



Mémoires et reconstructions du Liban

Simonetta Valenti, Karl Akiki, Chiara Denti (dir.)

Comme une arabesque : l'écriture de Charif Majdalani

Simonetta Valenti

Résumé | L'œuvre romanesque de Charif Majdalani, encore en train de se faire, nous offre un kaléidoscope bariolé de différents pans de l'histoire du Liban. L'écrivain s'y plaît à reconstruire différentes époques par le biais de sa puissante imagination qui intervient librement sur les documents authentiques, dans une euphorie narrative s'exprimant en volutes et colimaçons, à la manière des conteurs orientaux. Par son écriture, Majdalani convoque alors sans cesse fresque historique et fresque sociale, culture classique et culture populaire, registre élevé et registre comique, Orient et Occident, dans une richesse foisonnante qui, comme dans une arabesque, tisse mille fils pour atteindre une harmonie inattendue, celle de la poésie.

Pour citer cet article : Simonetta Valenti, « Comme une arabesque : l'écriture de Charif Majdalani », dans *Interfrancophonies*, « Mémoires et reconstructions du Liban » (Simonetta Valenti, Karl Akiki, Chiara Denti (dir.), n° 16, 2025, pp. 1-17.



Interfrancophonies, revue des littératures et des cultures d'expression française, souhaite contribuer au développement des rapports culturels entre les pays francophones et les écrivains qui, à titre individuel, ont choisi le français comme langue d'écriture et de communication. Née de l'idée de Ruggero Campagnoli, en 2003, et dirigée par Anna Paola Soncini Fratta, Interfrancophonies espère – sans exclure une perspective comparatiste, et sans se référer à un quelconque « modèle », linguistique, politique ou économique, colonial ou postcolonial – contribuer à la définition et à l'illustration de l'identité, des problèmes et des interrogations de chacun.

Grâce à une tradition solide de travail en commun et au renouvellement de son comité scientifique international, Interfrancophonies confirme avec cette "nouvelle série" une mission déjà entamée il y a plus d'une décennie ; elle met ainsi à la disposition des chercheurs et des curieux, à travers son nouveau site en libre accès et dans le respect des standards scientifiques internationaux, un organe fondamental de recherche qui se veut aussi un espace de dialogue.

Interfrancophonies paraît une fois par an avec un numéro thématique. Les articles proposés sont évalués en double blind peer review ; n'hésitez pas à consulter la page Consignes aux auteurs ou à écrire à la Rédaction pour tout renseignement supplémentaire.

Directrice émérite co-fondatrice

Anna Paola SONCINI FRATTA (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Directrice

Paola PUCCINI (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Comité de direction

Alessandro COSTANTINI (Università Ca' Foscari – Venezia)

Fernando FUNARI (Università degli Studi di Firenze)

Cristina SCHIAVONE (Università di Macerata)

Francesca TODESCO (Università degli Studi di Udine)

Comité de rédaction

Eleonora MARZI – Rédactrice en chef (Università degli Studi di Chieti-Pescara "G. D'Annunzio")

Silvia BORASO (Università Ca' Foscari – Venezia)

Benedetta DE BONIS (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Sara DEL ROSSI (University of Warsaw)

Giorgia LO NIGRO (Università degli Studi di Udine)

Myriam VIEN (Università degli Studi di Firenze)

Francesco VIGNOLI (Università degli Studi di Firenze)

Conseil scientifique international

Michel BENIAMINO; André-Patient BOKIBA ; Ahmed CHENIKI ; Yves CHEMLA ; Jean François DURAND ; Gilles DUPUIS ; Georges FRERIS ; Patricia GODBOUT ; Jean JONASSAINT ; Marc QUAGHEBEUR ; Antoine TSHITUNGU KONGOLO ; Molly LYNCH ; Éric LYSØE ; Daouda MAR ; Catia NANNONI ; Falilou NDIAYE ; Srilata RAVI ; Vidya VENCATESAN ; Josée VINCENT

Mentions légales

© InterFrancophonies 2003 - ISSN 2038-5943

Registré auprès du Tribunal de Bologne n. 7674

Site Web : <http://www.interfrancophonies.org/>

Grafica e Logo: Elena Ceccato

Comme une arabesque : l'écriture de Charif Majdalani

SIMONETTA VALENTI

L'œuvre de Charif Majdalani, encore en train de se faire, se compose à l'heure actuelle d'une dizaine de romans, dont quelques-uns ont été primés par des reconnaissances prestigieuses¹. L'écrivain libanais – qui est professeur de littérature française à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth – se plaît à y reconstruire le passé de son pays au prisme de l'existence de ses héros, sans cesse pris au piège de l'Histoire².

Plusieurs spécialistes ont en effet mis en évidence l'apport précieux que Majdalani donne au recouvrement de cette dernière par le biais d'une reconstitution mémorielle³. Dans le présent article je désire étudier certains aspects de l'écriture majdalanienne, afin d'en définir les caractéristiques majeures, tant au regard des macro-structures romanesques que des stratégies stylistiques, dans le but de suggérer les points saillants de la poétique de l'auteur libanais.

J'examinerai donc premièrement le rôle du narrateur majdalanien, marqué par une extraordinaire liberté de création, pour focaliser ensuite

¹ Les voilà : Majdalani C., *Histoire de la Grande Maison*, Paris, Seuil, 2005 ; Majdalani C., *Caravansérail*, Paris, Seuil, 2007 (Prix Tropiques et Prix François Mauriac de l'Académie Française, 2007) ; Majdalani C., *Nos si brèves années de gloire*, Paris, Seuil, 2012 ; Majdalani C., *Le Dernier seigneur de Marsad*, Paris, Seuil, 2013 ; Majdalani C., *Villa des femmes*, Paris, Seuil, 2015 (Prix Jean Giono 2015 et Prix France-Liban) ; Majdalani C., *L'Empereur à pied*, Paris, Seuil, 2017 ; Majdalani C., *Des Vies possibles*, Paris, Seuil, 2019 ; Majdalani C., *Beyrouth 2020 : journal d'un effondrement*, Arles/Beyrouth-Actes Sud/L'Orient des Livres, 2020 (Prix spécial du Jury *Fémina*) ; Majdalani C., *Beyrouth, été 2021, journal intermittent*, Arles, Actes Sud, « Babel », n° 1811, 2022 ; Majdalani C., *Dernière Oasis*, Arles/Beyrouth, Actes Sud/L'Orient des Livres, 2021 ; Majdalani C., *Mille origines*, Paris, Bayard, 2023 ; Majdalani C., *Le Nom des rois*, Paris, Stock, 2025. À ceux-ci, il faut ajouter le premier ouvrage intitulé : Majdalani C., *Petit Traité des mélanges*, Éditions Layali, Beyrouth, 2002. Dorénavant, nous citerons les textes majdalaniens en indiquant simplement le titre sans nom d'auteur.

² Cf. Viart D., « Mémoire vive et commerce des hommes. Formes narratives de l'Histoire selon Charif Majdalani », dans *21. Littérature et société*, n° 27, Muhidine T. (dir.), automne-hiver 2015, p. 138-147.

³ Cf. à cet égard : Baquey S., « *Caravansérail*, roman orientaliste, allégorie nationale, etc. », *Ibid.*, p. 180.

la façon singulière dont il construit le récit, sapant à la base les certitudes acquises. Par ailleurs, la reconstruction de l'histoire dont le narrateur majdalani est responsable s'avère possible, grâce au dispositif des « lunettes astronomiques », qui lui permet d'insérer sur la toile de fond des grands événements historiques, les faits menus relatifs à la vie des personnages dont il raconte les péripéties. Ce qui conduira à remarquer la manière originale par laquelle l'instance narrative reprend les mêmes faits, les relatant à partir de points de vue différents, suivant une directrice spiralee, en colimaçon, qui rappelle à bien des égards les volutes des arabesques. Enfin, l'analyse du tissu d'images poétiques et de références, tirées de traditions culturelles disparates qui émaillent les romans de Majdalani, permettra de réfléchir à la fonction profondément métisse qu'il assigne à la littérature.

UN ESPRIT LIBRE : STATUT ET RÔLE DU NARRATEUR MAJDALANIE

Tout lecteur avisé des romans de Charif Majdalani remarque que le narrateur y joue un rôle essentiel, car il est responsable de la reconstruction de l'histoire, rendue possible par un travail de récupération de la mémoire qui se fait à travers la recherche de documents authentiques (lettres, manuscrits, photographies, témoignages oraux, etc.), sur lesquels s'exerce sa capacité d'interprétation et sa créativité⁴. On est frappé en effet par l'énorme liberté de création que prend le narrateur majdalani, comme si la masse documentaire considérable dont il se sert pour rétablir les faits historiques ne pouvait faire abstraction de l'imagination⁵, qui demeure au sein de l'univers romanesque de Majdalani « la reine de toutes les facultés humaines⁶ », dirait-on en paraphrasant Baudelaire, comme nous l'apprenons au tout début de *L'Empereur à pied* :

L'imagination pourrait aisément façonner ici des histoires de principautés un peu frustes, de dynasties remontant au Déluge et vivant environnées de sommets couverts de cèdres et de chênes. Mais je ne vais pas remonter si loin, ni même au temps où les vieux temples en ruine servaient encore de halte aux processions religieuses dansant et progressant le long des gorges, ni à celui d'un Moyen Âge obscur où les clameurs de cinquante invasions de peuples schismatiques ou rebelles ne purent troubler la paix de ces montagnes. Je vais en rester à une époque plus récente, celle du ver à soie et des métayers par exemple. [...] Tout cela donne envie d'inventer des fables grandioses et fortes, comme celle de cet

⁴ À ce sujet, voir : Bernard I., « Identité, mémoire, lieu : le Liban de Charif Majdalani entre histoire et fiction », dans *Estudios románicos*, n° 23, 2014, p. 53-64 : p. 55.

⁵ Cf. à cet égard, Nassar Chaoul N., « Le Crépuscule des bâtisseurs », dans *Travaux et Jours*, n° 94, 2019, p. 179-185.

⁶ Baudelaire Ch., « Notes nouvelles sur Edgar Poe » in *Œuvres complètes*, t. II. Texte établi, présenté et annoté par Pichois C., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-76, p. 328-329.

homme qui apparaît dans le paysage, je ne sais pas quand au juste (d'après les recoupements, c'est au cœur du XIX^e siècle), ni pourquoi (c'est sujet à controverse), un homme qui descend un sentier parmi des genêts en fleur (c'est donc le printemps) et des chênes verts, dans la lumière fastueuse et riche, avec la neige qui demeure sur les sommets alors que tout autour des platanes sont en feuilles⁷.

Dans cet extrait, la position centrale du narrateur majdalanien apparaît évidente : c'est lui qui rend compte du processus de sélection des époques historiques mis en place pour aboutir au choix de la moitié du XIX^e siècle où un jour Khanjar Jbeili, le héros de *L'Empereur à pied*, va établir sa propriété dans les gorges abruptes et rocheuses du Mont-Liban.

Il est intéressant d'observer d'ailleurs qu'à l'instant même où le narrateur relate l'apparition du personnage, il souligne la nature fictive de son récit, en l'émaillant de doutes, d'inférences et d'hypothèses⁸. En effet, s'il n'est pas en mesure d'indiquer précisément la date où Khanjar a établi sa demeure sur les terres qui allaient bientôt devenir le siège de son clan, le narrateur ne connaît pas non plus la raison pour laquelle son protagoniste a décidé de le faire et il a soin d'explicitier cette lacune par le recours à une incise, signalée par la parenthèse, spécifiant que cela est encore « sujet à controverse ». L'instance narrative essaie même d'identifier le moment de l'année où l'apparition de Khanjar a pu se produire et c'est alors un élément du paysage évoqué – en l'occurrence « les genêts en fleur » – qui lui permet d'inférer qu'il s'agit du printemps.

Comme on peut le voir, la reconstitution tant de l'époque historique que du cadre spatial dans lesquels se situe le récit se fait de façon prépondérante par le biais de l'imagination du narrateur, qui se donne la tâche de ressusciter tout un monde, à partir de sa perception du paysage qui l'entoure et des connaissances historiques, géographiques, voire sociologiques qu'il possède⁹. On ne manquera pas de relever par ailleurs la belle description de la montagne libanaise qui clôt le passage cité, laquelle recrée sous nos yeux les couleurs vives des genêts en fleur et des chênes, sur lesquelles brille la lumière splendide du soleil méditerranéen, éclairant de ses rayons la candeur des neiges. Le Liban d'hier et d'aujourd'hui nous apparaît ici dans tout son éclat. C'est, comme l'observe Isabelle Bernard, « une terre sensuelle, caressée du regard par un narrateur passionné, une terre chérie qui se donne tout entière au lecteur par la magie d'un style¹⁰ ». Et ce style, extrêmement

⁷ *L'Empereur à pied*, cit., p. 15-16.

⁸ C'est bien ce que Majdalani avouait déjà en 2008, cf. Amadessi V., « Entretien avec Charif Majdalani », *Francofonia*, n° 55, automne 2008, p. 103.

⁹ *Ibid.*, p. 106. Sous ce point de vue, Majdalani se situe résolument dans le sillage de la littérature contemporaine qui tend de plus en plus à intégrer des savoirs différents dans le tissu narratif.

¹⁰ Bernard I., « Identité, mémoire, lieu... », cit., p. 62.

soigné, met en place des phrases longues et sinueuses intégrant plusieurs subordonnées, comme si le narrateur majdalanien accumulait l'une sur l'autre les observations, les perceptions et les réflexions. En ce sens, on dirait que ce narrateur affiche ouvertement son travail, impliquant de façon délibérée le lecteur dans le processus de création de la fable¹¹.

Que le narrateur majdalanien soit traversé par des doutes quant à la véracité des faits qu'il a recueillis et que, en conséquence, il confie son récit au pouvoir de son imagination, voilà ce qui nous apparaît clairement aussi dans l'incipit de *Caravansérail* :

Et ce que moi, je me dis, c'est qu'il n'y a peut-être ni abricotiers ni terres à pastèques, alors qu'en revanche le désert est là, on le devine en arrière-plan sur la photo, la très vieille photo où on le voit assis sur une chaise en osier, un cigare à la main, le regard lointain et pensif, en bretelles, une jambe sur l'autre, la moustache effilée, les cheveux en bataille, le front et le menton qui le font ressembler à William Faulkner, une des rares photos de lui à cette époque héroïque, dont j'imagine qu'elle se situe à Khirbet el Harik, au moment où sans doute il vient d'arriver d'Arabie, alors qu'en fait je n'en suis même pas sûr, puisque, en dehors de ces quelques photos, tout ce qui a trait à lui en ce temps-là relève du mythe ou de l'exagération ou de la fantaisie ? Mais si je ne suis sûr de rien, alors comment faire pour raconter son histoire, où irais-je chercher ce sultanat de Safa disparu de la mémoire des hommes, mais resté lié à son souvenir, comment imaginer ces cavalcades sous des bannières jetées dans le vent, ces tribus d'Arabie et ces palais se promenant à dos de chameau, comment faire vivre et coudre entre eux tous ces détails sans queue ni tête que je tiens de traditions incertaines, ou des récits vagues de ma mère qui les tenait de lui, son propre père, mais que jamais elle ne chercha à lui faire éclaircir ou à arrimer à quelque chose de tangible, si bien qu'ils me sont parvenus ainsi, décousus, sujets à folles rêveries et à broderies romanesques sans fin, comme une histoire dont il ne resterait que les titres de chapitre, mais que j'attends pourtant de raconter depuis des décennies, et me voilà maintenant prêt à le faire mais hésitant, démuni, rêvassant comme j'imagine qu'il rêvasse, lui, sur la terrasse de la ferme de Khirbet el Harik, revoyant défiler dans sa mémoire ce que je ne verrai pas, moi, mais que je serai amené à inventer¹² ?

De toute évidence la citation qui précède est agencée suivant les deux composantes essentielles qu'on a déjà observées : d'un côté, il y a les documents authentiques sur lesquels le narrateur s'appuie pour reconstruire les vicissitudes de Samuel Ayyad, ici représentés par l'une des rares photos où l'ancêtre figure à l'époque de la fondation de son clan et par les témoignages oraux, que le narrateur a hérités de sa mère

¹¹ Akiki K., « Histoire de la Grande Maison, Charif Majdalani », dans *L'Héautontimorouménos*, <<https://karlakiki.wordpress.com/2015/08/12/histoire-de-la-grande-maison-charif-majdalani/>>, consulté le 11/09/2023.

¹² *Caravansérail*, p. 11-12.

ou d'autres membres de sa famille et qui tendent à entourer le chef d'une aura mythique¹³ ; et de l'autre, il y a la composante foncièrement imaginative qui intervient sur ces éléments, comblant systématiquement les lacunes, et réorganisant ce matériel dans le but d'en construire un récit logique, cohérent et agréable. Vérité historique et imagination sont donc strictement liées, elles s'enchevêtrent sans cesse chez le narrateur de *Caravansérail*, mais le poids que l'imagination acquiert dans le processus de reconstitution mémorielle est – on le voit – absolument prépondérant, car les informations dont il dispose sont extrêmement lacunaires. Ce qui crée un récit – le narrateur l'avoue manifestement – ponctué d'incertitudes, de doutes, de questionnements qui lui procurent une sensation d'inaptitude, presque d'impuissance à raconter l'histoire de son aïeul, qui constitue à vrai dire le pur fruit de son invention¹⁴.

Une posture similaire caractérise le narrateur auto-diégétique de *Dernière oasis*, lorsqu'il essaie d'interpréter les différents événements auxquels il a assisté au cours de sa dernière mission archéologique, sur les traces d'un fabuleux trésor enseveli dans le désert irakien. C'est à cet instant qu'il découvre que la plupart des informations qu'on lui a transmises relèvent très probablement du mensonge, ou tout au moins d'un récit erroné. Voilà ce qu'il en dit :

Durant des semaines, j'accusai le coup, parce que ces images remettaient en cause toutes mes conclusions sur ce qui s'était produit. L'interrogation essentielle concernait le cheikh de Marwé. Non seulement il nous avait menti, à Chirine et moi, le matin de notre conversation dans sa maison, mais il était presque évident qu'en le faisant, il m'avait sournoisement suggéré une reconstitution erronée des faits, il m'avait manipulé pour m'amener à construire cette version de la mort du général à laquelle j'avais cru depuis, si fortement. Le fait que Gorkem ne fût que le simple trafiquant qu'il avait toujours été ruinait en effet l'ensemble de mon raisonnement. Et je ne m'expliquais pas comment les analystes américains et russes, comment les enquêteurs du *Foreign Affairs* et ceux du centre de recherches russe, étaient arrivés aux mêmes conclusions que moi. Ils avaient dû procéder à des interprétations tout aussi fautives que les miennes, à partir d'autres faits assurément, mais tout aussi dénuées de cohérence et de liens, comme opèrent les analystes et comme j'avais opéré moi-même. Après quoi, à mon exemple, ils avaient bâti une fiction, comme le sont toutes les projections des experts et des politologues¹⁵.

¹³ Sur la composante épique des romans de Majdalani, consulter : Combe D., « L'Épique dans les romans de Charif Majdalani », dans 21. *Littérature et société*, Muhidine T. (dir.), n° 27, automne-hiver 2015, p. 163-171.

¹⁴ Cf. Amadessi V., *Entretien...*, cit., p. 104, où l'écrivain libanais affirme : « Mes livres ne sont pas des autobiographies familiales. Ce sont des romans où la fiction prend toute la place, y compris dans les documents qui servent à monter la fable ».

¹⁵ *Dernière oasis*, p. 230.

Ce que l'on fait valoir dans ce passage, c'est la nature fuyante, opaque et insaisissable de la vérité et partant la difficulté intrinsèque de tout processus de connaissance qui se configure comme un dur et long travail d'interprétation des faits, visant à distinguer la vérité du mensonge. Car, aux yeux de Majdalani, comme de son *alter ego* fictionnel le narrateur, tout recouvrement historique et mémoriel est vicié par la visée plus ou moins consciente de celui qui l'a agencé, ce qui prête à des narrations erronées, à des manipulations fatalement partisans¹⁶. Cet élément est – me semble-t-il – de la plus grande importance, car il est révélateur d'un aspect crucial de la poétique majdalanienne, tendant à souligner la relativité de la connaissance humaine, suspendue entre vérité et mensonge.

Or, tout en insinuant une fois de plus le doute quant à la véridicité des faits qu'il lui ont été transmis, le narrateur d'*Histoire de la Grande Maison* souligne à son tour le rôle irremplaçable de l'imagination, lui ayant permis de bâtir¹⁷ un récit minutieux et délectable de ce qui se serait produit, au sein duquel authenticité et légende n'ont de cesse de s'entremêler :

Puis je m'aperçus que j'avais imaginé les choses exactement comme ça, que, à partir des bribes de ce [que mon père] m'avait concédé avec les années, j'avais reconstitué l'histoire telle qu'il me la disait, sans savoir toutefois s'il m'en avait lui-même très adroitement suggéré tous les éléments à mon insu [...]. Toujours est-il qu'à ce moment il me sembla que je possédais enfin toutes les pièces du jeu, que je pouvais désormais recréer l'histoire de la Grande Maison et des terres couvertes d'orangers jusqu'à l'exil des trois frères en Égypte et à leur retour, une histoire qui venait fatalement s'aboucher à la mienne [...]. Et il me sembla aussi que les ponts, les jointures et toute la dentelle vertigineuse de détails, je pourrais aisément les imaginer, sûr maintenant que ce que j'inventerais pourrait aussi bien avoir existé, que, les différences entre le vrai et l'imagination s'estompant naturellement, le vrai deviendrait légendaire et le légendaire acquerrait authenticité au sein d'un seul et même édifice¹⁸.

Une fois de plus, ce que le narrateur d'*Histoire de la Grande Maison* met en relief, c'est la nature foncièrement linguistique de notre rapport à la réalité – et en l'occurrence à l'histoire –, qui se présente à nous, en termes saussuriens, sous la forme d'une construction intellectuelle que nous rendons par les mots, c'est-à-dire par une narration. Du reste, il a soin de montrer que son récit est complètement débiteur de celui que son père lui a transmis, à son tour hérité et déformé suivant la perspective limitée des membres de son clan, désireux d'asseoir le bien-fondé de leur famille et la dimension 'légendaire' de son

¹⁶ Cf. Amadessi V., *cit.*, p. 107.

¹⁷ Cf. Baquey S., « Caravansérail... », *cit.*, p. 175.

¹⁸ *Histoire de la Grande Maison*, p. 15.

fondateur¹⁹. En somme, par le biais du narrateur, Majdalani ne cesse de réaffirmer l'opacité de la réalité, la connaissance de laquelle est le fruit d'une reconstitution intellectuelle et narrative par nature partielle et partielle, dont il est partant licite de mettre en question le taux de véridicité²⁰.

Cela est particulièrement évident dans *Villa des femmes*, où Noura, le chauffeur de Skandar Hayek, prend la parole pour nous raconter splendeurs et misères du clan dont ce dernier était le chef. Tout en relatant les faits qu'il a observés au fil des décennies, Noura apparaît être le dépositaire d'un récit qui correspond point par point à celui que le clan Hayek a voulu établir et faire circuler, afin de fixer dans la mémoire collective son histoire, bientôt transfigurée dans le mythe. Voilà pourquoi la narration qu'il tisse ne pourra absolument pas faire abstraction du point de vue des Hayek. Et Noura de l'avouer ouvertement et d'exprimer l'attachement qu'il porte depuis toujours à la villa et à ses habitants :

Je me revois assis là durant toutes ces années, je revois danser les ombres et la lumière sur les arabesques du perron où j'attendais le patron. [...] Cette maison et ses alentours étaient mon univers, j'y avais vécu mon enfance, j'y venais quand mon père était le chauffeur du vieux Noura, le père de Skandar, au temps des Delage et des Bugatti²¹.

D'après ce qu'on vient de dire, la profondeur de la réflexion que Charif Majdalani conduit au sujet du recouvrement de l'histoire et de sa transmission apparaît – me semble-t-il – évidente. À travers la fonction centrale qu'il attribue dans ses romans à l'instance narratrice, il met en avant avec lucidité les nombreux pièges que comporte toute démarche gnoseologique et, plus spécifiquement, toute reconstruction du passé. En effet, bien que cette dernière se veuille objective et fondée sur des épisodes factuels, elle demeure le fruit d'une sélection, d'une interprétation et d'une réédification toujours partielles, puisqu'elles obéissent plus ou moins consciemment au besoin d'asseoir la primauté de leur auteur et de son point de vue. Il est donc légitime, voire juste, de mettre en question la véridicité de la narration qui en dérive, la déconstruisant au fur et à mesure qu'elle prend forme, au profit d'un relativisme foncier, gage d'une approche authentiquement critique de la réalité.

Un tel parti pris de vigilante perspicacité s'avère extrêmement approprié à l'heure actuelle, car il photographie la situation culturelle dans laquelle nous baignons, marquée de plus en plus par une incapacité à discerner la vérité du mensonge, ainsi que le montrent par exemple la pratique répandue des *fake news* sur l'Internet et l'emploi à visée souvent manipulateur de l'information par la presse. Mais cet aspect me

¹⁹ Cf. Baquey S., « Caravansérail... », cit., p. 175.

²⁰ *Ibid.*, p. 182.

²¹ *Villa des femmes*, p. 15.

semble revêtir une importance capitale lorsqu'on songe à la mosaïque libanaise, où chaque communauté a bâti le récit identitaire de son histoire, à partir de sa perspective restreinte et des narrations transmises par la tradition clanique d'appartenance. Ce type d'attitude a eu – nous le savons bien – des conséquences tragiques, conduisant le Liban à une guerre civile dont on garde encore les blessures profondes.

Dans ce sens alors l'œuvre littéraire de Majdalani nous apparaît comme ayant une portée foncièrement éthique et politique, ainsi que le notait déjà Dominique Viart²², comme un rappel et une alerte, adressés d'abord à ses compatriotes, mais plus généralement à ses contemporains, à veiller à leur manière de percevoir la réalité et de transmettre le récit mémoriel de leur histoire. Ce dernier risque en effet d'exprimer le point de vue d'une seule communauté au détriment de toutes les autres, entravant ainsi la construction d'une narration de l'histoire collective et partagée du Liban²³, condition irremplaçable de la coexistence pacifique des nombreuses composantes qui caractérisent le pays et partant de son avenir²⁴.

J'essaierai de montrer par la suite les stratégies stylistiques auxquelles Majdalani a recours, afin de traduire au niveau de l'écriture les principes de son esthétique romanesque que l'on vient d'élucider.

LE « STYLE ARABESQUE » DE CHARIF MAJDALANI

Nous avons déjà eu l'occasion de montrer que la phrase majdalanienne se distingue par une longueur remarquable, par une singulière sinuosité qui permet au narrateur de passer en revue ses pensées, ses questionnements et même ses commentaires, explicitant également les anticipations proleptiques ou les reprises cataphoriques suscitées par le récit dont il se charge. Une telle posture rappelle de près celle du narrateur proustien, comme il a été à juste titre relevé par les critiques dès la parution d'*Histoire de la Grande Maison*²⁵.

En particulier, le narrateur majdalanien revient volontiers sur les événements racontés, reprenant son récit à partir de points de vue différents, comme dans une spirale qui s'enroule sur elle-même et qui s'auto-alimente. Cette façon d'agencer le récit en colimaçon me paraît débitrice de la sensibilité orientale – celle des *Milles et une nuit* certes,

²² Cf. Viart D., « Mémoire vive et commerce des hommes... », *cit.*, p. 144.

²³ Morel El Chami N., « Charif Majdalani, un certain regard sur l'histoire libanaise », dans *Revue algérienne des lettres*, vol. 4, n°1, 2020, p. 127-139.

²⁴ C'est bien ce qu'affirme l'écrivain dans un récent podcast des « Midis de Culture » de RadioFrance, assignant aux romanciers la tâche de déconstruire les récits identitaires des différentes communautés libanaises. <radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-midis-de-culture/charif-majdalani-ecrivain-pour-le-roman-le-nom-des-rois-2770758>, consulté le 13/10/2025.

²⁵ Cf. Bernard I., « Identité, mémoire, lieu... », *cit.*, p. 60.

mais aussi celle de la Bible²⁶ –, laquelle se plaît à accumuler les répétitions en les amplifiant, dans un goût exquis de la redondance qui rappelle de près le motif de l'arabesque²⁷.

Un tel goût de la répétition est évident dans *Le Dernier seigneur de Marsad*, roman qui s'ouvre sur la découverte de l'enlèvement de la fille du chef de clan, Chakib Khattar, par son brillant employé Hamid Chahine. Le narrateur majdalanien nous y introduit de la sorte :

Le quartier en avait connu d'autres, bagarres entre chefs de clan, fusillades, intrusions des habitants de Basta ou meetings politiques houleux, mais rien ne marqua davantage les esprits que l'enlèvement de la fille cadette de Chakib Khattar, au matin de cette journée de mai 1964²⁸.

Après cette introduction, le narrateur homodiégétique s'étend sur environ soixante-dix pages pour expliquer les raisons ayant conduit les deux jeunes gens à décider de s'enfuir. S'accumulent alors dans le texte les motivations qui expliquent leur appartenance à des classes sociales différentes, ou la rivalité existante entre le clan Khattar – de religion grecque-orthodoxe – et ceux de religion musulmane, majoritaires dans le quartier de Marsad, ou encore les rancœurs ataviques couvant en secret la vengeance, comme celle qui oppose l'oncle du jeune Hamid à Chakib lui-même. En fait ce n'est qu'au chapitre 6 que le narrateur revient à nouveau sur l'enlèvement, reprenant le fil de l'intrigue principale qui se trouve ainsi enrichie d'une série d'anecdotes et d'informations supplémentaires, dans une volute spiralée qui conduit en quelque sorte le récit à se replier sur lui-même, justement comme dans une arabesque :

Le jour où il enleva Simone, Hamid Chahine se réfugia avec elle dans la maison de Costa Rjeili, dans le quartier sud de Marsad, près du Club sportif. Je n'ai jamais su si Hamid avait conscience de la gravité de l'acte qu'il commettait là, s'il le fit sciemment ou s'il était acculé au point de ne pas mesurer la portée de ses gestes. Car si la femme de Costa Rjeili était sa tante paternelle et la sœur d'Abdallah, il n'en demeure pas moins que Costa, un abdaye fameux de Marsad, était un des partisans les plus redoutés des Matar, les rivaux des Khattar²⁹.

²⁶ Un exemple lumineux de ce style spiralé nous est offert au début de la deuxième épître de Saint Jean, cf. AA.VV., « 1 Jean 2 », dans *La Bible*, TOB, Paris, Éditions du Cerf–Société biblique française (Bibli'O), 2012, p. 2683-4 : vv. 1-14.

²⁷ Ainsi que le montrent les différents auteurs présents dans l'ouvrage collectif soigné par Corinne Bayle et Éric Dayre, la redondance typique du motif arabesque semble se traduire au niveau de l'écriture par une considérable inclination à la répétitivité, dont l'agencement « en courbes et volutes » symbolise souvent par ailleurs le travail esthétique. C'est dans une telle acception que j'utiliserai ici la formule « style arabesque », cf. Bayle C., Dayre É. (dir.), *L'Arabesque, le plus spiritualiste des dessins. Poésie et arts aux XIX^e, XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Éditions Kimé, 2017. Voir aussi : Jones E., « Verse Arabesque », dans *Victorian Poetry*, n° 4, hiver 2022, p. 470.

²⁸ *Le Dernier seigneur de Marsad*, p. 10.

²⁹ *Ibid.*, p. 71.

Dans cette tendance à reprendre la narration de faits déjà traités d'un point de vue nouveau réside donc une première manifestation de ce que nous pourrions appeler le « style arabesque » de Majdalani, foncièrement associé à la prédilection orientale pour le récit oral et la profusion des ornements et des épisodes mineurs.

Un autre aspect de l'écriture de Charif Majdalani me paraît essentiel, car il concourt aussi à configurer ce qu'on a convenu d'appeler son « style arabesque ». Au fil de ses romans l'écrivain nous offre une fresque vivante et riche en couleurs de différents moments de l'histoire du Liban, appréhendée à travers le filtre de l'expérience individuelle de ses héros, mais toujours attentive à recréer sous nos yeux l'ambiance de la société libanaise à une époque donnée³⁰.

Une telle attention à la résurrection de toute une société dans ses us et coutumes, si elle ne peut qu'évoquer des auteurs comme Proust et Balzac, Zola et même Faulkner, constitue l'un des aspects les plus originaux de l'écriture de Charif Majdalani, de sa souplesse et de son élégance. Le romancier utilise à cet égard un dispositif narratif lui permettant de passer imperceptiblement du recouvrement de la grande Histoire, à celui de l'histoire menue et souvent saugrenue de ses héros et *viceversa*. Ce va-et-vient incessant transporte le lecteur dans un univers complexe, tissé de mille fils et composantes qui s'entremêlent et s'harmonisent sous nos yeux, précisément comme dans une arabesque. En voilà un échantillon significatif, tiré de *Villa des femmes* :

Aussi loin que je remonte, je vois ce portail ouvert, c'est par là que sont arrivées les belles choses et aussi les calamités, c'est par là qu'entra le funeste émigré des années trente, par là que partit le fils cadet et par là aussi qu'il réapparut un jour. C'est par ce portail que pendant des années j'ai vu passer sur la route les belles automobiles et les autocars bariolés, les marchands de quatre saisons, les quincaillers ambulants et les vendeurs de tissu qui portaient les rouleaux de taffetas et de coton comme des toges sur leurs épaules. [...] À chacune de leurs apparitions, les bonnes jaillissaient derrière moi de la maison et couraient en riant vers la rue, s'attroupant autour des colporteurs qui, tels des princes entourés d'une cour improvisée ou de magiciens emmenés par des enfants enthousiastes, pénétraient ensuite sans se gêner dans la propriété. Ils étalaient à mes pieds les étoffes bon marché et les acryliques colorés, leurs trouvailles des halles aux fruits et leurs batteries de passeroies à spaghettis ou de cruches en plastique, et c'est alors devant la villa un véritable souk qui s'improvisait. Mais Jamilé apparaissait sur le pas de la porte. [...] Elle était intraitable, sauf à l'égard du marchand de poisson [...], qu'elle ne pouvait empêcher d'entrer, avec son vélo, ses bottes en caoutchouc et son air d'empereur romain, les yeux d'un bleu semblable à celui de la mer où il allait pêcher et où il prétendait qu'un vieux cuirassé était planté droit au fond de l'eau, dans la vase, sa poupe et ses énormes hélices pointant la surface. [...] [E]t un jour en plaisantant [le patron]

³⁰ *Ibid.*, p. 141.

voulut savoir comment il ferait avec son vélo s'il lui demandait un espadon ou un requin. Le poissonnier disparut trois semaines puis revint un matin dans une très vieille Simca sur le toit de laquelle il avait attaché sa barque de pêcheur, dissimulée sous une grosse bâche. Il se gara, mit pied à terre, et on envoya le fils du jardinier quérir le patron à l'usine, à l'autre bout de la propriété. Lorsque Skandar arriva, s'exclamant avec beaucoup d'affabilité : « Alors, abou Ramez, tu as acheté une voiture ? », le travailleur de la mer indiqua le toit de la Simca et la barque qu'il débâcha brusquement, comme un magicien, et on s'aperçut que, en fait de barque, ce qu'il transportait était un gros requin au regard tombant, aux yeux exorbités, au rictus monstrueux³¹.

Dans la reconstruction mémorielle de Noula, on assiste tout d'abord à une anticipation proleptique de ce qui va suivre, commentée délicatement par le chauffeur de Skandar qui en assure la narration en recourant à l'imparfait itératif. Ce choix stylistique a pour fonction de recréer les habitudes des habitants de la maison Hayek, recevant toutes les semaines la visite des marchands et des colporteurs, dans une apothéose de sons et de couleurs qui évoque la vivacité des souks orientaux. Mais soudain, on passe insensiblement de l'évocation de la toile de fond à celle du moment précis où le poissonnier, touché dans son orgueil par le chef du clan Hayek, lui ramène un vrai requin en signe de déférence. C'est avec une extrême souplesse que Majdalani agence une telle transition du point de vue stylistique, transition signalée par l'expression « et un jour » et l'emploi du passé simple ponctuel. Relevons aussi le ton ironique, presque à la limite de la farce, avec lequel Noula nous rapporte cet épisode qui vient clore la magnifique fresque précédente sur un ton de bienveillance gaillarde, laquelle n'est pas sans rappeler celui des conteurs de l'Orient³².

On observera du reste, à côté du foisonnement de détails concrets référés aux marchandises offertes, l'inclination constante du narrateur à comparer, par le biais de similitudes et de métaphores, les éléments du tableau qu'il est en train d'évoquer à des scènes ou à des personnages illustres ou bouffons. Ainsi, si les marchands de tissus portent leurs étoffes sur les épaules, rappelant les toges des sénateurs de l'Antiquité, l'arrivée des colporteurs est assimilée à celle de princes entourés de leur cour, ou encore de magiciens accueillis par des enfants en fête³³. Et les images s'accumulent au fil de la description sans solution de continuité, l'embellissant dans un triomphe baroque d'ornements qui véhicule l'énorme culture de Majdalani. Le ton du narrateur se fait enjoué, sincèrement amusé face à la vie et aux épisodes cocasses qu'elle présente³⁴, comme dans le cas du récit du vieux cuirassé planté dans la

³¹ *Villa des femmes*, p. 10-1.

³² Cf. Combe D., « L'épique... », *cit.*, p. 169.

³³ *Ibid.*, p. 167.

³⁴ Cf. « Une heure avec...Charif Majdalani », Paris, Institut du Monde Arabe, 5 juin 2021, <<https://www.imarabe.org/fr/litterature-et-poesie/une-heure-avec-charif->

mer, débité par un poissonnier métamorphosé lui aussi en empereur romain³⁵... Le décalage et le choc, causés par la juxtaposition entre des éléments appartenant à des domaines culturels d'habitude éloignés, déclenche alors l'effet franchement comique sur lequel se clôt l'épisode.

Un autre exemple, tiré cette fois-ci de *Caravansérail*, nous aidera à mieux comprendre la manière dont Majdalani accroche l'histoire menue de ses héros à celle de la grande Histoire, soignant avec légèreté la transition de l'une à l'autre :

En ces années inaugurales du XX^e siècle, le Soudan vient juste d'être reconquis par les armées anglo-égyptiennes qui ont mis fin au régime despotique du calife Abdullahi et rendu la possession du pays à l'Égypte. La confusion règne donc encore, le pays n'est qu'à moitié contrôlé, l'ancienne capitale, ruinée, est à peine en reconstruction. Mais un monde neuf est en train de naître après des décennies de tyrannie obscurantiste, et dans le flot des hommes qui arrivent pour être les premiers à saisir les opportunités encore innombrables, il y a quelques Libanais, des commerçants, des trafiquants, des artisans. Mais lui n'est pas de ce nombre. Les plus anciens témoignages sur celui qui allait devenir mon grand-père rapportent qu'il fut officier civil au Soudan et c'est sans doute à ce titre qu'il allait vivre toutes les aventures rocambolesques qui lui ont été attribuées. Au moment où elle arriva au Soudan, l'armée britannique entreprit en effet de recruter des Arabes chrétiens anglophones d'origine libanaise pour servir d'intermédiaires entre elle et la population locale. Cela signifie donc qu'au commencement, c'est-à-dire le jour où il arriva à Khartoum, il venait du Caire, après trente heures dans l'effroyable poussière et la saie que devaient jeter derrière elles en panache noir les locomotives du train Le Caire-Louksor, puis du train Louksor-Ouadi-Halfa puis du train Ouadi-Halfa-Khartoum. Le voilà donc qui débarque, empoussiéré jusque dans les poches de son costume blanc, du sable dans les yeux et dans les narines, l'air amusé qu'il a sur la photo que j'ai dite, avec la petite moustache et le front à la manière de Faulkner, mais les cheveux coiffés tout de même et la petite valise à la main³⁶.

Sur la toile de fonds des événements ayant scandé l'histoire du Liban et de l'Afrique du Nord au cours des premières décennies du XX^e siècle, le narrateur majdalanien vient progressivement restreindre sa perspective visuelle, focalisant d'abord le contingent des Arabes chrétiens anglophones recrutés par l'armée britannique en tant qu'interprètes. Et avec une remarquable souplesse, voilà qu'il y insère le menu détail des faits relatifs à l'arrivée de Samuel Ayyad dans ces contrées solitaires et désertiques, dans une profusion de conjectures qui

majdalani#:~:text=Charif%20Majdalani,
Dans%20le%20cadre&text=Tous%20les%20samedis%20de%2016h30,ou%20parlant
%20du%20monde%20arabe>, consulté le 12/09/2023.

³⁵ *Ibid.*, p. 169.

³⁶ *Caravansérail*, p. 14-5.

s'entassent sur la page, conformément au goût de ce que nous avons qualifié de « style arabe ». Enfin, le portrait de Samuel est brossé de manière vive et avec cette pointe d'ironie qu'on a remarquée auparavant : le protagoniste majdalani porte un costume blanc recouvert de poussière, des moustaches fines et le front haut à la Faulkner, les cheveux bien peignés malgré le long voyage, et une petite valise à la main. On dirait un aventurier de la saga d'*Indiana Jones*³⁷ ! Ce qui nous conduit à relever que Majdalani mêle sans cesse la grande culture littéraire et classique à la culture populaire et cinématographique, inscrivant par là dans son écriture le bien-fondé du métissage culturel. Les exemples de ce type sont légion dans son œuvre et manifestent une fois de plus la remarquable auto-conscience que l'écrivain affiche au niveau stylistique.

Une telle auto-conscience est patente dans *Des Vies possibles*. Dans ce court roman, nous assistons – me paraît-il – à une « mise en abîme » extrêmement poétique du dispositif qui, dans l'univers romanesque de Majdalani, régit la transition de la grande à la 'petite' histoire. L'auteur y retrace les aventures de Roufeyil Harbini, un picaro levantин envoyé au début du XVII^e siècle faire ses études au Collège maronite de Rome où son patronyme sera latinisé en Raphaël Arbensis³⁸. Au fil de ses péripéties, Raphaël s'éprend de la fascinante aristocrate vénitienne Patricia Sarti : pour gagner la faveur de celle-ci il décide de lui montrer la lunette astrologique inventée par Galilée, dont il s'est procuré un exemplaire en cachette. Voici la description du moment où Patricia expérimente la lunette, découvrant ainsi une réalité dont elle ne soupçonnait pas l'existence :

Elle y découvre Jupiter et les détails du relief de la Lune, mais n'y croit guère. [...] Pour la convaincre de la réalité de ce qu'on observe dans la lunette, Raphaël dirige celle-ci vers la ville, par-delà le Grand Canal, et Patricia voit les toits, les façades et les clochers de Venise comme s'ils étaient tout contre sa pupille. [...] Arbensis baisse imperceptiblement l'extrémité de la lunette et Patricia sursaute parce que vient d'apparaître la figure sombre d'un gondolier borgne. Elle retire son œil et regarde dans sa direction : il est si loin sur sa gondole pleine de cageots de poulets, qu'elle ne distingue même pas sa silhouette. Elle revient à la lunette et la dirige vers une rue ou un quai. Pour la première fois elle a le nez sur les moignons des estropiés, les haillons des mendiants, les savates des marchandes qui portent appuyés sur la hanche des paniers de légumes³⁹.

³⁷ Cf. Combe D., « L'Épique... », *cit.*, p. 170.

³⁸ Cf. Valenti S., « Biographie imaginaire, roman social et roman méta-historique dans *Des Vies possibles* de Charif Majdalani », dans Rey Mimoso-Ruiz B. (dir.), *Migrations et résilience : le pari du Liban*, Toulouse, Presses Universitaires de l'Institut Catholique de Toulouse, 2022, p. 83-104.

³⁹ *Des Vies possibles*, p. 67-8.

Majdalani nous restitue ici l'instant magique où Patricia est mise en condition de sortir de l'atmosphère ouatée des palais qu'elle fréquente pour se rendre compte de la vie misérable que conduisent la plupart des habitants de Venise. Le monde apparaît alors à Patricia dans sa réalité multiple et bigarrée, bien plus complexe que celle dominée par riches et puissants qui lui est familière.

Mais, en y regardant de près, l'itinéraire de découverte de Patricia Sarti dans *Des Vies possibles* n'est-il pas celui que son créateur lui-même a accompli ? Et l'art littéraire de Charif Majdalani n'est-il pas tout entier dans ce geste de rapprocher progressivement la lunette astrologique, c'est-à-dire de braquer son objectif, de la grande Histoire – l'histoire des grands – pour l'orienter sur ceux qui n'ont apparemment pas le droit d'y rentrer, appartenant à une humanité pauvre et délaissée et par là même incapable de prendre la parole ?

De fait, à l'instar de son héroïne, Majdalani ne cesse de promener ses lecteurs des faits historiques marquants d'une époque aux mille événements insignifiants qui étoffent le quotidien de ses personnages, restitués ainsi à leur condition concrète et foncièrement humaine. L'écrivain s'en explique de la sorte :

[L]e réalisme m'intéresse bien moins que la peinture du quotidien, de ce que j'appelle la trame des jours et qui sert de toile de fond aux histoires qu'on raconte tous. Je me demande d'ailleurs parfois si ce n'est pas d'abord pour dire ça que j'écris, pour pouvoir 'traiter' ce temps plus long, plus lent mais plein d'imprévu et de bizarreries qui est celui de la routine multiple, variée et complexe de la vie. J'ai plaisir à mêler les petites choses aux grandes, à multiplier les anecdotes d'arrière-plan, à inventorier les épiphanies du quotidien au risque (mais c'est un risque recherché, souhaité, espéré) que le texte devienne dans ces cas-là davantage poétique que narratif. Je me ménage souvent des possibilités de focaliser sur des détails infimes ou sur des petites séquences d'existence indépendantes au sein du déploiement plus ample de la narration. C'est comme passer sans cesse de la fresque à la scène de genre. Si cela peut servir à définir un art du roman, alors cela définirait le mien⁴⁰.

CONCLUSION

L'histoire que Majdalani ne cesse de reconstituer d'un roman à l'autre est bien l'histoire de son peuple – le peuple libanais –, dont il nous décrit les mœurs en ressuscitant divers pans de son passé. Et ce que l'écrivain a soin de montrer à travers une telle reconstruction historique, c'est l'identité de ce peuple – composite, bigarrée, multiple, métisse enfin –, conformément à la position géopolitique du Liban et à sa tradition millénaire qui en a fait depuis toujours une terre d'accueil et

⁴⁰ Cf. Amadessi V., « Entretien avec Charif Majdalani », *cit.*, p. 136.

de migrations, de rencontres et de croisements culturels. Une petite terre, serrée entre la montagne et la mer, dont le destin singulier est celui de devenir un atelier de cohabitation pacifique entre langues, ethnies et confessions religieuses différentes, réverbérées comme dans un kaléidoscope dans les multiples visages de Beyrouth, ainsi que Majdalani en témoigne dans son dernier travail, le très beau *Mille origines*, publié en avril 2023, dont nous citons ici un passage significatif :

[...] Ce qui sans doute différencie Beyrouth des autres villes, c'est qu'ici, ce ne sont pas seulement les classes sociales qui se mêlent, ce sont aussi les populations, les communautés religieuses, les strates d'immigrations, les catégories d'exilés, de réfugiés, les citadins, les montagnards. Tous ont leur territoire et ces territoires se mêlent, s'interpénètrent, se chevauchent, se transforment en un vaste texte social qui se surimprime aux frontières visibles et compréhensibles : l'est chrétien, l'ouest musulman, les rues huppées, les banlieues, les squats, les camps palestiniens⁴¹.

Le Liban de Majdalani, et Beyrouth sa capitale – pour lesquels le romancier n'a de cesse d'élever son vibrant chant d'amour – est donc le lieu par excellence de la réunion et du carrefour des cultures, le lieu où en quelque sorte le destin de l'humanité entière semble se jouer de façon décisive, à condition qu'on travaille à jeter les bases d'un dialogue authentique, non seulement possible, mais juste.

En ce sens, le « style arabe » de Charif Majdalani constitue l'expression la plus accomplie de la poétique de l'auteur, car il se veut délibérément mélangé, métisse, entremêlant sans solution de continuité les aventures de héros appartenant à toutes les communautés confessionnelles et à toutes les classes sociales. C'est pour les raconter qu'il convoque sans cesse histoire et imagination, roman et récit épique, fresque historique et fresque sociale, registre élevé et registre comique, culture classique et culture populaire, Orient et Occident, français et arabe, dans une richesse foisonnante, dans une mosaïque savante et délicieuse à la fois⁴² qui, comme dans une arabesque, tisse mille fils pour atteindre une harmonie inattendue, celle de la poésie⁴³.

C'est ce « style arabe » qui fait de Majdalani l'un des écrivains les plus intéressants et originaux du panorama francophone contemporain.

SIMONETTA VALENTI
(Université de Parme)

⁴¹ *Mille origines*, cit., p. 22.

⁴² D'ailleurs Majdalani avait annoncé l'essence métisse du Liban dès sa première publication, le *Petit Traité des mélanges...*, cit., 2002.

⁴³ Voilà ce qu'en dit l'auteur : « D'une certaine façon, je suis encore dans une conception ancienne, voire antique de la littérature puisque pour moi, écrire n'est rien d'autre que chanter, composer un chant à la gloire de tout ce qui est ou qui a été. », cité par Combe D., « L'épique... », cit., p. 171.

BIBLIOGRAPHIE

AA. VV., « 1 Jean 2 », dans *La Bible*, TOB, Paris, Éditions du Cerf–Société biblique française (Bibli'O), 2012, p. 2683-4 : vv. 1-14.

Akiki K., « *Histoire de la Grande Maison*, Charif Majdalani », dans *L'Héautontimorouménos*, <<https://karlakiki.wordpress.com/2015/08/12/histoire-de-la-grande-maison-charif-majdalani/>>, consulté le 11/09/2023.

Amadessi V., « Entretien avec Charif Majdalani », *Francofonia*, n° 55, automne 2008, p. 103-9.

Baquesy S., « *Caravansérail*, roman orientaliste, allégorie nationale, etc. », dans 21. *Littérature et société*, n° 27, Muhidine T. (dir.), automne-hiver 2015, p. 175-183.

Baudelaire Ch., « Notes nouvelles sur Edgar Poe » in *Œuvres complètes*, t. II. Texte établi, préseté et annoté par Pichois C., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-76.

Bayle C., Dayre É. (dir.), *L'Arabesque, le plus spiritualiste des dessins. Poésie et arts aux XIX^e, XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Éditions Kimé, 2017.

Bernard I., « Identité, mémoire, lieu : le Liban de Charif Majdalani entre histoire et fiction », dans *Estudios románicos*, n° 23, 2014, p. 53-64.

Combe D., « L'Épique dans les romans de Charif Majdalani », dans 21. *Littérature et société*, Muhidine T. (dir.), n° 27, automne-hiver 2015, p. 163-171.

Jones E., « Verse Arabesque », dans *Victorian Poetry*, n° 4, hiver 2022, p. 465-491.

Majdalani C., *Petit Traité des mélanges*, Éditions Layali, Beyrouth, 2002.

—, *Histoire de la Grande Maison*, Paris, Seuil, 2005.

—, *Caravansérail*, Paris, Seuil, 2007.

—, *Villa des femmes*, Paris, Seuil, 2015.

—, *L'Empereur à pied*, Paris, Seuil, 2017.

—, *Des Vies possibles*, Paris, Seuil, 2019.

—, *Dernière Oasis*, Arles/Beyrouth, Actes Sud/L'Orient des Livres, 2021.

—, *Mille origines*, Paris, Bayard, 2023.

—, *Le Nom des rois*, Paris, Stock, 2025.

—, « Charif Majdalani : "Les romanciers ont le rôle de déconstruire les récits nationaux" », animé par Sorbier M., « Les Midis de Culture », dans RadioFrance, <radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-midis-de-culture/charif-majdalani-ecrivain-pour-le-roman-le-nom-des-rois-2770758>, consulté le 13/10/2025.

—, « Une heure avec...Charif Majdalani », animé par Isidori F., Paris, Institut du Monde Arabe, 5 juin 2021, <<https://www.imarabe.org/fr/litterature-et-poesie/une-heure-avec-charif->

majdalani#:~:text=Charif%20Majdalani,Dans%20le%20cadre&text=Tous%20les%20samedis%20de%2016h30,ou%20parlant%20du%20monde%20arabe>, consulté le 12/09/2023.

Morel El Chami N., « Charif Majdalani, un certain regard sur l'histoire libanaise », dans *Revue algérienne des lettres*, vol. 4, n°1, 2020, p. 127-139.

Nassar Chaoul N., « Le Crépuscule des bâtisseurs », dans *Travaux et Jours*, n° 94, 2019, p. 179-185.

Valenti S., « Biographie imaginaire, roman social et roman métahistorique dans *Des Vies possibles* de Charif Majdalani », dans Rey Mimoso-Ruiz B. (dir.), *Migrations et résilience : le pari du Liban*, Toulouse, Presses Universitaires de l'Institut Catholique de Toulouse, 2022, p. 83-104.

Viart D., « Mémoire vive et commerce des hommes. Formes narratives de l'Histoire selon Charif Majdalani », dans *21. Littérature et société*, n° 27, Muhidine T. (dir.), automne-hiver 2015, p. 138-147.