



Alessandro Costantini

« Nouvelles formes de l'engagement dans les littératures francophones »

ANTONELLA EMINA

Amin Maalouf ou le bien idéal suspendu

ABSTRACT

Un corpus d'ouvrages, publiés depuis l'an 2000 par l'écrivain libanais Amin Maalouf, est examiné dans le but d'en dégager les traits propres à contribuer à l'avancement de la réflexion critique autour de l'engagement en domaine francophone. La variété des termes de l'engagement littéraire est parcourue au niveau des stratégies esthétiques et narratives en focalisant la relation entre ses diverses composantes : thématique (sur plan de l'imaginaire, de l'inconscient, du symbolique), formelle (sur plan de l'énonciation, des stratégies discursives et narratives ...), idéologique ou d'approche morale (sur plan des liens avec une société de référence, des mobiles de l'écriture, des principes de conduite, de la recherche d'un bien idéal ...). Pourtant, les stratégies 'franco-francophones' d'écriture du corpus n'arrivent pas à brider les intentions et les retombées d'une œuvre qu'on perçoit mieux dans le contexte plus vaste d'une littérature de contamination culturelle, linguistique et pratique.

MOTS-CLÉS

Engagement littéraire ; intratextualité ; Maalouf Amin ; péri-textualité.

POUR CITER CET ARTICLE

Antonella Emina, « Amin Maalouf ou le bien idéal suspendu », dans *Interfrancophonies*, n° 7, *Nouvelles formes de l'engagement dans les littératures francophones*, (Alessandro Costantini, éd.), 2016, pp. 13-27, <www.interfrancophonies.org>.

Amin Maalouf ou le bien idéal suspendu

ANTONELLA EMINA

INTRODUCTION

CETTE ÉTUDE POURSUIT LE DESSEIN DE CONTRIBUER AU DÉBAT AUTOUR DE L'ENGAGEMENT LITTÉRAIRE EN DOMAINE FRANCOPHONE en en vérifiant d'éventuels signes dominants au niveau des stratégies esthétiques ou narratives capables de porter du nouveau dans la relation entre ses diverses composantes : thématique (sur le plan de l'imaginaire, de l'inconscient, du symbolique¹), formelle (sur le plan de l'énonciation, des stratégies discursives et narratives...²), idéologique ou bien d'approche morale (sur le plan des liens avec une société de référence, des mobiles de l'écriture, des principes de conduite, de la recherche d'un bien idéal...).

La variété des termes et des constituants de l'engagement littéraire sera condensée dans un cadre opérationnel apte à détecter ses expressions dans une sélection d'ouvrages de l'écrivain libanais Amin Maalouf. Le corpus constitué, l'œuvre sera examinée dans le but d'en dégager les traits propres à contribuer à l'avancement de la réflexion critique autour de l'engagement dans le terrain francophone.

ENGAGEMENT, PAROLE PUBLIQUE, LITTÉRATURE

La notion d'engagement en littérature assume, au cours de la deuxième moitié du XXe et au début du XXIe, des définitions de plus en plus circonstanciées et des significations de plus en plus composites à l'intérieur du discours littéraire³.

¹ Cf. *Lexilogos. Dictionnaire français* : <<http://www.cnrtl.fr/definition/>> [consulté le 14/09/2016].

² Cf. Alexandre Gefen, « Responsabilités de la forme : voies et détours de l'engagement littéraire contemporaine », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, PU, « Cahiers du groupe φ », 2005, p. 76..

³ Ouvrages spécialement envisagés pour cette étude : Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature* [1948], Paris, Gallimard, 2002 ; Roland Barthes, « La Réponse de Kafka »

Au lieu d'aborder directement la question fondamentale sur ce qu'on entend par engagement lorsqu'il s'agit de littérature, et particulièrement en domaine francophone, nous nous limitons à examiner l'œuvre de Maalouf sur la base de quelques-unes des arguments avancés par la critique sur le plan théorique, à partir de l'acte primaire demandant à l'écrivain de « quitter la posture d'isolement superbe qui était, par excellence, celle du purisme esthétique »⁴ et d'intervenir directement dans les affaires du monde. Si, d'un côté, cette requête est redevable d'une position mettant au premier rang les fonctions politiques et sociales de la littérature, de l'autre elle joue sur le sens principal du mot 'engagement'. Alexandra Makoviak souligne, à cet égard, la connotation de parole donnée et de parole publique capables de connecter le sujet au monde ; par conséquent la littérature engagée serait une parole donnée ainsi qu'un « faire savoir »⁵, parce que « tout engagement est performatif : les mots par lesquels nous énonçons nos décisions, nous prêtons serment, ou nous déclarons nos promesses, ont le pouvoir de faire naître des actes, ou de me lier à l'autre⁶. » Cependant la littérature, tout en se rangeant du côté d'une parole publique, ne saurait pas être parole intersubjective au sens propre : « Je m'engage, je donne ma parole ». Pour se faire 'engagée', elle doit admettre des connivences entre les plans inconciliables du littéraire, de l'action et de l'éthique. Amplifier le rôle des actes, des événements, des situations et des acteurs (écrivains), ainsi qu'interpeller une communauté, une société toute entière, des situations et des institutions semblent des chemins tout tracés⁷.

[dans *France-Observateur*, 1960], dans *Essais critiques* [1964], Paris, Seuil, 1991, p. 137-141 ; « La littérature, aujourd'hui » [dans *Tel quel*, 1961], dans *Essais critiques* [1964], Paris, Seuil, 1991, p. 154-165 ; Sandra Teroni, dir., *Per la difesa della cultura, Scrittori a Parigi nel 1935*, Roma, Carocci, 2002 ; Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, PU, « Cahiers du groupe φ », 2005 ; Elisa Bricco, *Le défi du roman. Narration et engagement oblique à l'ère postmoderne*, Berne, Peter Lang, 2015.

⁴ Cf. Benoît Denis, « Engagement littéraire et morale de la littérature », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, PU, « Cahiers du groupe φ », 2005, p. 31.

⁵ Alexandra Makoviak, « Paradoxes philosophiques de l'engagement », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, PU, « Cahiers du groupe φ », 2005, p. 25.

⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁷ Alexandre Gefen nous assure que l'engagement littéraire « recouvre à la fois des extensions fort dissemblables de l'espace du politique et du degré d'implication nécessaire de l'écrivain » parce qu'il combine « la recherche d'un effet politique (au sens le plus large) sur le lecteur, [une] performance textuelle enclenchée et garantie par l'implication idéologique [...] de l'auteur [et] des stratégies esthétiques nécessaires à la mise en place et à l'efficacité de la relation pragmatique engagée par la littérature ». (Cf. Alexandre Gefen, « Responsabilités de la forme : voies et détours de l'engagement littéraire contemporaine », dans Emmanuel Bouju dir., *L'engagement littéraire*, Rennes, PU, « Cahiers du groupe φ », 2005, p. 75-83).

LA CONSTITUTION DU CORPUS

Dans son ensemble, la bibliographie maaloufienne compte huit romans historiques de 1985 à 2012⁸ ; trois récits – l'un historique⁹, l'autre (auto-)biographique¹⁰ et le dernier culturaliste¹¹ – deux essais sociopolitiques¹², auxquels il faut ajouter deux livrets d'opéra¹³ dont les composantes engagées restent à débrouiller.

Attendu que « s'engager, c'est toujours répondre à une urgence exigée par la situation dans laquelle on se trouve¹⁴ », une délimitation temporelle promet des meilleures garanties de cohérence du corpus, voilà pourquoi les ouvrages choisis sont tous publiés après l'an 2000. L'exclusion du roman *Le périple de Baldassarre*, publié en 2000, est due au fait qu'il apparaît comme une sorte de clôture, sans doute provisoire, du cycle des romans historiques de la fin du XXe. Le corpus est donc constitué par *L'amour de loin* (2001), *Origines*, (2004), *Adriana Mater* (2008), *Le dérèglement du monde* (2009), *Les Désorientés*, (2012) et *Un fauteuil sur la Seine* (2016).

L'œuvre d'Amin Maalouf, couramment considérée un exemple d'engagement en littérature pour les thématiques abordées, sera ici examinée pour vérifier si les modalités d'écriture soutiennent ou pas ce parti pris de l'engagement. En d'autres mots, ses textes seraient-ils l'œuvre d'un 'écrivain' ou bien le message d'un 'écrivain' ?

L'ENGAGEMENT OU 'L'ÉCRIVAIN-ÉCRIVAIN'

L'engagement littéraire dans l'œuvre de Maalouf s'inscrit à l'intersection des actions de l'écrivain et de l'écrivain, au sens antagonique signalé par Roland Barthes : l'écrivain et l'écrivain. Le langage de l'écrivain est « ramené à la nature d'un instrument de communication, d'un véhicule de la "pensée"¹⁵ », alors que l'action de

⁸ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, Paris, Librairie nationale française, 1987 ; *Les jardins de lumière*, Paris, J.-C. Lattès, 1991 ; *Le rocher de Tanios*, Paris, Grasset, 1996 ; *Le premier siècle après Béatrice*, Paris, Grasset, 1996 ; *Les échelles du Levant*, Paris, Grasset, 1996 ; *Samarcande*, Paris, J.-C. Lattès, 1997 ; *Le périple de Baldassarre*, Paris, Grasset, 2000, *Les Désorientés*, Paris, Grasset, 2012.

⁹ Amin Maalouf, *Les Croisades vues par les Arabes*, Paris, J.-C. Lattès, 1983.

¹⁰ Amin Maalouf, *Origines*, Paris, Grasset, 2004.

¹¹ Amin Maalouf, *Un fauteuil sur la Seine : Quatre siècles d'histoire de France*, Paris, Grasset, 2016.

¹² Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998 ; *Le dérèglement du monde*, Paris, Grasset, 2009.

¹³ Amin Maalouf, *L'Amour de loin* Grasset, 2001 ; *Adriana Mater*, Paris, Grasset, 2008.

¹⁴ Alexandra Makoviak, « Paradoxes philosophiques de l'engagement », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, PU, « Cahiers du groupe φ », 2005, p. 20.

¹⁵ Roland Barthes, « Écrivains et écrivains » (1960), dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 148-151.

l'écrivain est, donc, « immanente à son objet¹⁶ », parce qu'elle « s'exerce paradoxalement sur son propre instrument : le langage¹⁷ ». Cependant, ce dernier ne se tient pas à l'écart du monde, parce qu'il, « en s'enfermant dans le *comment écrire*, [...] finit par retrouver la question ouverte par excellence : pourquoi le monde¹⁸ ? ».

Ce positionnement versatile de l'écrivain agit sur les modalités du discours. Au préalable, l'auteur choisit entre le discursif et le narratif sa stratégie énonciative ; ensuite il choisit l'outil juste dans toute l'incommensurable gamme que son métier lui offre.

Les options énonciatives adoptées par Maalouf sont variées : deux livrets d'opéra (*L'amour de loin* et *Adriana Mater*) et un roman (*Les Désorientés*) qu'on suppose du côté de l'option narrative et donc du récit de fiction ; un essai (*Le dérèglement du monde*) censé répondre à une option discursive ; un récit de biographie familiale (*Origines*) qu'on a du mal à ranger tout court du côté du discursif et du véridique¹⁹ ; et, finalement, un récit-biographie-essai (*Un fauteuil sur la Seine*) qui est moins un véritable livre d'histoire qu'un aperçu affectif de *quatre siècles d'histoire de France*.

Même si nous n'adhérons pas d'emblée à la définition d'engagement de Simone de Beauvoir comme « présence totale de l'écrivain à l'écriture²⁰ », nous la retenons comme l'un des jalons de cette étude. En effet, si la nature 'intransitive' du langage fictionnel (où c'est un narrateur qui rapporte des événements réels ou imaginaires) paraît exclure l'écrivain de toute responsabilité directe de son énoncé, la nature 'transitive' du langage discursif (par lequel l'auteur exprime ses opinions, ses idées, ses sentiments) appelle instantanément l'auteur à en répondre en tant qu'un individu appartenant à une communauté.

Toutefois, la classification des textes à l'échelle du genre littéraire d'appartenance n'est pas tout à fait conclusive pour pouvoir tracer une distinction nette entre discursif et narratif, ainsi nous avons également repéré les artifices utilisés par l'auteur à l'intérieur de ses textes. Nous viserons spécialement les issues suivantes : le langage assertif²¹ et le recours au péri-texte, relevant de l'incursion de l'auteur dans l'œuvre ; la nominalisation ; l'intertextualité interne ; d'autres, tel le recours à l'interlangue ou l'agencement narratif, seront cités lorsqu'il sera nécessaire. Ces stratégies, déjà plus au moins relevées par la critique, seront organisées pour qu'elles tracent un cadre d'ensemble des tactiques de l'expression de l'engagement dans l'œuvre de Maalouf.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.* p. 148.

¹⁸ *Ibid.* p. 150.

¹⁹ Cf. Soundouss El Kettani, « *Origines* ou la fabrique romanesque d'Amin Maalouf », dans *Nouvelles études francophones*, vol. 27, n° 1, août 2012, p. 180-193.

²⁰ Simone De Beauvoir, *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, p. 53.

²¹ Cf. Marielle Macé, « L'assertion, ou les formes discursives de l'engagement », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, PU, « Cahiers du groupe φ », 2005, p. 61-74 : 61-62.

« LA PRISE EN CHARGE D'UNE VÉRITÉ²² »

Le terrain du discursif est occupé principalement par l'essai et par tous les textes qui témoignent, expliquent ou enseignent²³. Ces formes poursuivent le passage des idées de l'énonciateur à son lecteur, des thèses, des hypothèses sur des événements, des situations, en somme d'une vision du monde. L'engagement de l'auteur y est incontestable : il est « question d'imputabilité (il faut que le lecteur puisse imputer à l'énonciateur ses paroles, c'est-à-dire les lui attribuer mais aussi l'en incriminer)²⁴ ». C'est l'aspect de « prise en charge d'une vérité » dans lequel Marielle Macé reconnaît le « degré d'assertivité du discours²⁵ » n'importe le langage utilisé, soit-il déclaratif²⁶, argumentatif²⁷ ou autre.

À l'intérieur du corpus établi, *Le dérèglement du monde* fait une sorte de pacte avec son lecteur en imputant à l'auteur ce qui suit : « Nous sommes entrés dans le nouveau siècle sans boussole²⁸ ». Les acteurs concernés, le temps, une opinion et une situation sont inscrits dans ce succinct incipit. Aucune atténuation de la connotation assertive n'est introduite. Cependant, l'énonciateur, tout en assumant la responsabilité de son écrit, engage le lecteur dans sa même vision du monde. Le 'nous' initial déclare que celui qui écrit et celui qui lit participent de la même situation et partagent la même opinion. La conclusion aussi a des qualités assertives tout à fait analogues. C'est encore un pronom de première personne au pluriel qui inclut et confirme le pacte de lecture et c'est le choix des actions (avoir le devoir, contribuer) et du domaine (sauvetage) qui régit le sentiment d'être concerné dans une entreprise qui prouve notre bravoure ainsi que notre droiture morale : « Nous tous qui vivons en cet étrange début de siècle [...] nous avons le devoir [...] de contribuer à cette entreprise de sauvetage²⁹ ». Le recours au pluriel, qui engage aussi bien le lecteur que l'auteur, limite la liberté de l'énonciataire de réfuter l'argumentation. L'énonciateur souligne, alors, la sagesse et la justesse de la passion et de la colère, qu'il partage avec l'ensemble de ses lecteurs, face à la situation donnée. Cette forme inclusive atténue la responsabilité de l'auteur, mais, en fait, permet une meilleure

²² *Ibid.*

²³ Cf. Roland Barthes, « Écrivains et écrivains » (1960), dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 148-151.

²⁴ Marielle Macé, « L'assertion, ou les formes discursives de l'engagement », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, PU, « Cahiers du groupe φ », 2005, p. 61-74 : 62.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Cf. *Lexilogos. Dictionnaire français* : <<http://www.cnrtl.fr/definition/>> [consulté le 14/09/2016] : « qui constate sans engager la conscience ».

²⁷ Cf. « Argumentatif », <<http://www.lettres.org/files/argumentatif.html>> [consulté le 14/09/2016] : Le texte argumentatif peut avoir plusieurs buts (démontrer, convaincre, persuader).

²⁸ Amin Maalouf, *Le dérèglement du monde*, Paris, Grasset, 2009 [Version Kindle, pos. 91].

²⁹ *Ibid.* pos. 3349-3351.

transition des idées soutenues : « avec sagesse, avec lucidité, mais également avec passion, et quelquefois même avec colère. Oui, avec l'ardente colère des justes³⁰ ».

D'autres textes ou portions de textes du corpus expriment cette prise en charge de la vérité par l'inscription, dans le pourtour du livre, d'éléments discursifs.

« AUTOUR DU TEXTE, DANS L'ESPACE DU MÊME VOLUME³¹ »

Les commentaires, les discours de présentation ou d'accompagnement véhiculés par le péri-texte³² ouvrent des espaces fondamentaux pour la formulation de l'engagement dans l'œuvre de Maalouf, comme l'a noté Soundouss El Kettani dans son étude « Voyage sur les remous du paratexte maaloufien³³ ».

Les six ouvrages examinés sont tous accompagnés de dédicaces, parfois d'épigraphes, de notes initiales, de notes finales, de remerciements, de datations, généralement mis en évidence par des caractères italiques.

Parmi tous ces outils, les dédicaces occupent une place de choix dans l'œuvre de Maalouf, en recouvrant plusieurs fonctions. Dans le corpus on constate une prévalence de leur fonction « d'ancrage et d'inscription [...] d'une subjectivité [celle de l'auteur] qui sonde ses conditions d'existence et de manifestation³⁴ » ou bien, en d'autres mots, un auteur ramène ce qui appartient à sa subjectivité réelle en dehors du texte (relations sociales, fidélités intellectuelles, liens familiaux et affectifs) à l'intérieur du périmètre du livre.

Par exemple, la dédicace à Jacqueline de Romilly, dont l'écrivain donne les dates de naissance et de mort (1913-2010) en tête du roman *Les Désorientés*, ne trouve, pour l'instant, que des raisons extratextuelles de sa présence. Cette courte formule ramène le lecteur dans un hors-texte qui est la vraie vie de l'écrivain³⁵, car la citation tient à l'expérience de l'auteur à l'Académie française où Mme de Romilly occupait le fauteuil numéro sept. L'auteur engage son vécu à l'intérieur de l'objet livre.

En revanche, dans les livrets d'opéra, les deux dédicaces à Peter Sellars³⁶ (*L'Amour de loin*) et à Gérard Mortier³⁷ (*Adriana Mater*) ont

³⁰ *Ibid.*, pos. 3352.

³¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 10-11.

³² L'une des manifestations du paratexte, d'après Gérard Genette, *Ibid.*

³³ Cf. Soundouss El Kettani, « Voyage sur les remous du paratexte maaloufien », dans Rachel Bouvet et Soundouss El Kettani, *Amin Maalouf. Une œuvre à revisiter*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, p. 11-38.

³⁴ Rachel Bouvet et Soundouss El Kettani, *Amin Maalouf. Une œuvre à revisiter*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014 [version Kindle, pos. 63].

³⁵ À cet égard, El Kettani parle de « la frontière à la fois fragile et artificielle entre texte et hors-texte » (*Ibid.*).

³⁶ Peter Sellars (1957) est metteur en scène d'opéra, de théâtre et de cinéma novateur et acteur.

une fonction plus articulée puisqu'elles offrent « un condensé intrigant du récit à venir et serve[nt] à nourrir les attentes du lecteur³⁸ », du fait de la profession des deux personnages dans le domaine de l'opéra.

De la même manière, la dédicace à Marlène et Salim Nasr, un couple de sociologues libanais s'occupant de la gouvernance au Liban et au Moyen Orient, sait introduire le lecteur aux thèmes du *dérèglement du monde* et à l'incompétence morale de l'humanité attestée dans l'essai³⁹. Le deuxième volet de la même dédicace est consacré à la mémoire de Paolo Viola (1948-2005), un historien italien qui est l'auteur de *L'Europa moderna : storia di un'identità*⁴⁰ où le contemporain européen est libellé comme une ère postmoderne de déclin de l'Europe et de faillite partielle de son identité. Ce hors-texte joint les idées de fin, de dérouté, de crise, d'échec, propres du texte qui le suit.

Un fauteuil sur la Seine, dont le sous-titre renvoie à un livre d'histoire de France, est dédié à une certaine *Delia, héritière de quatre civilisations*⁴¹. Ce prénom est écrit sans accent et il est donc censé renvoyer à une dame non française. Le manque de nom de famille ramène à la sphère du privé de l'écrivain, alors que les informations explicatives qui suivent posent cette femme au centre de l'un des thèmes-clés de l'œuvre de Maalouf : la rencontre des cultures et ses bienfaits.

Les dédicataires⁴² d'*Origines* méritent une réflexion à part. Le récit concerne la reconstruction mi-réelle, mi-imaginaire de l'histoire familiale du narrateur voire de l'auteur. On se demande, alors, si Nazeera est la jeune fille cadette de Khalil, demandée en épouse par le futur grand-père de l'auteur du récit. Le cas échéant, la frontière entre hors-texte et texte ne serait peut-être pas supprimée puisque la littérature garde un statut à part⁴³, pourtant, elle serait foncièrement

³⁷ Gérard Mortier (1943-2014) a été, entre autre, directeur du Festival de Salzbourg, de l'Opéra de Paris, du New York City Opera et du Teatro Real de Madrid.

³⁸ Rachel Bouvet et Soundouss El Kettani, *Amin Maalouf. Une œuvre à revisiter*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014 [version Kindle, pos. 63].

³⁹ Cf. Amin Maalouf, *Le dérèglement du monde*, Paris, Grasset, 2009 [version Kindle pos. 65].

⁴⁰ Paolo Viola, *L'Europa moderna : storia di un'identità*, Torino, Einaudi, 2004.

⁴¹ Italique de l'auteur.

⁴² « Pour Téta Nazeera Pour Kamal et Charles Abou-Chaar Et à la mémoire de Laurice Sader Abou-Chdid » (italique de l'auteur).

⁴³ « Comme l'ont avancé de nombreux travaux dans la lignée d'Habermas et d'Adorno, la posture moderne est ainsi fondée sur une aporie, d'ailleurs hautement productive, qui veut que la littérature s'insère dans l'espace public tout en s'en retranchant, qu'elle soit donc à la fois "dehors" et "dedans", déliée des contraintes sociales et pourtant dotée d'une fonction socialement reconnue et valorisée. » (Benoît Denis, « Engagement littéraire et morale de la littérature », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, PU, « Cahiers du groupe φ », 2005, p. 32, d'après Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel*, t. 2, Paris, Fayard, 1987 ; *Le Discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1988, et Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1982 ; *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 1983).

bousculée par une étroite mise en communication du littéraire et du vécu. Quant à l'autre dédicataire Laurice Sader Abou-Chdid, une Laurice est citée dans les « Notes et remerciements » finales, dans « la liste des personnes envers lesquelles [l'auteur] éprouve [...] de la gratitude [...] virtuellement illimitée⁴⁴ », mais, de fait, le prénom n'est pas inclus dans le récit.

Encore, Kamal Abou-Chaar, née Maalouf (1921-2002), serait la fille de Nazeera et de Botros et la tante paternelle du narrateur et de l'écrivain lui-même, épouse de Charles Abou-Chaar. Le prénom (nom de garçon d'ailleurs) paraît dix-sept fois dans le livre, dont deux dans le péri-texte et quinze à l'intérieur du récit aussi bien en fonction de personnage que de narrateur secondaire : en tant que personnage, ses actions et ses pensées sont racontées ; en tant que narrateur, elle assume des fonctions narratives de base ainsi qu'une fonction testimoniale assurée aussi bien par ses deux occurrences dans le péri-texte, qui renvoient au vécu de l'auteur, que par la forme épistolaire de ses narrations, en caractères italiques, comme toutes les parties péri-textuelles des œuvres du corpus. *Origines* respecte ce choix (la dédicace, une sorte de préface/introduction sans titre, lieu et date⁴⁵) à l'exception de la longue note finale qui garde les mêmes caractères romains du récit. Sa fonction, pourtant, ne s'éloigne pas de celle d'autres textes analogues : elle donne des pistes de lecture et se présente comme un lien avec le hors-texte (la famille, ceux qui ont aidé l'écrivain dans ses recherches, les livres consultés...). Par ailleurs, le récit lui-même intègre dans son intérieur des passages en italique : il s'agit des sources qui constituent la base documentaire, quelque peu faible au demeurant, du travail de reconstruction de ses origines. Par ses effets de marginalisation et d'indicateur d'exception, l'italique fonctionne en stratagème pour contourner la portée assertive du discours ; en revanche, son absence dans la note finale d'*Origines*, à l'intérieur de la praxis consolidée de l'alternance entre la fiction et la non-fiction, confond les plans, avec un résultat de renforcement du degré de véridicité du narratif, d'un côté, et d'humanisation du non-narratif, de l'autre.

Dans l'avant-propos de l'essai *Un fauteuil sur la scène*, c'est encore l'italique qui permet l'intrusion de l'auteur. Cette présence expliquant les raisons de l'écriture introduit un accent pathétique que *Le Dérèglement du monde* a corroboré en l'admettant aussi bien à l'intérieur du discours (en romain) que dans la note finale (en italique).

⁴⁴ Amin Maalouf, *Origines*, Paris, Grasset, 2004 [Version Kindle pos. 6818].

⁴⁵ « Écrit à Paris, Beyrouth, La Havane et Ker Mercier entre septembre 2000 et décembre 2003 » (*Ibid.* pos. 6747).

DES NOMS, DES INTRIGUES, DES THÈMES

Loin d'être une simple assomption de paternité, la manifestation de l'énonciateur cause un glissement de l'assertif à l'affectif, de l'affirmation à l'émotion, et, par conséquent, il touche aussi bien au degré d'intensité du discours qu'à ses éléments constitutifs. En renversant les termes de la définition 'd'essai' de Roland Barthes, dans son auto-biographie-fiction *Roland Barthes*⁴⁶, l'essai (c'est-à-dire le discursif) se dissout dans le narratif quand le discours s'incarne, ce qui a lieu quand des noms propres agissent dans l'énoncé.

Les personnages principaux des trois ouvrages supposés de fiction *L'amour de loin*, *Adriana Mater* et *Les Désorientés* sont Jaufré Rudel et Clémence dans le premier, Adriana et Yonas vs Refka et Tsargo dans le deuxième et Adam dans le dernier.

Cette liste sommaire montre la valeur accordée aux prénoms. Des quatre personnages d'*Adriana Mater*, je souligne la centralité de Yonas (ou Jonas) qui partage avec le prophète biblique le fait d'avoir opposé un refus à une autorité supérieure. Jonas a refusé à Yahvé d'apporter à Ninive la mauvaise nouvelle de la condamnation de la ville à cause de la méchanceté de ses habitants. Également, Yonas s'empêche de tuer son père Tsargo, quoique son code d'honneur lui impose de laver l'affront subi par sa mère et l'ignominie de sa naissance avec le sang de la vengeance. La piété le soustrait au piège de la clause de réciprocité de l'outrage et de la vengeance.

L'Amour de loin a recours à deux personnages qui plongent partiellement dans l'histoire et partiellement dans la légende. Jaufré Rudel (v. 1113 - v. 1170) est bien le troubadour de langue d'oc, dont le poème « Lanqan li jorn son lonc en mai » chante en fait « l'amor de lonh » (l'amour de loin) :

Ja mais d'amor no-m jauzirai
Si no-m jau d'est'amor de lonh,
Que gensor ni melhor no-n sai
Ves nulha part, ni pres ni lonh ;
Tant es sos pretz verais e fis
Que lai el reng dels Sarrazis
Fos hieu per lieys chaitius clamatz⁴⁷ !

Quelques-uns des éléments du livret maaloufien y sont transparents : l'amour, l'éloignement, l'ambiance, l'intrigue. Le poème du troubadour s'appuie sur les sentiments de l'altérité et de l'exotisme. Dans le chant de Maalouf, interviennent d'autres facteurs, comme l'a relevé Patricia Frederick dans « East Burs West: Global Crusaders in

⁴⁶ *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 110.

⁴⁷ « -Jamais d'amour je ne jouirai si je ne jouis de cet amour lointain, car femme plus gracieuse ni meilleure je ne connais, ni près ni loin. Sa valeur est si pure et si parfaite que je voudrais, pour elle, être appelé captif là-bas, au pays des Sarrasins (Jaufré Rudel, « Lanqan li jorn son lonc en mai », dans Alfred Jeanroy (éd.), *Les chansons de Jaufré Rudel*, Paris, Champion, 1924, p. 12-15 : 14).

Amin Maalouf's *L'Amour de Loin*⁴⁸ ». Premièrement la dame est dénommée Clémence et non d'un prénom arabe comme on s'attendrait en milieu 'sarazin'. Clémence habite Tripoli, probablement au Liban, sur la route de Constantinople, Babylone, Antioche⁴⁹. Tout en y occupant un rang élevé (comtesse), elle affirme ne pas appartenir au pays étant née en Aquitaine, région abandonnée à l'âge de cinq ans : « Ce pays est à moi ? Peut-être. Mais moi, je ne suis pas à lui⁵⁰ », dit-elle. À cause de sa double appartenance, à l'Occident par naissance et à l'Orient par sa quotidienneté⁵¹, elle a le sentiment d'être en exil d'autant plus que les siens ne la reconnaissent plus comme l'une des leurs :

Je me souviens encore de mon enfance mais rien dans le monde de mon enfance ne se souvient de moi.

Le pays où je suis née respire encore en moi, mais pour lui se suis morte.

Que je serais heureuse si un seul muret, si un seul arbre, se rappelait de moi⁵².

Le lien avec le hors-texte est presque immédiat, Clémence étant l'image renversée de l'auteur à la recherche d'attaches dans son pays natal, le Liban, abandonné depuis longtemps. Ce livret partage les thèmes du retour, de la filiation et de la juxtaposition des cultures et des civilisations avec le reste du corpus. Ils constituent des sujets de la narration (cf. *Origines, Les Désorientés*) et un leitmotiv soutenu par des rappels et même des reprises constantes d'une œuvre à l'autre par une intratextualité variée et importante. L'intratextualité⁵³ participe à la narration, soutient la trace d'un discours qui revient, évolue, grandit sous la plume de l'écrivain, et, tout comme l'intertextualité, elle joue

⁴⁸ Patricia Frederick, « East Burs West: Global Crusaders in Amin Maalouf's *L'Amour de Loin* », dans Regis Machart, Fred Dervin, Minghui Gao (eds.) *Intercultural Masquerade: New Orientalism, New Occidentalism, Old Exoticism*, Springer-Verlag Berlin Deidelberg, Higher Education Press 2016, p. 81-95.

⁴⁹ « Mais il fallait que je parte Outre-mer / Que j'aie contempler de mes yeux / Ce que l'Orient renferme de plus étrange, Constantinople, Babylone Antioche / Les océans de sable, / Les rivières de braise, [...] / Et il fallait surtout surtout / Que je connaisse la Terre Sainte » (Amin Maalouf, *L'Amour de loin*, Paris, Grasset, p. 28-29.)

⁵⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁵¹ En fait Occident et Orient ne disent pas tout à fait la complexité de son identité, comme le suggère le nombre des langues utilisées dans le texte : le français, l'arabe et l'occitan. Sur l'interlangue Cf. Isidore Pentecôte Bikoko, « De la francophonie littéraire à la poétique de l'interculturel. Amin Maalouf au cœur de la "traversée des signes" » dans Rachel Bouvet et Soundouss El Kettani, *Amin Maalouf. Une œuvre à revisiter*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, 209-232 [Version Kindle pos. 4609-5173]; Patricia Frederick, « East Burs West: Global Crusaders in Amin Maalouf's *L'Amour de Loin* », dans Regis Machart, Fred Dervin, Minghui Gao (eds.) *Intercultural Masquerade: New Orientalism, New Occidentalism, Old Exoticism*, Springer-Verlag Berlin Deidelberg, Higher Education Press 2016, p. 81-95.

⁵² Amin Maalouf, *L'Amour de loin*, Paris, Grasset, p. 30.

⁵³ L'intratextualité a lieu quand un auteur « réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (auto-références, auto-citations) » (Nathalie Limat-Letellier, « Historique du concept d'intertextualité », dans Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier (éds.), *L'Intertextualité*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 27).

sur le double plan de l'écriture et de la lecture, du texte et du hors-texte, ainsi que sur le double plan du narratif et du discursif.

Le prénom Adam est révélateur à cet égard.

« À LONG TERME, TOUS LES FILS D'ADAM SONT DES ENFANTS PERDUS⁵⁴ »

« J'étais l'Adam et l'éloignement était mon paradis terrestre »⁵⁵, grommelait Jaufré dans *L'Amour de loin*. La position de cet Adam est moins celle de l'ancêtre qui a généré l'humanité entière, que celle du pécheur originel :

Pourquoi fallait-il que je marche vers l'arbre ?
Pourquoi fallait-il que je tende la main vers le fruit ?
Pourquoi fallait-il que je m'approche de l'étoile incandescente ?⁵⁶

Ses actions sont à l'origine de la condition de finitude de l'humanité et sa figure reste nouée aux thèmes de la chute, de la mort, de la fin. La complainte de Jaufré est tout à fait anticipatrice de son destin tragique : il tombe malade pendant la traversée entreprise pour rejoindre son 'amour de loin' et il meurt dans les bras de Clémence.

Dix ans après la parution de *L'Amour de loin*, un roman reprend le nom d'Adam : Maalouf en fait le protagoniste des *Désorientés*. C'est encore une histoire de voyage vers l'Orient, à la suite d'un lien affectif, quoique fragile. L'ancien amis mourant appelle, Adam accepte de partir, mais avec des réticences qui rappellent celles de Jaufré. Pour aider les deux personnages à surmonter leurs hésitations, deux adjuvants interviennent. Dans le livret cette fonction est remplie par le Pèlerin qui a « donné le goût de la source lointaine⁵⁷ », dans le roman c'est à Dolorès de pousser Adam à se mettre en route pour son pays natal :

« Ton ami va mourir, il t'appelle, tu ne peux pas hésiter, tu y vas »⁵⁸

Le lien entre les deux textes est plus évident grâce à la reprise du prénom à peine cité dans *L'Amour de loin* (une occurrence) et amplifié (cent quinze occurrences) dans le roman. *Les Désorientés* débute exactement par le sens qu'Adam accorde à son nom :

Je porte dans mon prénom l'humanité naissante, mais j'appartiens à une humanité qui s'éteint⁵⁹, notera Adam dans son carnet deux jours avant le drame⁶⁰.

⁵⁴ Amin Maalouf, *Les Désorientés*, Paris, Grasset, 2012 [Version Kindle pos. 54].

⁵⁵ Amin Maalouf, *L'Amour de loin*, Paris, Grasset, p. 67.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 67-68.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁸ Amin Maalouf, *Les Désorientés*, Paris, Grasset, 2012 [Version Kindle pos. 72].

⁵⁹ Italique de l'auteur.

⁶⁰ *Ibid.*, [pos. 32].

Cet incipit fait partie d'un long texte, tout en italique sauf pour la note en romain susmentionnée, par laquelle le narrateur éclaircit la nature de cette partie du roman. Il s'agit d'une page du journal d'Adam qui bascule donc entre la fonction de personnage, de narrateur et d'énonciateur/écrivain : apparemment, donc, encore du non-fictionnel qui croise le fictionnel. Les passages en italiques à l'intérieur de la narration assument une fonction discursive visant à la transmission des positions, des idées, de la vision d'Adam. Par exemple, il s'interroge sans cesse sur sa relation avec le pays natal, abandonné pour ne pas se 'salir les mains' pendant la guerre civile, ce qu'il reproche à ceux qui sont restés et en particulier à son 'ancien ami' Mourad. Pourtant, l'occasion de se plonger dans son propre paysage lui permet de cueillir d'autres sentiments au-delà des souffrances qu'il y a connu (par exemple la mort de ses parents) :

Ce dimanche matin j'ai compris, en une bouffée d'air, combien j'ai été sevré de ma montagne, toutes ces années, et combien j'ai envie de m'y laisser mater⁶¹.

Ce passage répond à des événements et à des discours qui ont vu Adam traité en émigré, avec un soupçon de trahison, comme le prouve le bout du dialogue rapporté par Mourad, dans une de ses anciennes lettres :

J'ai engueulé nos amis : 'Vous croyiez qu'il allait devenir comme les gens de là-bas [...] ? Rassurez-vous, Adam n'a pas changé, et il ne changera pas !'⁶²

La défense semble sincère, toutefois le contexte dans lequel Mourad prononce ces mots dessine une scène de comédie où les 'amis', les libanais restés au pays, et les autres, les occidentaux, sont des types, sinon des caricatures, assumant sur eux les préjugés les plus insignifiants des uns sur les autres. Cette approche tourne au ridicule la question des relations interculturelles, très sérieuse pour Adam et pour Maalouf lui-même, tous les deux émigrés à cause d'une situation intolérable au pays et tous les deux appartenant à une minorité menacée. Ainsi, les actions de 'rapprochement' d'Adam aboutissent à des résultats calamiteux sinon aussi funestes que ceux de Jaufré. Dans *L'amour de loin*, le troubadour était bienheureux dans les bras de Clémence :

En cet instant, j'ai tout ce que je désire.
Que demander encore à la vie ?⁶³

mais il périt du fait de s'être rapproché de la perfection et de ne pas s'être contenté de la chanter :

⁶¹ *Ibid.*, [pos. 605] (italique de l'auteur).

⁶² *Ibid.*, [pos. 672].

⁶³ Amin Maalouf, *L'amour de loin*, Paris, Grasset, p. 83.

Ainsi il est venu
L'insensé !
Il n'a pas voulu demeurer l'ombre lointaine
L'étrange histoire que l'on colporte, la voix puissante que l'on imite
Il ne s'est pas contenté d'être poète et troubadour
Il est venu
L'insensé⁶⁴.

L'action aboutit à un insuccès. Aucun espoir ne semble possible non plus à Adam, engagé dans la rédaction du discours qu'il aurait dû tenir à l'assemblée de ses amis enfin programmée. Il prend très au sérieux cette tâche. Il s'apprête à collecter les souvenirs en gardien de la mémoire de la petite communauté, mais il en perçoit l'inanité, parce qu'il est conscient « qu'il ne s'agit pas d'un texte d'ouverture et d'accueil, mais de clôture et d'adieu⁶⁵ », basé sur les propos suivants :

« A moi incombe la détestable tâche de reconnaître les traits de ceux que j'ai aimés, puis de hocher la tête pour qu'on rabatte les couvertures. Je suis le préposé aux extinctions... »⁶⁶

La première rédaction de sa conclusion n'est pas moins inquiétante en dépit de l'affirmation qu'il note sur son carnet :

La fin est un peu moins sinistre.

« Ma grande joie est d'avoir retrouvé, au milieu des eaux, quelques îlots de délicatesse levantine et de sereine tendresse, ce qui me redonne, pour l'instant du moins, un nouvel appétit de vivre, de nouvelles raisons de me battre, peut-être même un frémissement d'espoir. Et à plus long terme ? À plus long terme, tous les fils d'Adam et d'Ève sont des enfants perdus⁶⁷. »

Cette conclusion, cohérente avec les propos d'extinction et de fin qui précèdent, est en fait remise en cause quoiqu'il ne trouve pas, ou pas encore, « *un épilogue plus matinal, plus vigoureux, susceptible d'enclencher les débats*⁶⁸ ». Les événements qui suivront lui empêcheront de saisir une solution positive : Adam va chercher son ami au monastère, mais, sur la route du retour un accident de voiture bloque l'avancement de la réflexion vers des issues 'matinales' (« *Il faut que je prenne le temps d'y réfléchir* »⁶⁹, écrit-il sur son carnet).

⁶⁴ *Ibid.*, p. 71-72.

⁶⁵ Amin Maalouf, *Les Désorientés*, Paris, Grasset, 2012 [Version Kindle pos. 7140].

⁶⁶ *Ibid.*, [pos. 7140] (italique de l'auteur).

⁶⁷ *Ibid.*, [pos. 7140-7144] (italique de l'auteur).

⁶⁸ *Ibid.*, [pos. 7144] (italique de l'auteur).

⁶⁹ *Ibid.* (italique de l'auteur).

DES CONCLUSIONS EN SURSIS

La fiction maaloufienne offre une gamme d'aboutissements qui présentent une sorte d'évolution par rapport à l'anéantissement de Jaufré, mort parce qu'il a mis en acte son désir de combler la distance qui le sépare de l'amante, habitant un outre-mer qui n'est pourtant pas un véritable ailleurs, vu que Clémence incarne une appartenance multiple. Quoique tourmenté sans cesse par un sentiment de culpabilité, Yonas se sauve paradoxalement parce qu'il n'a pas accompli son devoir de vengeance, parce qu'il s'est abstenu de verser le sang du 'monstre'⁷⁰. Adam, obsédé par la mort, l'extinction et la fin, vise à un autre final, mais l'action le conduit à un coma et, selon la prévision des médecins : « il restera longtemps entre la vie et la mort, avant de basculer d'un côté ou de l'autre⁷¹ ».

Cet épilogue sur l'image du mort-vivant est une allusion à la perception d'impuissance et de tragique menaçant les sociétés contemporaines, du moins celles concernées par l'œuvre de Maalouf. Cependant l'allusion ne paraît pas suffire au narrateur – hétérodiégétique, rappelons-le – pour expliciter ce point, c'est pourquoi qu'il confie à Dolorès la responsabilité d'expliquer et de projeter la situation narrative sur le hors-texte (« son pays » et « cette planète ») :

Dolorès, qui l'a fait transporter par avion médicalisé dans une clinique parisienne, et qui est constamment à son chevet, préfère dire qu'il est en sursis, "comme son pays, comme cette planète", ajoute-t-elle. "En sursis, comme nous tous"⁷².

C'est un expédient ultérieur pour faire ressortir ces liens entre fiction et non-fiction, entre narration et histoire, entre esthétique et politique constituant l'une des formes de l'engagement du littéraire dans l'œuvre de Maalouf.

Pour ce qui concerne le positionnement dans un cadre temporel, dans ses ouvrages de fiction, les personnages « sont explicitement placés dans une position chronologique et morale que l'on pourrait qualifier de terminale, qu'il revendiquent en la transformant en posture⁷³. » Pour Adam le temps est même suspendu à cause de son impossibilité, dirais-je, à élaborer une vision positive de l'avenir.

La fiction raconte l'engagement du protagoniste et, pour attester la véridicité des propos de ce dernier, fait recours à des fragments de littérature intime. Les nombreux passages de son journal personnel permettent à sa présence de se concrétiser en des reconstructions du passé de même qu'en des réflexions sur ses choix passés et présents et sur sa situation d'émigré avec des rêves de *go-between* sans que la

⁷⁰ Le mot est cité dix fois dans *Adriana Mater*.

⁷¹ Amin Maalouf, *Les Désorientés*, Paris, Grasset, 2012 [Version Kindle pos. 7150].

⁷² *Ibid.*, [pos. 7151].

⁷³ Sylvie Servoise-Vicherat, « Responsabilité de l'écrivain au présent et engagement "présentiste" », *Marges*, 09, 2009, p. 99.

situation ni les événements ne le lui permettent. Adam porte témoignage de son engagement en disséminant des allusions – encore que du domaine de la fiction – au hors-texte par l’emploi de la forme journal intime ; l’auteur insiste sur l’option typographique de l’italique, ‘intrusif’ selon l’hypothèse argumentée plus haut ; la narration inclut des évidences comparables à la vraie vie de l’écrivain et joue sur les effets de l’alternance du double narrateur. Cette intrication au niveau formel pousse le lecteur vers une accumulation des traits des personnages, des narrateurs et de l’auteur.

Comme Sylvie Servoise-Vicherat l’a noté dans l’étude citée, Amin Maalouf revendique une responsabilité idéologique et politique ainsi que morale, mais sans que « le présent [soit] traversé par le désir d’avenir⁷⁴ » ou, mieux, sans que l’avenir puisse s’étaler comme une promesse quelconque et surtout pas comme une promesse de progrès. L’œuvre de Maalouf, même celle du nouveau siècle, tente d’exorciser le dénouement incertain du présent dans un futur auquel il ne sait pas donner des couleurs matinales. Cette nouvelle aube fait néanmoins l’objet de la recherche constante du personnage symbole de son œuvre de la première quinzaine du XXI^e siècle. Cet Adam est réticent et pourtant engagé dans la reconstruction d’un noyau de communauté. Cette fidélité n’évite pas qu’il échoue, pour l’instant... L’avenir est en sursis.

ANTONELLA EMINA

(Consiglio Nazionale delle Ricerche)

⁷⁴ *Ibid.*, p. 112.