persan dont la plupart de mes lecteurs aient déjà entendu parler, citant de lui un quatrain empreint d’un profond scepticisme, « Paradis, Enfer, quelqu’un aurait-il donc visité ces contrées singulières ? » Utile préambule avant de m’étendre, en quelques paragraphes bien tassés, sur les nombreuses religions qui ont, depuis toujours, prospéré sur la terre persane, le zoroastrisme, le manichéisme, l’islam sunnite et chiïte, la variante ismaélienne de Hassan Sabbah et, plus près de nous, les babis, les cheikhis, les bahai. Je ne manquai pas de rappeler que notre « paradis » avait pour origine un vieux mot persan, « paradaeza », qui veut dire « jardin ».

Matthias Webb me félicita de mon apparente érudition, mais quand, encouragé par son éloge, je proposai une collaboration plus régulière, il parut embarrassé et subitement irrité :

— Je veux bien vous prendre à l’essai si vous promettez de perdre cette agaçante manie de saupoudrer votre texte de mots barbares !

Ma mine trahissait surprise et incrédulité ; Webb avait ses raisons :

— La Gazette n'a pas les moyens de se payer, en permanence, un spécialiste de la Perse. Mais si vous acceptez de prendre en charge l'ensemble des nouvelles étrangères, et si vous vous sentez capable de mettre les contrées lointaines à la portée de nos compatriotes, une place est à prendre dans ce journal. Ce que vos articles perdront en profondeur, ils le gagneront en étendue.

[...]C'est seulement au sujet de la Perse que ma carrière de journaliste peut être évoquée. Je suis fier de dire que la Gazette fut le premier journal américain à prévoir l'explosion qui allait se produire et dont les nouvelles occuperaient dans les derniers mois de 1906 de larges espaces dans tous les journaux du monde.

Pour la première et, vraisemblablement, pour la dernière fois, les articles de l'*Annapolis Gazette and Herald* furent cités, souvent même reproduits mot à mot, dans plus de soixante journaux du Sud et de la côte est.

Cela, ma ville et son journal me le doivent. Et moi, je le dois à Chirine. C'est en effet grâce à elle, et non à ma frêle expérience persane, que je pus comprendre l'ampleur des événements qui se préparaient.

[...]Puis, un jour, Chirine finit par m'écrire. Du Manuscrit de Samarcande, plus un mot ; rien de personnel dans cette longue lettre, sinon, peut-être qu'elle commençait par « Cher ami lointain ». La suite était le récit, jour après jour, des événements qui se déroulaient autour d'elle. La relation était minutieuse, foisonnante de détails dont aucun n'était superflu, quand à mes yeux profanes il le semblait. J'étais amoureux de sa belle intelligence, et flatté qu'elle m'ait choisi, entre tous les hommes, pour adresser le fruit de ses pensées.

Je vivais désormais au rythme de ses envois, un par mois, une chronique palpitante que j'aurais publiée telle quelle si ma correspondante n'avait exigé la plus rigoureuse discrétion. Même si elle m'autorisait généreusement à la piller. Ce que j'ai fait sans vergogne, puisant abondamment dans ses lettres, traduisant parfois, sans guillemets ni italiques, des passages entiers.

Ma façon de présenter les faits à mes lecteurs demeurait cependant fort différente de la sienne. (Maalouf, 1988: 217-222)

Extrait N°51

Quelques semaines plus tard, Baskerville vint jusqu'à Annapolis pour m'annoncer, de vive voix, qu'il avait obtenu un poste d'instituteur à la *Memorial Boys School* de Tabriz, dirigée par la Mission presbytérienne américaine ; il devait enseigner aux jeunes Persans l'anglais et les sciences. Il partait tout de suite, sollicitait conseils et recommandations. Je me hâtai de le féliciter, promettant, sans trop y réfléchir, de passer le voir si je me rendais en Perse.

Je ne pensais pas y aller de sitôt. Ce n'était pas l'envie qui me manquait, mais j'hésitais encore à faire ce voyage en raison des accusations fallacieuses qui pesaient sur moi. N'étais-je pas présumé complice dans le meurtre d'un roi ? En dépit des changements rapides survenus à Téhéran, je craignais, en vertu de quelque mandat poussiéreux, de me faire arrêter aux frontières et de ne pas pouvoir alerter mes amis ou ma légation.

Le départ de Baskerville m'incita néanmoins à effectuer quelques démarches pour régulariser ma situation. À Chirine, j'avais promis de ne jamais écrire. Ne voulant pas prendre le risque de la voir

interrompre sa correspondance, je m'adressai donc à Fazel, dont l'influence, je le savais, s'affirmait chaque jour. À l'Assemblée nationale, où les grandes décisions étaient prises, il était le plus écouté des députés.

Sa réponse m'arriva trois mois plus tard, amicale, chaleureuse, accompagnée surtout d'un papier officiel portant le sceau du ministère de la Justice et précisant que j'étais lavé de tout soupçon de complicité dans l'assassinat du vieux shah ; en conséquence, j'étais autorisé à circuler librement dans toutes les provinces de Perse.

Sans rien attendre de plus, je m'embarquai pour Marseille, et de là pour Salonique, Constantinople puis Trébizonde, avant de contourner à dos de mulet le mont Ararat jusqu'à Tabriz.

J'y arrivai par une chaude journée de juin. Le temps de m'installer au caravansérail du quartier arménien, le soleil était déjà au ras des toits. Je tenais cependant à voir Baskerville au plus tôt et, dans cette intention, me rendis à la Mission presbytérienne, édifice bas mais étendu, fraîchement repeint de blanc éclatant dans une forêt d'abricotiers. Deux croix discrètes sur la grille et, sur le toit, au-dessus de la porte d'entrée, une bannière étoilée. (Maalouf, 1988: 229-231)

Extrait N°52

Ce que la présence de cette femme a apaisé en moi, ce n'est pas la soif charnelle d'un voyageur, c'est ma détresse originelle. Je suis né étranger, j'ai vécu étranger et je mourrai plus étranger encore. Je suis trop orgueilleux pour parler d'hostilité d'humiliations, de rancœur, de souffrances, mais je sais reconnaître les regards et les gestes. Il y a des bras de femmes qui sont des lieux d'exil, et d'autres qui sont la terre natale."

Parti sur les routes en 1665, le narrateur de cette histoire, Baldassare Embriaco, Génois d'Orient et négociant en curiosités, est à la poursuite d'un livre qui est censé apporter le Salut à un monde désemparé. Sans doute est-il aussi à la recherche de ce qui pourrait encore donner un sens à sa propre existence. Au cours de son périple, en Méditerranée et au-delà, Baldassare traverse des pays en perdition, des villes en feu, des communautés en attente. Il rencontre la peur, la tromperie et la désillusion ; mais également l'amour, à l'heure où il ne l'attendait plus. (Couverture de *Le périple de Baldassare*)

Extrait N°53

J'ai bien fait de me confier ainsi à mon journal. À présent je sais que les sentiments qui me troublent ne sont pas injustifiés. Il ne s'agit nullement de jalousie, mais d'honneur et de respectabilité : je ne puis admettre que mon neveu chuchote en public à l'oreille de celle que chacun croit être ma femme, et qu'il la fasse s'esclaffer !

Je me demande si d'écrire tout cela m'irrite ou bien m'apaise. Peut-être l'écriture n'éveille-t-elle les passions que pour mieux les éteindre, comme à la chasse ces rabatteurs qui débusquent le gibier pour l'exposer aux flèches. (Maalouf, 2000: 70)

Extrait N°54

Innocent n'est peut-être pas le mot. Sans vouloir donner raison à ces morveux qui m'accablent, je me dois de reconnaître, dans le secret de ces pages, que j'ai un peu cherché les ennuis qui m'arrivent. J'ai abusé des apparences, et ce sont maintenant les apparences qui abusent de moi. Voilà la vérité. Au lieu d'avoir, en

présence de mes neveux, un comportement exemplaire, je me suis laissé prendre à un certain jeu, poussé par le désir, l'ennui, les cahotements de la route, la vanité – que sais-je ? Poussé également, il me semble, par l'esprit du temps, par l'esprit de l'année de la Bête. Lorsqu'on sent le monde sur le point de chavirer, quelque chose se dérègle, les hommes sombrent dans l'extrême dévotion ou dans l'extrême débauche. Quant à moi, je n'en suis pas encore, Dieu merci, à de pareils excès, mais il me semble que je perds peu à peu le sens des convenances et de la respectabilité. N'y a-t-il pas, dans mon comportement envers Marta, une touche de déraison qui ne fait que grossir à chaque étape et qui me fait prendre pour une chose ordinaire le fait de coucher dans le même lit avec une personne que je prétends être ma femme, abusant de la générosité de notre hôte comme de celle de son cousin, et alors que dorment sous le même toit quatre autres personnes qui savent que je mens ? Combien de temps pourrais-je continuer sur ce chemin de perdition ? Et comment pourrais-je reprendre ma vie à Gibelet lorsque la chose se sera ébruitée ?

Voilà comme je suis ! Cela fait un quart d'heure que j'ai commencé à écrire, et déjà je m'apprête à donner raison à ceux qui me critiquent. Mais ce ne sont que des écritures, des pattes d'encre entrelacées, et que personne ne lira.

J'ai près de moi un gros cierge ; j'aime l'odeur de la cire, elle me paraît propice à la réflexion comme aux confidences. (Maalouf, 2000: 86-86)

Extrait N°55

Il était une fois deux frères, Gebrayel et Botros, nés dans ce Liban de la fin du xixe siècle encore partie intégrante de l'Empire ottoman. Le premier rêve de conquérir le monde et quitte l'Orient natal pour faire souche à Cuba. Le second, homme de pensée et de livres, reste au pays. Ainsi commence la saga des Maalouf, sédentaires ou nomades, emportés par l'histoire dans une diaspora familiale, et que relie, du Brésil à l'Australie et des Etats-Unis à la France, le bruissement d'un nom et la conscience d'une origine commune.

C'est à cette « tribu », dont il reconstitue l'histoire avec la rigueur d'un archiviste et l'empathie d'un romancier, que l'auteur du *Rocher de Tanios* (prix Goncourt 1993) rend un magnifique hommage d'amour et de fidélité. Pour l'écrivain, lui-même en exil, n'est-elle pas sa seule patrie ?

Ce livre a obtenu le prix Méditerranée 2004. (Couverture de *Origines*)

Résumé

Le dialogisme est la propriété de tout discours à entrer en interaction avec d'autres discours qui existent déjà ou alors des discours à venir. Pour le discours littéraire, le dialogisme est intentionnel et organisé, il relève à la fois du processus de sa construction et contribue à son aspect esthétique. À travers l'étude du dialogisme dans les œuvres d'A. Maalouf, nous explorons ce phénomène à la lumière de ce que proposent les nouvelles disciplines, notamment celles de l'analyse du discours et celle de l'analyse du discours littéraire. Le phénomène est exploré selon deux axes; le premier est celui des relations interlocutives, le second est celui les relations interdiscursives du discours de chacune des trois œuvres choisies. L'intérêt de ce travail est de catégoriser, dans le discours de ces œuvres, les différentes formes du dialogisme perçu comme interactions interlocutives entre auteur et lecteur et comme interactions interdiscursives entre différents genres de discours pour montrer, à la fois, l'unité thématique et globale de ce discours et leur aspect dynamique et ouvert.

Mots clés :

Dialogisme, dialogisme interactionnel/ interdiscursif, discours littéraire, types et genres de discours, scènes d'énonciations, hétérolinguisme, bilinguisme littéraire.

Abstract

The dialogism is the property of all discourse to interact with other discourses that exist already or so upcoming speeches. For the literary speech, the dialogism is intentional and organized, it notes both the process of its construction and contributes to its aesthetic aspect. Through the study of dialogism in the works of A. Maalouf, we explore this phenomenon in the light of what offer new disciplines, including the analysis of the speech and the analysis of literary discourse. The phenomenon is explored in two ways; the first is that of interlocutive relations, the second is interdiscursive relations of the discourse of each of the three selected works. The interest of this work is to categorize, in the speech of these works, the different forms of dialogism perceived as interactions between author and reader and interactions between different kinds of speech to show at the time, the thematic and comprehensive unit of this discourse and their dynamic and open appearance.

Key Words:

Dialogism, interactional /interdiscursive dialogism, literary speech, type and kind of speech, scenes of enunciation, heterolinguisism, literary bilingualism.

ملخص

الحوارية هي قابلية كل خطاب على التفاعل مع غيره من الخطابات الموجودة بالفعل أو الخطابات الآتية مستقبلاً. في الخطاب الأدبي، الحوارية مقصودة، منظمة، عملية وبنائيه كما تساهم في إرساء الجانب الجمالي للخطاب. من خلال دراسة الحوارية في أعمال أمين معلوف، نكتشف هذه الظاهرة على ضوء ما قُدم في المجالات الحديثة، بما في ذلك تحليل الخطاب، وتحليل الخطاب الأدبي. يتم استكشاف هذه الظاهرة بطريقتين؛ الأولى هو بدراسة العلاقات التفاعلية الشخصية، والثاني هو دراسة العلاقات التفاعلية الخطابية في الخطاب الأدبي لكل من ثلاثة روايات مختارة للمؤلف. يرمي هذا العمل إلى تصنيف في خطاب الأدبي أشكال مختلفة من أنماط التفاعل بين الكاتب والقارئ (حوارية التفاعلات الشخصية) والتفاعلات بين مختلف أجناس الخطاب (حوارية التفاعلات الخطابية) من أجل تبيين الوحدة الموضوعية للخطاب الأدبي وانفتاحه على الخطابات الأخرى في أن واحد.

الكلمات المفتاحية:

الحوارية، العلاقات التفاعلية الشخصية، العلاقات التفاعلية الخطابية، الخطاب الأدبي، أنواع وأجناس الخطاب، مشاهد التلطف، تعدد اللغات، ازدواجية اللغة الأدبي.