

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE
 MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
 ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE



FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES ÉTRANGÈRES
 DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS
 ÉCOLE DOCTORALE DE FRANÇAIS
 POLE EST ANTENNE DE BATNA

Thèse de doctorat

MÉMOIRE AUTOBIOGRAPHIQUE ET MÉMOIRES HISTORIQUES

DANS L'ŒUVRE D'AMIN MAALOUF :

*LÉON L'AFRICAIN, LE PÉRIPLÉ DE BALDASSARE, LE ROCHER DE
 TANIOS ET SAMARCANDE*

Rédigé

Sous la direction de :

M. KHADRAOUI Saïd Professeur Université Batna 2

Par M. Atamena Abdelmalik

Pour l'obtention du diplôme de doctorat de français

Option : Sciences des textes littéraires

Membres du jury :

Dr Rachida Simon	Présidente	Université Batna 1
Pr Khadraoui Saïd	Rapporteur	Université Batna 2
Dr Boudjadja Mohammed	Examineur	Université Sétif 2
Dr El-Khalifa Mehdi	Examineur	Université Batna 2

Année académique 2017 / 2018

Remerciements

Je remercie tout particulièrement mes directeurs de recherche : M. Khadhraoui Said et Mme José-Marie Fourtanier pour leur aide, assistance et encouragements. Qu'ils veuillent bien trouver ici l'expression de ma gratitude.

Je tiens à remercier aussi tous les responsables et enseignants de l'Ecole doctorale de Batna, à savoir en particulier : M. Khadhraoui Said, M. Abdelhamid Samir, Mme Simon Rachida, Metatha Mohammed El-Kamel...

Mes vifs remerciements vont également aux membres du jury : Mme Rachida Simon, Mme Elkhalifa Mehdiya, Boudjadja Mohammed de m'avoir fait l'honneur d'accepter d'examiner mon travail.

Dédicace :

Je dédie ce travail à ma fille Manel et à l'âme de ma grand-mère.

Épigraphe :

« La parole du sage s'écoule dans la clarté. Mais de
temps les hommes ont préféré boire l'eau qui

Jaillit des grottes les plus obscures »

Amin Maalouf, Le Rocher de Tanios.

Table des matières

Introduction.....	06
Chapitre1 : Devoir et besoin de transmettre.....	10
1- Une mémoire généalogique.....	14
1-1- Figures mythiques	19
1-2- Figures repères et fictives.....	24
2- Une mémoire référentielle.....	26
2-1- Les voies de la transmission historique : voix multiples.....	30
2-2- Les voies de la transmission mémorielles : voix dialoguées.....	37
3- Une mémoire rituelle.....	43
3-1- Conception de la fête.....	47
3-2- Conception de la mort.....	51
4- L'inscription dans des lieux de mémoire.....	54
4-1- La maison : un lieu de mémoire.....	60
4-2- La Montagne : <i>Attachement au sol et aspiration au départ</i>	68
*** L'oubli comme moyen à la nouveauté ***	73
Chapitre II : Un désir profond de reviviscence.....	77
1- Convoquer le temps.....	82
1-1- La mémoire des événements.....	86
1-2- Origines et mémoire.....	91
2- Des images souvenirs.....	96
2-1- Mémoire des sens.....	100
2-2- Mémoire tangible.....	103
3- réviviscence et écriture.....	108
3-1- Ecriture de soi et invention de soi.....	110
3-2- L'écriture de l'autre comme écriture de soi.....	113
4- L'inscription dans sa propre histoire : auto-bio-graphie, question du genre....	118
4-1- Se raconter sa propre histoire : autobiographie disséminée et éclatement du moi.....	130
4-2- Pourquoi le projet de raconter une vie ?.....	133
** * L'oubli comme faculté de sauvegarde ***	137
Chapitre III : Un moyen évaluatif.....	140

1- Reconstitution d'un tracé.....	144
1-1-La construction de soi : identité narrative.....	149
1-2-La formation de soi.....	155
2- Une mémoire traumatique et cathartique.....	160
2- 1- L'écriture e(s)t la cure : reconnaissance d'une dette.....	167
2-2- Ecriture et résilience.....	172
3- La mémoire autobiographique et l'invention de l'idéal de l'homme.....	177
3-1- L'idéal de la sagesse.....	179
3-2- L'idéal pédagogique.....	187
4- Les enjeux de l'écriture de soi mémorielle et identitaire : évaluer, construire...	191
1.4. Examen d'identité, mémoire reconstruite.....	197
*** L'oubli comme moyen de vérité ***	202
Conclusion	207
Bibliographie	211

Introduction

Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli.
 Sous la mémoire et l'oubli, la vie.
 Mais écrire la vie est une autre histoire.
 Inachèvement.

Paul Ricoeur¹

L'œuvre d'Amin Maalouf se présente comme dépositaire d'une mémoire, qu'il s'agisse de mémoire individuelle, avec l'écriture autobiographique, ou de mémoire familiale et collective, avec l'écriture mémorielle historique. Œuvre qui réserve une large place aussi bien à la mémoire de l'histoire qu'à celle de l'intime même. De ce fait, l'écriture mémorielle de Maalouf se conjugue, explicitement ou non, consciemment ou non, avec le passé de l'Histoire, avec ses propres souvenirs personnels, avec les bruissements des langues, celui même de leur passé, avec la culture et l'exploration de ses contenus. Mais elle est plus précisément mémorielle, par ses négociations ambiguës avec soi-même et avec l'Autre, avec le passé, le présent et le devenir.

L'œuvre d'Amin Maalouf en effet, nous convie vers un véritable horizon littéraire : si la mémoire individuelle ou collective n'est façonnée que par des souvenirs continuellement remaniés par de séries de ressuscitations, l'écriture de la mémoire se donne à voir chez l'auteur comme une réaffirmation inlassable de devoir de dire pour briser le mutisme des origines, pour abolir la torpeur de la langue et les trous de l'identité. Quand la mémoire est hantée par l'inquiétude, l'amertume et l'angoisse, elle refuse de se taire. Du coup, l'écriture se signale d'emblée sous le signe pressant, voire impératif de la mémoire, s'appuyant explicitement sur une sorte de laboratoire qu'est le passé, qui deviendra, une fois écrit, une mémoire seconde. L'écrivain ira ainsi dans la quête des pans occultés de la remémoration et de la commémoration, liant indissolublement souvenirs personnels et collectifs, au bout desquels, par cet effort toujours renouvelé, nourri ses récits par sa sève personnelle.

Quiconque se souvient met en scène inévitablement ses émotions du présent, c'est pour cela que la mémoire est envisagée davantage comme une reconstruction continuellement actualisée du passé : « La mémoire en effet est un cadre plus qu'un contenu, un enjeu toujours disponible, un ensemble de stratégies, un être- là qui vaut

¹ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, 2000, p. 657.

moins parce qu'il est que par ce que l'on en fait. ¹» Si la mémoire se décline toujours au présent, c'est à partir de celui-ci que s'opère ses différents modes d'encrage : la mobilisation de la mémoire pour la restitution des histoires des personnages dans l'ensemble des liens généalogiques qui les unissent à leurs multiples appartenances, pour le besoin de transmission. A la mémoire intérieure qui se manifeste à partir de soi, à partir des expériences personnelles du passé, une mémoire vive et infallible, une mémoire profonde des émotions qui reproduit un état affectif antérieur pour le désir de réviviscence. Enfin, pour l'évaluation de la vie, la mémoire s'énonce comme conscience du passé négocié par le présent qui s'oriente par l'accomplissement d'une destinée.

Il y a en effet une complémentarité entre le travail de la mémoire et le travail de l'oubli. La mémoire n'est pas un réservoir de données qui s'entasseraient au fil de notre existence, c'est une combinaison continue entre ce dont on se souvient et ce que l'on oublie. Les souvenirs peuvent être à tout moment perdus (oubliés), et les oublis peuvent à tout moment ressurgir, à la faveur d'un contexte différent, d'association de vision, d'une nouvelle situation...ou à la faveur d'un souvenir involontaire. L'oubli n'est donc pas une défaillance narrative, c'est une stratégie narrative non consciente. Il permet à la communication une certaine permanence et rend le passé supportable.

Ce travail, sur la mémoire autobiographique et la mémoire historique, porte essentiellement sur le questionnement, en partant du cadre de l'œuvre d'Amin Maalouf, le rôle de ses personnages réels ou imaginaires comme cadre de la mémoire. Le cheminement de notre interrogation s'ouvre sur la nécessité de comprendre, comment et de quelle façon cette mémoire, dans les récits précités, prend sens ? Quelles sont ses compositions, ses justifications, ses expériences ? Quels sont les finalités et les modes narratifs employés pour reconstruire le passé et négocier avec le présent ? Si souvenirs et oublis travaillent d'une façon complémentaire, la question est de savoir quel caractère avec lequel l'oubli accède à la conscience (et la non conscience aussi) de l'auteur, des narrateurs et des récits ?

Or, c'est en se basant sur l'œuvre d'Amin Maalouf qui constitue un corpus très particulier, véhiculaire d'un sens intime et public, reformulé et reconstruit, et même interprété, que nous allons opérer un choix, au prix d'un exercice forcé, à démasquer

¹ . Pierre Nora, *Entre mémoire et histoire, Les lieux de mémoire, La république*, Paris : Gallimard, 1984, p. VIII.

l'étendue sens que suggèrent ces discours multiples, à chercher dans ceux-ci les signes qui peuvent nous orienter.

C'est dans cet esprit que nous suggérons trois fonctions principales de la mémoire dans l'œuvre d'Amin Maalouf¹ :

- une fonction de transmission, ancré dans un processus continu et perpétuel ;

- une fonction de reviviscence liée à l'imbrication de l'Histoire et de la fiction ;

- une fonction de réflexivité, tournée vers la destinée. La quête mémorielle est en quelque sorte une réponse à des identités vulnérables qui viendrait « lester d'un passé repérable un devenir incertain », La quête mémorielle est toujours suivie d'un sentiment d'identité. La mémoire et l'identité s'épousent l'une l'autre, se construisent et se reconstruisent pour instaurer une trajectoire de vie, une histoire, un mythe, un récit.

On ne peut aborder les trois fonctions précitées sans inclure le rôle décisif de l'oubli.

L'oubli n'est pas toujours une défaillance de la mémoire, un échec de restitution. Il peut être la réussite d'une censure indispensable à la stabilité et à la cohérence de la représentation qu'un individu ou que les membres d'un groupe se font d'eux-mêmes. Parce que la mémoire est un « paysage incertain », les impedimenta de l'anamnèse peuvent être pain bénit.²

Nous essaierons de faire correspondre aux trois fonctions de la mémoire dans l'œuvre d'Amin Maalouf, trois caractéristiques de l'oubli :

- l'oubli comme ouverture, comme condition nécessaire pour permettre l'émergence d'une nouvelle identité et aussi pour adapter des valeurs nouvelles par rapport à la fonction de la transmission.

- quant à la fonction de reviviscence, nous prendrons l'oubli comme un moyen de protection.

¹ On peut se reporter plus particulièrement au livre d'Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, Paris : Nathan, 1996, qui nous a servi pour remettre en lumière ces trois fonctions de la mémoire, tout en essayant de les reprendre, mais aussi de les articuler littérairement.

² Joël Candau, *Mémoire et identité*, Paris : PUF, 1998, p. 123.

- à la fonction de réflexivité, l'oubli est considéré comme un engagement pour propager une « vérité ».

Toutes ces fonctions de la mémoire et les contributions de l'oubli dans l'œuvre d'Amin Maalouf se chevauchent et existent la plupart du temps dans le même roman. Du coup, cette mémoire devient un instrument d'investigation au service de la compréhension de soi et du monde. Elle est traversée par les alternances de subjectivation et d'objectivation, la voix du dedans et la voix du dehors, la voix de l'auteur et la voix des narrateurs. Mais elles convergent ensemble à la construction de la mémoire dans notre corpus de recherche (*Léon l'Africain* (1986), *Le périple de Baldassare* (2000), *Samarcande* (1988), et *le Rocher de Tanios* (1993).

C'est en effet, dans cet esprit que ce travail se propose de comprendre et d'explicitier ces fonctions de la mémoire à travers l'œuvre d'Amin Maalouf qui ne peut éviter une difficulté liée à la procédure de « *l'écriture de soi* » chez l'auteur qui est singulièrement diffractée, ainsi qu'aux phénomènes de déplacement qui changent le sens du passé, mais aussi et surtout liée à l'extrême ambiguïté entre subjectivité/objectivité de l'énonciation d'un souvenir à la fois singulier et pluriel, individuel et collectif, romantique et historique.

Ces trois fonctions de la mémoire et les contributions de l'oubli sont donc bâties sur trois structures narratives : Celles de la transmission, celles de la réviviscence et celles de l'évaluation de la destinée. La structure de notre recherche reprend cette organisation narrative. Le premier chapitre explore la quête généalogique et référentielle qui se nourrit du désir de réappropriation du passé collectif afin de le perpétuer dans le temps et dans la durée. Dans le deuxième chapitre est restitué le sens des surgissements des souvenirs enfouis dans le passé et leur réveil brutal, brut et « involontaire ». Le troisième chapitre est consacré à la dimension de réflexivité qui se nourrit d'enjeux de négociation existentiels avec le passé et le présent afin d'accomplir une destinée.

Chapitre 1

Devoir et besoin de transmettre

Toute idée d'affiliation ou d'inscription dans une généalogie n'est pas écartée et conclure à une coupure radicale entre transmission et appartenance familiale n'aurait guère de sens. Toutefois, l'appartenance dont il s'agit est celle que ce reconnaît *ego*, [...] en d'autres termes, elle est plus relationnelle et imaginaire, qu'institutionnelle.[...] en somme, à côté de la transmission « classique », mue par un motif lignager, il y a place pour une transmission d'une autre nature, au discours plus feutrée, où ce qu'il importe de transmettre n'est pas la lignée, mais une mémoire intime dont la configuration est plus « égocentrée ». [...] ce motif de transmission traduit bien un réel désir d'installation dans la durée, voire de pérennité, mais l'entité à laquelle l'individu se réfère et dont il entend assurer la permanence n'est pas la lignée au sens anthropologique du terme. Ce serait plutôt une « lignée imaginaire » bricolée par *ego* pour s'affiler subjectivement dans une temporalité familiale qui le dépasse.

Jean-Hugues Déchaux¹

Si Amin Maalouf a choisi des moments charnières de l'Histoire universelle pour écrire c'est parce que ces époques conflictuelles constituent pour lui des moments privilégiés pour propager sa réflexion profonde ; et peu importe si elle lui sert pas comme un « ciment unitaire » car, il n'entre pas dans la vocation de l'historien d'écrire une « histoire sur mesure² ». Certes, l'histoire produite par les historiens est souvent éloignée de l'histoire transmise par les romans historiques et même du public. Cependant, et l'Histoire et la littérature sont des représentations du passé, la première est en quête de l'exactitude, la seconde cherche plutôt la vraisemblance. « Si l'histoire vise à éclairer du mieux possible le passé, le roman historique cherche à l'instaurer³ ».

Ici, le souci d'Amin Maalouf est traversé par le désordre de la passion, des émotions et des affects, son désir n'est pas de mettre le passé à distance, mais de fusionner avec lui. Du coup, on assiste à ce besoin de transmettre dans tous les romans d'Amin Maalouf. Toutefois, dans *Léon l'Africain*, il est très explicite, le roman est divisé en quatre parties, chaque partie est prise comme un livre qui commence par un appel à son fils. Dans le premier livre, *Le livre de Grenade*, le narrateur s'adresse à son fils :

¹ Jean-Hugues Déchaux, *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Paris : PUF, 1997, p. 244.

² René Rousso, cité in Lucette Valensi, *Présence du passé, lenteur de l'histoire*, Annales ESC, mai-juin, 1993, n° 3, p. 500.

³ Joël Candau, *Mémoire et identité, op. cit.*, p. 127.

...Et tu resteras après moi, mon fils. Et tu porteras mon souvenir. Et tu liras mes livres. Et tu reverras alors cette scène : ton père, habillé en Napolitains sur cette galée qui le ramène vers la côte africaine, en train de griffonner, comme un marchand qui dresse son bilan au bout d'un long périple.¹

Dans le second livre, *Le livre de Fès*, on lit également : « j'avais ton âge, mon fils, et plus jamais je n'ai revu Grenade. Dieu n'a pas voulu que mon destin s'écrive tout entier en un seul livre...² » En restant toujours fidèle à cette tradition, le troisième livre, *Le livre du Caire* commence par : « Quand je suis arrivé au Caire, mon fils, elle était depuis des siècles déjà la prestigieuse capitale d'un empire, et le siège d'un califat.³ » Enfin dans le dernier livre, *Le livre de Rome* on lit ceci : « ...Ainsi, j'étais esclave, mon fils, et mon sang avait honte. Moi dont les ancêtres avaient foulé en conquérant le sol de l'Europe...⁴ ». Ici la mémoire répond à une tâche didactique de la passation des rôles, des valeurs, elle fournit des exemples, des modèles et des repères. Elle est utilisée par Amin Maalouf pour se référer à un ensemble de valeurs communes :

Une fois de plus, mon fils, je suis porté par cette mer, témoin de tous mes errements et qui à présent te convoie vers ton premier exil. A Rome, tu étais « le fils de l'Africain »; en Afrique, tu seras « le fils du Roumi ». Ou que tu sois, certains voudront fouiller ta peau et tes prières. Garde-toi de flatter leurs instincts, garde-toi de plier sur la multitude ! Musulman, juif ou chrétien, ils devront te prendre comme tu es, ou te perdre. Lorsque l'esprit des hommes te paraîtra étroit, dis- toi, que la terre de Dieu est vaste, et vastes ses mains et son cœur. N'hésite pas à t'éloigner, au-delà de toutes les mers, au-delà de toutes les frontières, de toutes les patries, de toutes les croyances.⁵

Elle s'adresse aussi aux origines et non aux « racines », Amin Maalouf déteste utiliser ce terme :

D'autres que moi auraient parlé de « racines »...ce n'est pas mon vocabulaire. Je n'aime pas le mot « racines », et l'image encore moins. Les racines s'enfuient dans le sol, se

¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, Alger : Casbah édition, 1998, p. 11.

² *Ibid.*, p. 89.

³ *Ibid.*, p. 230.

⁴ *Ibid.*, p. 291.

⁵ *Ibid.*, une page à part à la fin du livre.

contorsionnent dans la boue, s'épanouissent dans les ténèbres ; elles retiennent l'arbre captif dès la naissance, et le nourrissent au prix d'un chantage : « Tu te libères, tu meurs ! »¹.

On trouve cet esprit didactique, presque, dans toute l'œuvre d'Amin Maalouf, en commençant par *Léon l'Africain* qui est une longue lettre adressé à son fils, en passant par Baldassare qui défend des positions et des idéaux. Cet aspect moralisateur prédomine aussi dans le *Rocher de Tanios et Samarcande*.

Toutefois, il faut signaler que dans *Léon l'Africain* et *Le périple de Baldassare* cet aspect est mieux explicité, car les deux protagonistes vont raconter leurs vies pour mieux se comprendre et se connaître. Le récit consiste essentiellement en une sorte d'auto-analyse. Ainsi, la ligne moralisatrice et didactique se poursuit jusqu'à la fin des deux textes. On retrouve Cette ligne dans *Léon l'Africain* dès la première heure, comme s'il veut transmettre ses expériences de la vie et ses leçons pour son fils. Il lui donne des conseils pour l'avenir.

Dans *Samarcande* et *Le Rocher de Tanios*, le rapport professeur-élève ne s'exprime pas par des expressions didactiques directes. Ici les narrateurs veulent passer une sorte de vérité ou de morale générale et intemporelle. Ce phénomène s'accompagne le plus souvent d'une transition du temps verbal passé au présent, comme s'ils veulent transmettre leurs visions à un public plus universel. La didactique de la langue est en rapport avec les intentions des personnages référentiels vis-à-vis de leurs successeurs. Amin Maalouf se sert justement de ces circonstances historiques pour donner à leur biographie une dimension didactique.

Dans *Le périple de Baldassare*, le désir de transmettre est plutôt traumatisant, évoquant un chagrin initial contre le feu qui est à l'origine des pertes monumentales d'œuvres d'arts à travers toute l'histoire universelle : « ...Sauf lorsque j'étais en proie à la maladie, ou séquestré, j'ai écrit chaque soir, ou presque. J'ai rempli des centaines de pages dans trois cahiers différents, et il ne m'en reste aucun. J'ai écrit pour le feu.²» Ou encore :

Dans mon magasin de Gibelet, lorsque je devais parfois jeter au feu un vieux livre pourrissant et décomposé, je ne pouvais m'empêcher de songer un instant avec tendresse au malheureux qui l'avait écrit. C'était parfois l'œuvre unique de sa vie, tout ce qu'il espérait laisser comme trace de son

¹ Amin Maalouf, *Origines*, Paris : Grasset, 2004, p. 9.

² Amin Maalouf, *Le Périple de Baldassare*, Paris : Grasset, 2000, p. 435.

passage. Mais sa renommée deviendra fumée grise comme son corps deviendra poussière.¹

Cette rage contre le feu et le regret de la perte ne se sont pas atténués jusqu'à la fin du roman :

Que sont-ils devenus ? Qu'est devenu leur ale house vétuste, avec ses escaliers de bois et ses combes ? Qu'est devenue la tour de Londres ? Et la cathédrale Saint Paul ? Et toutes ces librairies avec leurs monticules d'ouvrages ? Cendres, cendres. Et cendres aussi le fidèle journal que j'étais en train de nourrir chaque jour. Oui, cendres, cendres tous les livres...²

Ici Amin Maalouf évoque ce que Pierre Nora appelle « l'art de la destruction contrôlée.³ » Mais la destruction implique-t-elle l'acceptation de la perte ? Idée devenue impensable dans les domaines de culte.

1. Une mémoire généalogique

La transmission que tout généalogiste recherche est avant tout celle de soi : en sauvegardant la mémoire de ses ancêtres, il prend date pour lui-même. Si, au moment où il construit sa filiation, il a la possibilité de l'embellir ou même de l'anoblir, il en tirera un profit identitaire évident. [...] chaque génération qu'il retrouve est potentiellement dangereuse pour son identité personnelle : elle peut la générer, la régénérer mais aussi la dégénérer.⁴

L'œuvre d'Amin Maalouf est habitée par la mémoire archéologique qui le situe dans les profondeurs généalogiques et historiques. Il peint avec ardeur un passé idéal, il décrit avec une nostalgie fervente des personnages référentiels qui véhiculent des visions et des valeurs. L'auteur dans ce travail de mémoire tente de répondre à une question : « qui sommes-nous ? » Et derrière celle-ci à une question qui le transcende en l'englobant : « Qu'est-ce que l'homme ? », or cette quête des origines dépasse les crispations et les illusions identitaires qu'on retrouve toujours à la base de tous les

¹ *Ibid.*, p.436.

² *Ibid.*, p. 489.

³ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire, La république, op. cit.*, p. XXVI et XXVII.

⁴ Joël Candau, *Mémoire et identité, op. cit.*, p. 134.

nationalismes, de tous les racismes, de tous les terrorismes et de tous les génocides. Cette quête des origines passe par tous les « autres » que nous découvrons en nous-mêmes. Et pour que tout cela se réalise, Amin Maalouf a fait appel à la fiction car le langage de la rationalité est par lui-même déficient ; il se révèle inapte à transmettre la plénitude de l'expérience vécue. Le recours à l'imagination, à la création poétique reste des issues incontournables pour qui veut atteindre l'essence des choses. L'essai d'Amin Maalouf intitulé *Origines* éclaire à merveille son attitude à l'égard de la trace :

...Je suis d'une tribu qui nomadise depuis toujours dans un désert aux dimensions du monde. Nos pays sont des oasis que nous quittons quand la source s'assèche, nos maisons sont des tentes en costume de pierre, nos nationalités sont affaire de dates, ou de bateaux. Seul nous relie les uns aux autres, par-delà les générations, par-delà les mers, par-delà le Babel des langues, le bruissement d'un nom.¹

Cet essai - qui retrace l'histoire des siens et ressuscite leur mémoire - montre bien, le désir de l'auteur de se situer dans les profondeurs généalogiques, dans lesquelles prend corps une transmission et où vient s'enraciner une mémoire. La dernière page de garde résume sa vocation :

Le romancier du *Rocher de Tanios* et de *Léon l'Africain* convoque les morts, les vivants, les ancêtres, les fantômes ; il explore leur légende ; il les suit à travers les convulsions de l'empire ottoman ; il observe cette diaspora de mystiques, de francs-maçons, de professeurs, de commerçants, de rêveurs de polyglottes et cosmopolites [...], par l'écriture et le cœur, fidèle à cette généalogie tumultueuse.²

L'auteur par ces détours de l'histoire vise à recréer un nouveau moment d'origine qui peint l'identité actuelle :

L'effet sera maximum avec les mythes d'origines qui ont pour caractéristique d'être précisément situés « hors du temps » : il y a bien longtemps, aux premiers temps, au commencement, au « temps du rêve », en ce temps-là, temps primordial et révolu, en ce deçà de temps, qu'on reverra plus (âge d'or,

¹ Amin Maalouf., *Origines*, op. cit., p. 10.

² Amin Maalouf., *Origines*, op. cit., la quatrième page de garde.

jardin d'Eden) mais qui, pourtant, conditionne « l'aujourd'hui du narrateur »¹.

Ce besoin de transmettre l'héritage des origines avec l'acuité du présent, réside dans ce qu'on pourrait appeler avec Jean-Paul Sartre *les obstinations durables*, qui s'expriment comme une fidélité ancestrale, qu'on peut trouver, notamment, dans les histoires de famille. Ce désir d'affiliation tend, chez Amin Maalouf, de s'universaliser en choisissant des figures historiques véridiques telles que : Léon l'Africain, Omar el- Khayyam. Cette sélection rapportée au présent consiste :

Dans certaines circonstances, à se saisir, non pas en passé en général, mais de certains évènements qui se rapportent précisément à l'origine du groupe et qui, en tant que tels, constituent les fondements historiques locaux de son identité politique actuelle.²

On observe la prégnance des origines et la quête généalogique dans toute l'œuvre d'Amin Maalouf, puisque lui-même le dit dans un entretien avec Egi Volterrani : « ...j'ai évoqué indirectement ces évènements familiaux dans un livre publié en 1993, *le Rocher de Tanios*³ ». Ainsi, Amin Maalouf traite les protagonistes de ses romans comme des personnages historiques, il le dit clairement dans *Origines*: « ...mes noms, mes langues, mes croyances, mes fureurs, mes égarements, mon encre, mon sang, mon exil. Je suis le fils de chacun des ancêtres et mon destin et d'être également, en retour, leur géniteur tardif.⁴ »

Dans son œuvre, de multiples savoirs convergent, ceux de l'histoire, de la mythologie, de la géographie. Avec aussi de multiples motivations : la quête passionnante de la famille, de l'archive, de l'histoire, l'exploration méthodique des traces par une volonté de transmettre les vestiges du passé, et pour dire vite, il était un grand fouineur « ...Moi qui suis par nature fouineur, moi qui me lève cinq fois de table au cours d'un même repas pour aller vérifier l'étymologie d'un mot, ou son orthographe exacte...⁵ ». En le lisant, on a le sentiment qu'il éprouve une grande

¹ Joël Candau, *Mémoire et identité*, op. cit., p. 88.

² Jacky Bouju, « tradition et identité, la tradition Dogon entre traditionalisme rural et néo-traditionalisme urbain », enquête 2 [en ligne], 1995, mis en ligne le 26 janvier 2007, consulté le 20.03.2011. URL: <http://enquete.revues.org/313>.

³ Egi Volterrani, « Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix », [en ligne], texte disponible sur le site : <http://www.maaloufamin>. consulté le 06.04.2010.

⁴ Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p. 260.

⁵ Egi Volterrani. *Amin Maalouf : Autobiographie à deux voix*, op. cit.

satisfaction pour la généalogie, une jouissance de découvrir les traces des personnages qui véhiculent les valeurs qu'il embrasse volontiers. L'auteur met en exergue cette mémoire dès le début du roman, tout au début de *Léon l'Africain* on lit : « moi, Hassan fils de Mohammed le peseur, moi, Jean-Léon de Médicis, circoncis de la main d'un barbier et baptisé de la main d'un pape.¹ » Le début de son essai *Origines* s'annonce :

...En revanche, je m'identifie aisément à l'aventure de ma vaste famille, sous tous les cieux. A l'aventure, et aussi aux légendes. Comme pour les Grecs anciens, mon identité est adossée à une mythologie que je sais fausse et qui néanmoins je vénère comme si elle était porteuse de vérité.²

On ne peut s'empêcher de relire aussi, dans les premières pages des échelles du levant, ces paroles d'Ossyane :

Ma vie a commencé, dit-il, un demi-siècle avant ma naissance, dans une chambre que je n'ai jamais visitée, sur les rives du Bosphore. Un drame s'est produit, un cri a retenti, une onde de folie s'est propagée, qui ne devait plus s'interrompre. Si bien qu'a ma venue au monde, ma vie était déjà largement entamée.³

Les personnages des romans d'Amin Maalouf ont, en général, un patronyme, sauf Tanios dont le mystère entour sa naissance sur l'identité de son vrai père. Tout le reste, il leur donne une ascendance, et la plupart du temps des évènements tragiques se passe et ils se mettent en route, inlassablement, à la découvertes d'autres lieux, d'autres rivages, en refusant la fatalité et ne pas accepter d'être témoin et complice de faits qu'ils réprouvent.

Chez Amin Maalouf donc, l'histoire familiale et la grande histoire, se chevauchent et se rencontrent pour créer des évènements fondateurs et durables, pour décrire des figures emblématiques et peindre des personnages quasi-mythique raréfiés d'une époque et de lieux emblématiques aussi. La mémoire ici devient alors la mémoire des autres, ces autres dont on vient et dont on veut s'identifier et dont on essaie de préserver et de recréer un nouveau savoir. C'est par le souvenir matériel et

¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 11.

² Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p. 10.

³ Amin Maalouf, *Les échelles du levant*, Paris : Grasset, 2002, p. 15.

immatériel que le passé est cherché et que l'itinéraire est établi et fouillé. Patrimoine des civilisations antérieures, traces des disparus qu'on veut redécouvrir. Des individus que l'on fait ressusciter, pour situer sa généalogie dans la dimension d'un destin collectif, ce que Maurice Halbwachs appelle « le lien vivant des générations ¹ », pour dire que nous avons une appartenance et qu'on n'est pas tout seul.

Cet attachement de l'auteur à recréer la mémoire familiale et généalogique s'explique aussi par le fait que tous les membres de sa famille, ou presque, sont des exilés :

Pour nous, seules importent les routes. Ce sont elles qui nous convoient-de la pauvreté à la richesse ou à une pauvreté, de la servitude à la liberté ou à la mort violente. Elles nous promettent, elles nous portent, nous poussent, puis nous abandonnent. Alors nous crevons, comme nous étions nés, au bord d'une route.²

Kilani rapporte, dans sa remarquable étude, que les oasiens sédentaires d'El-Ksar (Tunisie) ont une mémoire généalogique de faible profondeur, alors que celle des populations nomades de la même région est au contraire très profonde, comme si elle venait compenser l'absence d'ancrage dans un terroir ³. Cela explique pourquoi la mémoire de l'auteur est foisonnante, profonde et étendue.

La mémoire, qu'Amin Maalouf cherche avant tout de transmettre est celle de soi : en évoquant la mémoire des ancêtres, lointains ou proches, il prend date avec lui-même, c'est-à-dire, il se situe chronologiquement. En reconstruisant sa filiation par la narration, il aura la possibilité de l'anoblir, il en tirera un profit identitaire évident. Ses retrouvailles peuvent le *générer* mais aussi et surtout le *régénérer*. L'auteur, en choisissant dans ses romans des personnages historiques, devient un gardien de l'ordre généalogique. Dans ce détour et dans cette quête généalogique, L'auteur en fin de compte, n'a rendez-vous qu'avec lui-même. La transmission qu'il s'est fixé comme but est avant tout celle de soi.

Il est à signaler enfin, que cette passion d'Amin Maalouf de la recherche généalogique dans son œuvre (corpus de notre étude) répond à un besoin intellectuel qui dépasse en fait la famille. La question « qui suis-je ? » -que nous avons cité au

¹ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris : PUF, 1950 , p.50.

² Amin Maalouf, *Origines, op. cit.*, p. 9.

³ M. Kilani, *L'invention de l'autre : essai sur le discours anthropologique*, Lausanne : Payot, 1994, p. 219.221.

début- surgit toujours derrière une question ontologique « qui somme-nous ? », « d'où est-ce que nous venons ? »

1-1- Figures mythiques

Relever la présence au sein de l'œuvre d'Amin Maalouf des figures hors du communs est assez banal. Toutefois, derrière cette aisance, se trouvent des réalités très contrastées qu'il serait démesuré de cacher. Une lecture, plus ou moins approfondie, montre qu'il existe, dans l'œuvre de l'auteur, deux types de figures : les figures de filiation mythiques et les figures de filiation fictives. Les premières sont des mythes partagés, une généalogie transmis de génération en génération ; les secondes sont des figures narratives intimes influencées par les premières auxquelles l'écrivain se réfère.

L'œuvre de Maalouf, par le biais de son « autobiographie collective » *Origines* et ses personnages historiques, Omar EL-Kayyam, Hassan El-Wazzan, offrent, sans doute, l'exemple le plus net de ces figures mythiques. Leur mise en récit suppose une « mémoire constituée », qui est, selon Jean-Hugues Déchaux, « codifiée et léguée par la famille¹ ». Cette mémoire se caractérise par sa profondeur généalogique. C'est sans doute ce que Maurice Halbwachs nomme « le lien vivant des générations² », c'est-à-dire la mémoire généalogique et familiale. Pour ce faire, la figure mythique a besoin d'une solide mémoire héritée, qu'elle soit préservée par le groupe familial, c'est-à-dire constituée, ou qu'elle soit consacrée par le temps et parfois dépasse la dimension familiale, mais souvent convoquée par celle-ci. Léon l'Africain et Omar Khayyam, en tant que personnages historiques, en sont l'exemple.

L'inquiétude des origines s'est manifestée d'abord chez Maalouf, par la tentative d'unir l'exploration généalogique à l'invention littéraire. Cette tentative euphémistique de faire fusionner la généalogie avec le romanesque, a pourtant eu des suites autres que les références implicites, la publication de son livre *Origines*, explique son engouement pour sa propre généalogie.

Les figures mythifiées sont souvent des figures consacrées et célébrées. Ici, Amin Maalouf est considéré comme, ce que G. Namer a appelé « notable de la mémoire »³, c'est-à-dire d'un membre de la famille, souvent conteur, qui est le transmetteur autorisé de la mémoire des aïeux et des figures mythiques. L'obsession de l'écrivain de transmettre sa généalogie, nous l'avons vu, se manifeste dans son

¹ Jen-Hugues Déchaux, *Le souvenir des morts, essai sur les liens de filiation*, op. cit., p. 141.

² Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, op. cit., p. 50.

³ Gean Namer, *Mémoire et société*, Paris : minuit, 1995.

livre *Origines*. Au cœur de ce texte hybride à cheval entre l'essai, l'autobiographie et le roman, se trouve l'imposante figure de Botros, grand-père du romancier, mais le récit sert surtout de prétexte à l'auteur pour célébrer son grand-père et le mettre en écriture. Le fait qu'*Origines* s'ouvre et se ferme par le décès du père montre la solidité des liens. Il nous montre surtout qu'Amin Maalouf, est devenu journaliste et écrivain essentiellement pour accomplir l'œuvre inachevée de ses ascendants. Il y a ici, tout un jeu que l'on qualifierait de dialectique de la transmission.

Comme si l'écrivain, en mettant en écriture sa généalogie en faisant (re)naître ses ascendants, se libère du poids du devoir de la transmission de la mémoire et en même temps il peut naître à son tour de lui-même en assurant la transmission de leurs idées et vision du monde. Par cet acte, il peut en retour réaliser pleinement les dons de l'aïeul qui « pêche par excès de mutisme¹ » et qui risque d'être « figé pour toujours dans la même ignorance² ». C'est par l'écriture qu'il s'accomplit comme descendant en défiant cette « placidité héréditaire, et la stérile dignité de silence³ ». Sa passion de transmettre l'histoire de ses aïeux s'exprime aussi même dans ses romans purement fictifs. Il disait à ce propos :

Le rocher de Tanios, n'est pas autobiographique au sens personnel, mais je dirais qu'il est autobiographique au sens collectif. Ce n'est pas ma mémoire d'individu mais c'est la mémoire des miens, c'est la mémoire de ma famille, de mes proches, de mon village, de la montagne, et c'est vrai, comme je l'ai dit dans la note finale, que tout dans ce livre, ou presque tout, est une pure fiction, c'est-à-dire imaginaire, mais très souvent inspirée de faits réels. La plupart des personnages imaginaires sont inspirés de personnages dont on m'a parlé tout au long de mon enfance, de mon adolescence.⁴

Le mythe peut donc s'incarner aussi dans des personnages fictifs inspirés du réel ou des personnages réels fictionnalisés. Il peut aussi s'incarner dans des objets ou dans un patrimoine. Il peut encore porter sur un lieu, celui des origines (la montagne, le village, le rocher...). Et quand il a pour objet des personnes, il les cristallise, les romance, les transforme en « personnages » au portrait impalpable et sacralisé. C'est ici que Maalouf intervient. Son rôle est similaire à celui du notable de

¹ Amin Maalouf, *Origines, op. cit.*, p. 29.

² Amin Maalouf, *Origines, op. cit.*, p. 18.

³ Amin Maalouf, *Origines, op. cit.*, p.19.

⁴ Hamidou Dia, *Nuit Blanche, Le magazine du livre*, n° 69, 1997, p. 134-138.

<http://id.erudit.org/iderudit/21082ac>, consulté le 19.11.2012.

la mémoire. La narration du passé familial de l'écrivain, proche ou lointain, installe ses personnes dans une sorte de musée familial légendaire. Il les réintègre en ressuscitant leurs mémoires. Du coup, on assiste ici à une sorte de consécration du temps ou du groupe. Si la mémoire se caractérise par l'évolution et la transformation, le mythe tend plutôt à la fixité car les groupes lui accordent une signification, plus ou moins commune. Il est considéré pour le groupe comme un patrimoine commun, un fond collectif de la mémoire constituée.

Le récit *Origines*, met bien en lumière les propriétés de ces figures mythiques. La principale figure est Botros, l'auteur le met en récit dès les premières pages. Ce patriarche pour venir au secours de l'un de ses frères vivant à Cuba, n'hésite pas à s'embarquer sur un bateau à destination de ce pays. L'auteur raconte :

Un jour, l'un de ses frères (les frères de Botros), qui vivait à Cuba, eu de très graves ennuis, et il s'est mit à lui écrire des lettres angoissées en le suppliant de voler à son secours. Les dernières missives parvinrent au pays avec les quatre coins brûlés, en signe de danger et d'urgence extrême. Alors mon grand-père abandonna son travail pour s'embarquer ; il apprit l'espagnol en quarante jours sur le bateau ; si bien qu'en arrivant là-bas, il put prendre la parole devant les tribunaux et tirer son frère de ce mauvais pas¹.

Ainsi, pour que l'auteur marque sa prudence entre le réel et l'imaginaire dans les récits familiaux, il explique : « cette histoire, je l'entends depuis que je suis né, et je n'avais jamais essayé de savoir si c'était autre chose qu'une légende vantarde comme en cultivent tant de familles² ». Pourtant, la mémoire familiale le présente comme un personnage marquant et elle le décrit comme une figure très importante. C'est ainsi qu'il a pris le soin de s'installer dans la remémoration historique, passant par des découvertes inédites, sur l'homme hors du commun qui lui inspire respect et amour, qui a œuvré pour réveiller l'orient, en particulier le Liban, en défendant et en maintenant leurs valeurs séculaires avec un courage remarquable et une maîtrise du verbe et de la parole incontournable :

On me disait aussi : « ton grand-père était un grand poète, un penseur courageux, et un orateur inspiré, on venait de très loin pour l'écouter. Hélas, tous ses écrits sont perdus ! » Pourtant,

¹ Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p. 17.

² *Ibid*, p. 17.

ses écrits, il a suffi que je veuille les chercher pour que je les trouve ! Mon aïeul avait tout rassemblé, daté, soigneusement calligraphié ; jusqu'à la fin de sa vie il s'était préoccupé de ses textes, il avait toujours voulu les faire connaître¹.

Sur les traces de ses ancêtres, Maalouf, s'immerge dans sa généalogie en remontant le cours du temps et en parcourant le monde sur les pas de ses aïeuls pour partager avec le lecteur l'intimité de son grand-père Botros et son grand-oncle Gabrayel exilé en Amérique latine. Ces deux figures quasi mythiques, qui correspondent à la composante mythique familiale, sont, en réalité, des légendes familiales sur lesquels s'échafaude une part de l'identité de l'écrivain et son lignage généalogique. Par ces enquêtes et ces biographies, l'auteur, tente de fabriquer des mythes collectifs, non seulement en les mettant en récit, mais en incarnant leurs valeurs morales qui sont source d'une fierté collective. « Mon crédo est de chercher à ce que dans notre monde d'aujourd'hui, on arrive à dépasser les appartenances exclusives afin de pouvoir revendiquer des appartenances partagées, celles qui sont, pour l'espace méditerranéen notamment, séculairement ancrées dans les hommes et dans les lieux.² » Une grande partie de ces hommes justement sont ses aïeuls. Cette revisite de la mémoire des siens n'est pas, remarque l'auteur, « ma mémoire d'individu mais c'est la mémoire des miens, c'est la mémoire de ma famille³ ». Ainsi, l'évocation des figures mythiques familiales, chez l'auteur, sont guidées par deux éléments : le partage des valeurs et la similitude.

Maurice Halbwachs postule que les ressemblances passent très souvent en première instance de la mémoire collective⁴. Selon lui, le groupe établit sa permanence dans le temps en ayant conscience qu'il est resté le même à travers le temps. Si le groupe recourt aux figures mythiques, c'est parce que ces dernières créent les ressemblances plus que les différences, elles participent aussi à la fabrication de l'identité collective. Les ressemblances tracent l'identité familiale et transcendent les personnes. C'est pourquoi, les ethnologues postulent que parmi les fonctions sociales des ancêtres la transmission de quelques choses à leurs descendants, pour qu'ils soient, en retour, honorés. Ce sont les descendants qui

¹ *Ibid*, p. 17.

² Anissa Barrak, *Sur les pas de Léon l'Africain, réconcilier la méditerranée*, entretien avec Amin Maalouf, <http://www.aminmaalouf.org/>, le site officiel d'Amin Maalouf, (pages consultées le 11 novembre 2011).

³ Hamidou Dia, *Nuit Blanche, Le magazine du livre*, *op. cit.*, p. 135.

⁴ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, *op. cit.*, p. 78.

construisent l'ancêtre. Maalouf, disait : « ...de plus, le cours du temps y est inversé, ce que je trouve stimulant, et salutaire ; on a plus affaire à un ancêtre « produisant » une infinité de descendants, mais à un descendant « produisant » une infinité d'ancêtres.¹ » Tel est d'ailleurs l'objectif que l'auteur s'est fixé. Transformer ses aïeux en ancêtres en proclamant le respect de leurs héritages et en les honorant par la narration, la mythification et l'« ancestralisation ». « Nos ancêtres, disait-il, sont nos enfants, par un trou dans le mur nous les regardons jouer dans leur chambre, et ils ne peuvent pas nous voir ² »

Les figures mythifiées deviennent pour l'écrivain des archétypes de son identité, des modèles à suivre et à imiter, « ...dont les trajectoires ont partiellement déterminé, disait Maalouf, la mienne³ ». Il déclare à maintes reprises que l'origine de son amour pour les mots et les verbes vient de ses aïeux, « dans ma famille, disait-il, les horizons du travail étaient extrêmement délimités : travailler, c'était écrire, ou enseigner ; toute autre voie était impensable.⁴ » Il souligne aussi que sa passion pour la tolérance religieuse puise sa force et sa substance de l'attitude de Botros, l'homme libre, obstiné et persévérant, lettré et cultivé, opposant farouche contre le fanatisme et l'obscurantisme, partisan engagé pour la coexistence de communautés et pour le respect de tous les humains.

Les figures mythiques, chez Amin Maalouf, fictives ou réelles, sont généralement sélectives, c'est-à-dire, le fruit d'une imagerie positive enjolivée, sinon ses souvenirs et les souvenirs des siens ne se transmettaient pas ; quoi que les psychologues savent bien que les souvenirs lourds de douleurs non résolus se transmettent entre les générations parfois en latence. L'auteur ici, paraît mythifié des personnages qui sont supposés être les seuls liens positifs avec un passé plus ou moins rejeté. Par exemple, déjà souligné, les figures qui le rattachent positivement au passé de sa famille sont, Botros et Gébrayel, dépeints comme des personnages hors du commun. Ce qui a été dit sur sa famille peut s'étendre vers tous les personnages principaux de ses romans. Si l'objectif premier de la généalogie est de retrouver les antécédents, c'est précisément une façon de remonter vers eux. C'est pourquoi, il est apaisant et réconfortable de les choisir.

¹ Amin Maalouf, *Origines, op. cit.*, p.484.

² *Ibid*, p. 26.

³ *Ibid*, p.482.

⁴ Egi Volterrani, *Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix, op, cit.*

1-2- Figures repères et fictives

En outre, ces figures mythiques peints dans des tableaux inviolables par l'auteur, qui se considère comme gardien de la mémoire familiale, se trouvent d'autres figures, plus personnelles qui servent de modèles ou de repères auxquelles l'écrivain, consciemment ou inconsciemment, se réfère. Ces figures repères existent dans les mêmes proportions que les figures mythiques. Ce sont des personnages auxquels la mémoire de l'écrivain leur réserve une place particulière et qui l'ont marqués par leur stature physique ou morale, et qui se reflètent et se manifestent dans la narration :

La plupart des personnages imaginaires sont inspirés de personnages dont on m'a parlé tout au long de mon enfance, de mon adolescence. Il en va de même aussi pour les événements. Par exemple, mon père m'avait raconté qu'un homme qui avait écrit un livre de philosophie venait au village le vendre, à dot de mule. Cette histoire m'avait beaucoup frappée et, bien entendu, le personnage du muletier savant qui écrit un livre de sagesse est inspiré directement de ce personnage.

Ainsi, l'auteur se positionne avec adresse et en équilibre sur les lisières très minces entre la fiction et l'imaginaire, trouve du plaisir à troubler les voies et à confondre les faits historiques en les transfigurant en légendes et en mythes d'une généalogie à laquelle il s'affilie. Dans le *Rocher de Tanios*, le narrateur affirme, « n'avais-je pas cherché, par-delà la légende, la vérité ? Quand j'avais cru atteindre le cœur de la vérité, il était fait de légende¹ »; exactement comme il le dit dans *Origines*, « comme les Grecs anciens, mon identité est adossée à une mythologie, que je sais fausse et que néanmoins je vénère comme si elle était porteuse de vérité.² »

Ici, il ne s'agit pas de mythes collectifs déterminant en première instance la filiation et l'appartenance à un groupe social, mais des personnes qu'on a côtoyés, lu ou entendu parler, et dont le souvenir est profond, personnel et idéalisé, parfois même sacralisé. Le personnage ainsi idéalisé est entouré d'une aura de mystère qui éclipse d'autres personnages moins appréciés. Dans le *Rocher de Tanios*, en reprenant le personnage raconté par son père, Amin Maalouf le présente comme « l'un des hommes les plus instruits de la montagne, même si son allure et son métier ne le

¹ Amin Maalouf, *Le Rocher de Tanios*, Paris : Grasset & Fasquelle, 1993, p. 279.

² Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p. 10.

laissaient guère soupçonner.¹» Il a aussi un statut d'un personnage du roman très important, au point que son sort est lié avec Tanios. Après la disparition de celui-ci, il décide de ne « plus remettre les pieds au village. Il allait d'ailleurs renoncer à sillonner la montagne avec sa camelote, préférant établir à Beyrouth un commerce plus sédentaire.²» et c'est lui aussi qui l'a « accompagné [...] jusqu'au *khrej* (le territoire hors limite), s'était assuré de sa sécurité, puis il était revenu pour monter aussitôt à s'asseoir sur le rocher qui porte aujourd'hui son nom.³»

La généalogie d'Amin Maalouf est en ce sens romanesque d'allure. Elle est pour lui un majestueux arbre dont certaines branches lui donnent l'occasion de rêver sur les ancêtres historiques réels très lointains, mais fictionnalisés par la littérature, tels que, Léon l'Africain et Omar Khayyam, et imaginaires comme il aurait aimé les voir, tels que Baldassare et Tanios, qu'il a créé lui-même de toutes pièces. Il leur attribue des portraits saisissants à ces voyageurs, justes, tolérants aux grands cœurs, comme s'ils étaient des modèles et des archétypes maaloufiens réels. Cette hybridité généalogique, osons-nous dire, entre généalogie réelle et fictive lui a créée une ambiguïté dans la reconstitution de l'histoire des siens dans son livre *Origines* :

Au commencement de ma recherche, j'avais eu recours à de nombreux arbres généalogiques dessinés par des membres de ma famille ; et j'en avais moi-même esquissé quelques-uns, remontant parfois à douze générations, pour déterminer, par exemple, le lien de parenté exact qui me liait au meurtrier du patriarche évoqué dans mon roman *Le Rocher de Tanios*, ou à tels « cousins » lointains établis à Sidney, à Sao Paulo, Cordoba, ou autrefois à Smyrne...[...] les mêmes prénoms reviennent sans cesse, les visages sont absents, et les dates sont incertaines⁴.

Ainsi, l'histoire de la famille de l'auteur n'est pas seulement lignée, et sa généalogie n'est pas « une pyramide », mais son « tableau, disait-il, ressemble à un campement, ou à une carte routière⁵ ». Cette carte éclaire les itinéraires, montre les parcours, mais aussi impose des directions, au cours desquelles l'auteur découvre, par le biais de balises imaginaires, qu'il est tentant de regarder ailleurs, à travers le temps et l'espace, vers ce qui donne l'éblouissement et le vertige. Et comme Amin Maalouf

¹ Amin Maalouf, *Le Rocher de Tanios*, op. cit., p. 279.

² *Ibid*, p.277.

³ *Ibid*, p.276.277.

⁴ Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p.482.

⁵ *Ibid*, p. 482.

refuse de parler, en évoquant l'histoire de sa famille, de racines qui « s'enfuient dans le sol, se contorsionnent dans la boue, s'épanouissent dans les ténèbres....¹», il oppose aussi les routes aux arbres :

Les routes n'émergent pas du sol au hasard des semences. Comme nous, elles ont une origine. Origine illusoire, puisqu'une route n'a jamais de véritable commencement ; avant le premier tournant, là derrière, il y avait déjà un tournant, et encore un autre. Origine insaisissable, puisqu'à chaque croisement se sont rejointes d'autres routes, qui venaient d'autres origines. S'il fallait prendre en compte tous ses confluent, on embrasserait cent fois la terre².

On peut considérer par ailleurs, que ces deux types de figures ne se séparent que par la procédure de la remémoration qu'elles préfèrent, plus collective dans la première, plus individualisée dans la seconde. Les figures repères ne sont rarement associées à une mémoire de type lignager. Elles renvoient à une sélection qui permet à l'écrivain de les idéaliser. Leur narration est très affective où l'auteur exprime et justifie leur exceptionnalité. Le personnage se transforme en figure repère par son propre statut, contrairement aux figures mythiques, du fait de sa position dans les rapports de filiation.

2. Une mémoire référentielle

Pour contourner le silence familial et le mutisme des origines, le poète remonte le cours de sa mémoire, en transcrivant et transposant les rumeurs des voix d'autrefois. Il consigne les éclats d'enfance et dit la houle des voix de l'ascendance. Sans mimétisme pourtant, mais en rendant à ces voix leur timbre et leur intonation, leur éclat et leur sonorité tels qu'ils reviennent dans la mémoire [...]. Dans cette polyphonie où se confondent les éclats de la voix d'enfance et les rumeurs ancestrales, le poème bat progressivement la mesure et extrait un rythme...

Laurent Demanze³

Le besoin nostalgique de ralliement à des normes collectives ou à des figures qui ont marqué l'histoire universelle se manifeste aussi dans une autre forme de mémoire que l'on peut qualifier de référentielle. Si on soutient la thèse de Maurice Halbwachs qui postule qu'on ne se souvient jamais seul et que l'individu se tourne

¹ *Ibid*, p.9.

² *Ibid*, p.9.

³ Laurent Demeuze, *Gérard Macé, l'invention de la mémoire*, Paris : José Corti, 2009, p. 32.

toujours vers le passé, le sien ou celui de son groupe d'appartenance, en s'aidant plus au moins des cadres sociaux dans lesquels il vit, on découvre sans peine, dans l'œuvre d'Amin Maalouf, cette mobilisation du passé et de l'histoire, de références et de valeurs avec une représentation justement du présent. Elle fonctionne aussi comme mémoire-repère, elle s'intéresse aux principes, aux modèles de croyances, aux valeurs et aux comportements des personnages mis en œuvre par eux-mêmes.

L'auteur dans son œuvre a bien choisi ses repères. Tous ses personnages, sans exception aucune, adoptent les mêmes idéaux : frappés par le destin, ils n'ont qu'un seul choix possible, celui d'accepter la fatalité ou de s'exiler pour refuser d'être témoin et complice de faits qu'ils réprouvent. Il n'est donc pas étonnant que ses personnages soient à la fois minoritaires et voyageurs. Ces personnages d'origines divers y côtoyant dès leur jeune âge aussi bien des chrétiens que des juifs ou des musulmans. Il n'en est pas moins prêt, comme l'a fait exactement Amin Maalouf, à laisser famille, affaires, maison pour se lancer sur des routes, pour embrasser les différentes cultures et civilisations.

Ces personnages illustrent ce qu'a dit Amin Maalouf de lui-même à plusieurs reprises :

La blessure intime [...] est d'abord liée à ce sentiment acquis depuis l'enfance, d'être immédiatement minoritaire, immédiatement étranger où que je sois. Tout ce qui ressemblait à une discrimination liée à la couleur, à la religion, au rang social, au sexe, ou à toute autre raison m'a toujours été insupportable, et je sais en mon fort intérieur que les racines de ce sentiment se trouvent dans ma révolte d'adolescent contre mon statut de minoritaire. Cette rage n'a pas diminué depuis... elle est présente dans chaque regard que je porte sur le monde, et dans chaque ligne que j'écris.¹

Minoritaire, il est également un être voyageur, un être de passage, comme Léon l'Africain et Baldassare « voyageur, créature migrante² », destiné à franchir des frontières, passeurs de frontière, rêvant certainement de s'affranchir de toute barrière : « si vous saviez, s'exclame Amin Maalouf, le bonheur que j'éprouve à passer les frontières sans que personne ne m'arrête...³ ». Il transite d'un univers culturel à un autre, de façon souvent extrêmement inattendu, comme si le destin se jouait des

¹ Egi Volterrani, Amin Maalouf. *Autobiographie à deux voix, op. cit.*

² Amin Maalouf, *Léon l'Africain, op. cit.*, p. 358.

³ Egi Volterrani, Amin Maalouf. *Autobiographie à deux voix, op. cit.*

prévisions, des plans, des souhaits des hommes. Dans une vie faite d'exils successifs, de retournements imprévus, l'individu dérive le plus souvent au gré des circonstances, des rencontres fortuites, des aléas climatiques, des événements historiques, existence où rien ne semble jamais acquis, ni définitif, pas plus les maisons que les noms ou les identités.

L'instabilité et la fragilité des appartenances sont le lot à la fois de sa personne et de son personnage, appartenances héritées, imposées, dissimulées, successives ou simultanées, éphémères, voulues ou subies, ils ne sont jamais assignés à un lieu comme à une identité.

Les romans d'Amin Maalouf sont donc plus que des récits, ce sont un ensemble de signes et de références qui sont mobilisés afin de peindre son idéal et l'idéal du monde en nous plongeant dans le passé, relativement lointain, mais avec l'esprit évaluatif présent. L'image idéale de l'homme et du monde qu'il incarne dans les personnages principaux constitue dans *Léon l'Africain* la genèse de cet idéal. L'auteur a trente-sept ans au moment où le livre est publié, et il est clair que, pendant ce temps, il a développé une volonté d'auto-épanouissement. L'auteur lui-même explique que le livre paraît à une époque charnière de sa vie. Il s'est consacré entièrement à l'écriture du roman. Jamais le roman n'aurait été ce qu'il est sans cette longue et fascinante cohabitation de l'auteur avec son personnage.

Il faut dire que j'étais à l'époque à un tournant angoissant de ma vie. Durant les mois précédents, j'avais sérieusement envisagé- pour la seule fois depuis mon départ- la possibilité de rentrer au Liban. J'avais fait quelques allers-retours, repris contact avec mon ancienne école pour y inscrire éventuellement mes enfants [...] sur le plan professionnel, j'avais également eu des déceptions, et je m'interrogeais sur la voie à suivre. Alors je me suis jeté à corps perdu dans l'écriture comme si cela allait être le dernier acte de ma vie, comme si ma survie et la survie des miens en dépendaient.¹

Ces romans représentent pour l'auteur un double intérêt et une double vocation. D'abord, ils constituent une motivation artistique et littéraire incontestable. Ensuite, il se situe au carrefour de la vie de l'auteur, son avenir et son espoir, au point où il disait :

¹ *Ibid.*

Arrivé à la centième page de *Léon l'Africain*, j'ai démissionné de mon journal pour me consacrer jour et nuit à ce livre, rageusement. Nous avons vécu, ma femme, mes enfants et moi, de nos maigres économies, nous calculions que nous pourrions encore payer le loyer jusqu'à l'été. Ensuite ? Ensuite en verra bien !

Pour ma chance ce roman, qui aurait pu passer inaperçu, a connu, dès l'été 86, un grand succès. Il s'est même retrouvé, à un moment, en tête des meilleures ventes en France. Nous étions sauvés.

Ce livre aura été celui du virage le plus hasardeux de ma vie, aussi décisif peut être que le départ du Liban.¹

Il est évident de signaler aussi que les personnages (fictifs ou réels) d'autres livres semblent incarner également, chacun à sa période et à sa manière spécifique, l'idéal et les valeurs de l'auteur (ou au moins une partie).

Chez Amin Maalouf, la mémoire référentielle, se présente comme l'héritage d'un ensemble de valeurs ravivées, réactivées et réveillées pour être transmises littérairement aux lecteurs : Pour propager une « vérité », sa vérité, et sa vision du monde, à partir d'une adaptation du présent à l'avenir, organisée par le biais d'une répétition du passé. Et lorsqu'elle sera propagée et « répétée », elle aura la chance d'être reproduite collectivement.

La transmission des valeurs véhiculées par des personnages référentiels est par conséquent au centre des soucis d'Amin Maalouf. Il vise moins à transmettre une mémoire par le simple fait de transmission mais de faire rentrer dans les mémoires une perpétuation d'un nouvel héritage reproduit et reconstruit et d'être en fin de compte partagé.

2-1- les voies de la transmission historique : voix multiples

On peut lire aussi l'œuvre d'Amin Maalouf à partir de deux aspects qui nous paraissent parmi les foyers centraux où se relance son écriture : le premier aspect est la transmission historique qui puise sa force de figures et des situations chronologiques et géographiques référentielles, orientées par la multiplicité des voix qui instaure un discours référentiel polyphonique. La seconde est la transmission mémorielle modèle de la transmission historique et fusionne avec elle. Si, comme

² *Ibid.*

disait, Joël Candau, « l'Histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses¹ », la mémoire poursuit-il, est « la vie [...] ouverte à la dialectique des souvenirs et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, [...] affective et magique, enraciné dans le concret, le geste, l'image et l'objet...² ». Elle est en ce sens dialogique, l'auteur dirige les voix de ses personnages pour produire un effet de sens global. Nous essaierons dans ce qui suit, de faire ressurgir l'organisation polyphonique et dialogique de la narration dans les récits d'Amin Maalouf.

On ne peut nier l'utilisation par Amin Maalouf des faits historiques pour situer ses romans dans des contextes géographiques et chronologiques, dans un passé lointain ou proche, mais rendant accessible au lecteur par une transmission romanesque. Pour ce faire l'auteur a utilisé des éléments stylistiques qui le lui permettent. C'est la question à laquelle nous tenterons de répondre par la suite. Ecrire sur des personnages historiques –comme Léon l'Africain et Omar Khayyam- oblige souvent l'auteur d'être à la fois fidèle aux sources et recourir à l'invention, à l'imaginaire, ne serait-ce que pour suppléer les lacunes des documents et de la mémoire. Ceci fait contraste avec *Le périple de Baldassare* et *Le Rocher de Tanios*, où Maalouf crée des personnages de toute pièce, même si la référence aux événements historiques soit très claire. Les personnages maaloufiens ne se présentent pas comme des individus extraordinaires que l'Histoire a tendance à retenir, ils sont des témoins dont les actions sont plaidées par des voix de narrateurs qui se manifestent à des moments précis. L'auteur fait dire aux narrateurs des idées ayant plusieurs référents possibles. Ces procédés ont pour but de rapprocher le lecteur contemporain. Sa stratégie est de revisiter le passé, d'évaluer le présent et d'imaginer l'avenir. C'est ce qui explique l'irruption des voix multiples dans le récit.

Ainsi, le lecteur des romans de Maalouf découvrirait sans peine, même si celui-ci ne se sert que d'une seule voix énoncée par un narrateur omniprésent qui dit « je », que ce « je » justement cache d'autres voix. C'est le cas notamment de *Léon l'Africain*, mais c'est aussi le cas du *Périple de Baldassare*, avec son emblématique héros *Baldassare*, ou celui de *Samarcande*, avec son énigmatique personnage Benjamin O. Lesage qui, d'entrée en jeu, possède cette multiplicité : américain au nom français mais culturellement persan. Ou même *Le Rocher de Tanios*, avec

¹ Joël Candau, *Mémoire et identité*, op. cit., p. 128.

² *Ibid.*, p. 128.

l'énigmatique Tanios. Tous ces héros possèdent cette multiplicité de voix, avec bien sûr des variations scripturales apparentes.

La mise en écriture de ces héros est souvent guidée par un fil conducteur commun, c'est la vraisemblance historique : Ce sont des personnages qui ont réellement existé dans l'histoire ou du moins, qui ont vécu dans des contextes historiques « réels », afin de donner aux récits un élan de réalité. Ce « je » de l'autobiographie imaginaire est une sorte de reconstruction de l'histoire « du dedans » et ce n'est qu'un « lui » pour le biographe réel. Dans *Samarcande*, le narrateur utilise des documents véridiques pour retracer la vie de Khayyam et celle de Hassan Sabbah ou le Nizam-el-Molk ; on peut facilement repérer cela dans les pages (45, 95, 108, 125...), des extraits de Robaï, aux pages (13, 67, 79, 95), archives historiques (121). Dans le *Rocher de Tanios*, le narrateur nous restitue une histoire d'un jeune Tanios au Liban, plus exactement dans le village de Kfaryabda, au début du XIXe siècle. L'écriture spatio-temporelle que l'auteur utilise, nous donne l'impression que l'histoire suit l'Histoire de tout près. C'est pourquoi le lecteur aura du mal à croire que les personnages sont de la pure fiction. Au contraire, l'illusion de la vérité le guette jusqu'à la fin du livre. Or la passion de l'exactitude et la fidélité aux faits et aux événements historiques ont permis au romancier de remonter le temps et d'explorer à nouveau l'espace.

Cette frontière qui sépare le monde réel et le monde possible, autrement dit l'insertion de la fiction dans la non-fiction et l'introduction de données référentielles dans les textes fictionnels, sont très explicites. Dans *Léon l'Africain* : La référence à un personnage référentiel y est évidente. Hassan El-Wazzan est un personnage historique véridique. En plaçant dans sa bouche même le récit qu'il fait de sa vie, Amin Maalouf, lui donne le statut d'un auteur fictif. Dans cette œuvre, la vie racontée n'est donc pas, celle de l'auteur, mais celle d'un personnage historique auquel il a prêté sa plume. Ce n'est qu'à ce moment que la fiction heurte « le pacte autobiographique ». Cependant, il ne s'agit pas d'une rupture totale, d'un changement profond, mais elle est considérée comme une continuité, même déguisée mais elle est une continuité tout de même. C'est ce que certains critiques appellent « l'autobiographie fictive », dont toutes les conditions du pacte autobiographique sont respectées à quelques nuances seulement. « L'autobiographie fictive substitue simplement l'imaginaire à la mémoire, ce qui suffit à dynamiter l'autobiographie. On ne saurait restituer une vie par le souvenir ou l'enquête, que ce soit la sienne ou celle

d'une autre, parce que ce serait la figer... »¹. Le recours à cette procédure permet de masquer l'auteur réel. La première voix qui se présente à nous lecteurs, est fournie par le paratexte. En effet, la première page de couverture ainsi que l'épigraphe et la dédicace, nous donnent la clé pour franchir le seuil : Amin Maalouf est l'auteur réel de ce roman. Cependant, le récit se présente dès la première page comme un « moi » multiple :

Moi, Hassan fils de Mohammed le peseur, moi, Jean-Léon de Médicis, circoncis de la main d'un barbier et baptisé de la main d'un pape, on me nomme aujourd'hui l'africain, mais d'Afrique ne suit, ni d'Europe, ni d'Arabie. On m'appelle aussi le Grenadin, le Fassi, le Zayyati, mais je ne viens d'aucuns pays, d'aucune cité, d'aucune tribu. Je suis fils de la route, ma patrie est caravane, et ma vie la plus inattendue des traversées.²

Le roman est une longue lettre adressée par le narrateur à son fils. Il tient d'emblée à lui présenter son moi caméléonesque. Des révélations qui ne sont pas racontées directement à nous, mais à son fils. « Et tu resteras après moi, mon fils. Et tu porteras mon souvenir. Et tu liras mes livres. »³. Ainsi, ce moi dédoublé, nous le découvrons dans des relations familiales intimes. Cette découverte est indiscreète, car nous, lecteurs, sommes, pourrions nous-dire, les oubliés potentiels de l'écriture, nous ne sommes que de grands curieux. Genette affirme « le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute. Et qui n'est pas nécessairement celui à qui l'on s'adresse : il y a toujours du monde à côté⁴ ». C'est pourquoi en première instance on ne découvre qu'un narrateur et un narrataire.

Dans *Léon l'Africain*, nous l'avons vu, Maalouf a prêté la plume au narrateur pour que celui-ci puisse raconter sa vie dans une autobiographie fictive époustouflante. En revanche, dans *Samarcande*, tout en restant fidèle à l'utilisation de la narration à la première personne, il ne s'éloigne pas beaucoup des critères traditionnels du roman. Aussi, si dans *Léon l'Africain* le narrateur et le narrataire sont clairement explicités, dans *Samarcande*, le narrateur, Benjamin O. Lesage se présente comme un auteur fictif du roman ainsi que les lecteurs qui sont aussi virtuels. Et

¹ Jean Luc Moreau. Propos recueillis par Arnaud Jacob, *Magazine littéraire* n° 32, juin 2002.

² Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, *op. cit.*, p. 9.

³ *Ibid*, p. 9.

⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Paris: Seuil, 1972, p. 267.

comme dans *Léon l'Africain*¹, le roman de *Samarcande* est divisé en quatre livres : deux livres sur l'œuvre de Khayyam ainsi que sa vie, où le narrateur raconte l'histoire au présent en utilisant, bien sûr, le *je* et donnant ainsi, le caractère omniscient au récit. Les deux autres livres sont destinés à sa propre vie et celle du livre trouvé, l'auteur garde toujours le « je », mais avec la différence de l'emploi du temps passé. Nous avons donc dans ce roman deux histoires, séparées par des siècles de distance, qui s'entremêlent et se chevauchent pour construire en fin de compte un seul récit. Le fil conducteur qui les relie est l'histoire de Khayyam et de son manuscrit. Si dans *Léon l'Africain*, ce- va et- vient entre passé et présent nous présente un « je » de l'énonciation et un « je » de l'énoncé, plus ou moins brouillé, au point où on se pose la question : est-ce la voix de Léon l'Africain l'autobiographe qui nous est transmise ou bien Léon l'Africain acteur de l'histoire ? Dans *Samarcande*, la voix la plus saisissante est celle que le « je » nous transmet à la troisième personne, comme il nous l'annonce tout au début du roman :

Au fond de l'Atlantique, il y a un livre. C'est son histoire que je vais raconter. Peut-être en connaissez-vous le dénouement, les journaux l'ont rapporté à l'époque, certains ouvrages l'ont consigné depuis : lorsque le Titanic a sombré, dans la nuit du 14 au 15 avril 1912, au large de terre-Neuve, la plus prestigieuse des victimes était un livre, exemplaire unique des *Robaïyat* d'Omar Khayyam, sage, persan, poète, astronome.²

Les allers et les retours entre passé et présent et l'emploi successif du présent de l'écriture témoignent de l'effort d'Amin Maalouf de nous révéler les racines de son état présent et l'importance qu'il accorde à l'histoire. Le roman ne se présente pas tout à fait comme une biographie ordinaire, puisqu'il se permet des libertés très apparentes, guidées par des intuitions poétiques qui l'aident à lire les pensées de ses personnages :

Quand ils atteignent Samarcande, s'est épuisé par le froid, par le cahotement de leurs montures, par le malaise qui s'est installé entre eux. Omar, aussitôt, se retire dans son pavillon, sans prendre le temps de diner. Il a composé durant le voyage trois quatrains qu'il se met à réciter à voix haute, dix fois,

¹ Nous l'avons cité dans le sous titre, *Devoir et besoin de transmettre*, p.4.

² Amin Maalouf, *Samarcande, op., cit.*, p. 12.

vingt fois, remplaçant un mot, modifiant une tournure, avant de les consigner dans le secret de son manuscrit.¹

D'un autre côté, le roman ne se présente pas totalement comme romanesque, puisqu'il se réfère à des documents écrits et aux événements historiques. Omar Khayyam, a réussi de se construire au fil des pages une image véridique, le « je » autobiographique renforce cette véracité, car il est difficile de soupçonner un narrateur « homodiégétique » de dire des mensonges. En revanche, l'autre « je » et l'autre voix du roman celle de Benjamin O. Lesage, malgré la proximité de son histoire qu'il raconte en Perce et malgré les références aux données historiques tels que la révolution persane, le Titanic..., demeure plus irréelle.

Si on revient à *Léon l'Africain*, on découvre un récit très cohérent, les procédures de découpage spatio-temporel sont très claires : quarante ans d'existence racontés en quarante chapitre contenus dans quatre livres. Chaque livre brosse un tableau d'une ville dont le narrateur raconte sa traversée : *Livre de Grenade*, *Livre de Fès*, *Livre de Caire*, *Livre de Rome*. Chaque ville poursuit une structure chronologique cohérente est claire. A titre d'exemple le premier livre, *le livre de Grenade* qui suit cette structure : *l'année de Salma la Horra*, *l'année des amulettes*, *l'année de Astaghfirullah*, *l'année de la chute...* et c'est cette organisation qui régit tous les livres. On remarque donc clairement une volonté qui tente d'assurer l'unité du livre et de nous informer qu'il ya une seule conscience qui rassemble et organise dans un unique objectif les divers parties du texte. Mais dans toute cette combinaison, l'omniscience du « je » est sans détours : les prolepses temporelles, les anachronies narratives, les allusions à l'avenir sont les caractéristique du récit à la première personne. On retrouve aussi les anticipations des événements qui seront narrés plus tard du type : « on les relisant, à Rome, quelques années plus tard, je fus étonné de voir que je n'avais pas consacré la moindre ligne au déroulement des batailles.² » ou « je redoutais cet accueil, et c'est pourquoi je ne me suis pas réjouie quand Warda est apparue sur le bateau, m'expliqua plus tard ma mère.³ » Si le narrateur choisit de raconter des événements plus tard, c'est qu'il a dans l'esprit une certaine construction du récit.

¹ Amin Maalouf, *Samarcande*, op. cit., p. 74.

² Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 208.

³ *Ibid*, p. 93.

Il convient aussi d'amener en discussion la linéarité du récit, qui signifie que plus que la narration avance, plus les temps du passé et du présent se rapprochent, c'est-à-dire les temps du narrateur et de la narration, le temps de l'écriture et le temps de l'histoire racontée, comme si c'est deux temps aboutissent à un seul point. Ce point de rencontre, entre les temps et entre les multiple voix, est signalé chaque fois que le narrateur passe d'un espace à un autre. Celui-ci est le moment privilégié par le narrateur pour qu'il nous rappelle qu'il est le seul à connaître la « vérité » de son existence et l'identité de son narrataire. « Abbad disait vrai, mon fils, plus vrai qu'il ne pensait. N'avais-je pas quitté, à la Mecque, la main droite de Dieu ? A Rome j'allais vivre au creux de sa main gauche ! ¹ »

Cependant, le « je » utilisé souvent en cache d'autres, c'est pourquoi il y a dans l'œuvre de Maalouf d'autres voix qu'on peut entendre. Et dirons-nous, faire dire « je » c'est aussi, spécialement lorsqu'il s'agit d'une lettre (le cas de *Léon l'Africain*), faire entendre, du moins, des voix singulières qui aboutissent et convergent vers la voix humaine.

Dans *Léon l'Africain*, notamment dans *Le Livre de Grenade*, le narrateur n'a pas choisi de raconter son enfance par l'intermédiaire de ceux qui ont pris le soin de la lui raconter, c'est-à-dire un récit rapporté. Mais le choix était différent : la voix est livrée plutôt à ceux qui ont participé directement aux évènements, leurs témoignages donnent un aspect réel à l'espace-temps. Le narrateur ressurgit de temps à autre comme s'il attire notre attention pour que l'on ne l'oublie pas. D'ailleurs, l'intention du narrateur est claire dès le début : le récit lui appartenait totalement et seules les marques typographiques signalent l'appartenance du discours à une mémoire d'un autre protagoniste.

La narration du « je » au passé engendre des histoires en fragmentaire qui s'insèrent à l'intérieur du récit global et qui évoquent d'autres évènements de l'histoire. On retrouve cette forme de narration en particulier dans *Samarquande*, où Hassan Sabbah raconte directement sa vie à Khayyam :

...tu parles de ce qui est, je parle de ce qui sera. Face à l'empire des Seldjoukides se dressera bientôt la nouvelle prédication, minutieusement organisée, puissante, redoutable. Elle fera trembler sultans et vizirs. Il n'y a pas si longtemps,

¹ *Ibid.*, p. 293.

quand toi et moi sont nés, Isphahan appartenait à une dynastie persane et chiite qui imposait sa loi au calife de Baghdad...¹

On retrouve également ces voix privilégiées dans *Léon l'Africain* et en particulier dans *Le Livre de Grenade* : la mère Salma la Horra, le père Mohammed El-Wazzan et l'oncle Khali. Ces voix sont le fruit de la mémoire familiale qui se situe dans un contexte historique et généalogique, telle qu'elle est définie dans *La mémoire généalogique* au début du premier chapitre. L'utilisation du temps au passé, ces récits secondaires montrent que le narrateur premier est plus ou moins absent et qu'il n'a pas assisté aux événements racontés. Toutefois, le narrateur intervient de temps à autre pour reprendre le relais du discours, tel que : « l'image qui s'offrait à ses yeux de fillette apeurée, ma mère ne l'oublierait jamais, pas plus que ne l'oublieraient tous ceux qui se trouvaient à Grenade en cette maudite journée de la Parade.² »

Enfin, en guise de résumé, nous pouvons dire que la multiplicité des voix dans l'œuvre de Maalouf, se caractérise aussi et surtout, par le retour au passé enfantin et familial en leur donnant voix, car ce passé incarne la part engourdie de soi et de la mémoire ignorée. Et pour contourner le silence familial et le mutisme des origines qu'il a lui-même signalé à plusieurs reprises, tel que, « étrange d'ailleurs, qu'avant ce jour, je n'ai guère consacré plus de quelques paragraphes à la trajectoire des miens ! Mais il est vrai que ce mutisme aussi fait partie de mon héritage...³ Il glisse sa voix et sa mémoire dans les voix et les mémoires de ses personnages comme autant de costumes d'emprunts pour interpréter les rôles des aïeuls et prolonge sa voix morte sur des scènes narratives.

2-2- les voies de la transmission mémorielles : voix dialoguées

En plus des histoires en fragmentaire qui interviennent de temps à autre dans le récit d'Amin Maalouf, les narrateurs utilisent- pour rapporter les événements- la forme dialoguée qu'on retrouve fréquemment en autobiographie. Cette procédure, d'une part, renvoie le lecteur dans le temps passé lointain, et d'une autre part montre que le « je » est à la fois un auteur omniscient et romanesque par excellence, l'exemple de ce passage dans *Léon l'Africain* est explicite :

¹ Amin Maalouf, *Samarcande, op.cit.*, p. 118.

² Amin Maalouf, *Léon l'Africain, op. cit.*, p. 25.

³ Amin Maalouf, *Origines, op. cit.*, p. 10.

...dès que Sarah eut finit son imitation, ma mère lui posa la seule question importante :

- Qu'as-tu décidé de faire ? vas-tu choisir la conversion ou l'exil ?

Un sourire affecté lui répondit, puis un « j'ai encore le temps ! » faussement désinvolte. Ma mère attendit quelques semaines avant de recommencer. La réponse ne fut pas différente.

Mais au début de l'été, alors que le délai accordé aux juifs était au trois quarts expiré, c'est la bariolée elle-même qui vint annoncer : « j'ai appris que le grand rabbin de toute l'Espagne, Abraham Senior, vient de se faire baptiser avec ses fils et tous ses parents. J'ai d'abord été horrifiée, et puis je me suis dit : « Sarah, veuve de Jacob Perdoniel, vendeuse de parfum à Grenade, es-tu la meilleure juive que rabbi Abraham ? » j'ai donc décidé de me faire baptiser, ainsi que mes cinq enfants, laissant au Dieu de Moïse le soin de juger ce qu'il y a dans mon cœur.¹

Ainsi, on remarque que le narrateur, en se recourant au discours du passé se démarque de l'instance narrative première. Et du coup, il se transforme en narrateur omniscient qui explique les pensées et les comportements des protagonistes, en utilisant les termes tels que : « sans peine », « plus certains... », « Il s'avisa »... Ainsi, quand le narrateur rapporte les désirs de sa femme, il disait, « Je ne dirais pas qu'elle s'est laissée convaincre. Non, elle s'est simplement laissée tirer par la main sans résister...² » ou bien :

Cette année là, je crois que c'était au printemps, mon père se met à me parler de Grenade. Il le ferait souvent à l'avenir, me retenant des heures à ses côtés, sans toujours me regarder, sans toujours savoir si j'écoutais, si je comprenais, si je connaissais les personnages et les lieux...il devenait conteur. Il n'était plus à Fès, surtout pas dans ces murs qui exhalaien de la pestilence et la moisissure.³

Dans *Samarquande*, outre sa qualité romanesque très apparente, on peut détecter beaucoup de ces interventions du narrateur omniscient : « S'il (Khayyam) refuse de procréer, c'est que l'existence lui semble trop lourde à porter. (Heureux celui qui n'est jamais venu au monde), ne cesse-t-il de clamer.⁴ ». « En effet, revoyons la scène...¹ ».

¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit, p. 69.

² Amin Maalouf, *Samarquande*, op. cit, p. 372- 373.

³ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op, cit, p. 100.

⁴ Amin Maalouf, *Samarquande*, op, cit, p. 115.

« Omar Khayyam à tort. Car, loin d'être aussi passagère qu'il le dit, son existence vient tout juste de commencer. Du moins celle de ses quatrains. Mais n'est-ce pas à eux que le poète souhaitait l'immortalité qu'il n'osait espérer pour lui-même ?²».

Dans *le livre de Grenade*, le narrateur cède sa place initiale d'autobiographe qui sait et raconte tout pour rapporter des souvenirs d'autres protagonistes. Ces voix de dialogues rapportés ne se perdent pas totalement dans le reste des livres mais disparaissent dans *Le Livre de Fès*, notamment ceux racontés par Sarah la juive³. Cette technique sert à remplacer le vide spatio-temporel du narrateur ou ses proches dont les voix sont séparées temporellement : « je redoutais cet accueil, et c'est pourquoi je ne me suis pas réjouie quand Warda est apparue sur le bateau, m'expliqua plus tard ma mère.⁴ »

Le Livre de Grenade ainsi que *Le Livre de Fès* explorent les contenus de la mémoire familiale. Et comme toute mémoire, celle-ci doit conjuguer tous les temps, passé, présent et avenir. Ici, par le biais d'un dialogue entre les personnages (les proches de Léon), manifestent leurs revendications mais aussi leurs regrets d'aujourd'hui :

... Pour quelques minutes ou quelques heures, il (le père de Léon) devenait conteur. Il n'était plus à Fès, surtout pas dans ces murs qui exhalaient la pestilence et la moisissure. Il voyageait dans sa mémoire et n'en revenait qu'à regret...⁵».
« Les seuls cris de joie furent les miens et ceux de ma sœur. Mohammed et Warda étaient pétrifiés par l'émotion, ainsi que par les cent regards qui les assiégeaient. Quant à Salma, elle me serra un peu plus fort contre sa poitrine. A sa respiration retenue, à quelques soupirs échappés, je compris qu'elle souffrait. Ses larmes coulaient sans doute à l'abri de son voile, et ce n'était pas sans raison, puisque la passion débridée de mon père allait bientôt nous mener tous au bord de la déchéance.⁶

La structure temporelle de ces intrusions de voix s'articule sur deux moments qui varient depuis le présent de l'écriture qui appartient à l'auteur à part entière : celui du moment des faits racontés par d'autres personnes au narrateur (le cas du *Livre de*

¹ *Ibid*, p. 135.

² *Ibid*, p. 186.

³ On trouve ces récits dans les p. 129-130.

⁴ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, *op. cit.*, p. 93.

⁵ *Ibid*, p. 100.

⁶ *Ibid*, 89.

Grenade et Le Livre de Fès) et celui des faits du passé révolus qui coïncident avec les évènements rapportés : tous les évènements qui se sont déroulés à Grenade, sauf *L'année des inquisiteurs*, récit diégétique qui retrace l'histoire vraisemblable « d'un groupe d'inquisiteurs, des religieux fanatiques qui proclamèrent d'emblée que tous les chrétiens convertis à l'islam devaient revenir à leur religion première. ¹ ». On peut signaler une autre exception dans *Le livre de Rome* qui rattrape la vie à Grenade :

A cette folle euphorie, j'étais incapable de m'associer, tant étaient gravés en ma mémoire les récits des derniers jours de Grenade, quand mon père, ma mère, Sarah et toute la foule des futurs exilés étaient persuadés que la délivrance était certaine, quand ils cultivaient un unanime mépris pour la castille triomphante, quand ils couvraient de soupçons quiconque osait mettre en doute l'arrivée imminente des secours. Instruit par la mésaventure des miens, j'avais appris à me méfier des évidences. Lorsque tout le monde s'agglutine autour d'une même opinion, je m'enfuis : la vérité est sûrement ailleurs.²

En plus des dialogues que le narrateur insère pour légitimer son récit, l'auteur recourt aussi à d'autres procédés scripturaux pour le rendre beaucoup plus crédible : les lettres et les fragments de mémoire. Ces procédés sont propres à l'autobiographie, ils se présentent comme des documents véridiques. Comme par exemple la lettre de son oncle qui nous fait découvrir son testament³ ou « les messages poignants⁴ » adressés par des musulmans après la chute de Grenade qui ont « acceptés le baptême pour sauver la vie de (leurs) femmes et de (leurs) enfants...⁵ ». Les références à son ouvrage *La description de l'Afrique*, tels que « ...parce que habitées par ceux qu'on appelle al-hiwa. Comme je l'ai écrit dans ma Description de l'Afrique, dont le manuscrit est resté à Rome... », « C'est à Bougie que j'ai rencontré Barberousse, comme je l'écris dans ma description de l'Afrique. » Ou ses fragments de mémoire, comme :

Je m'étais arrangé pour être présent lors de ces journées de combats, m'imposant de consigner, chaque soir, mes impressions par écrit. En les relisant, à Rome, quelques années plus tard, je fut étonné de voir que je n'avais consacré la

¹ *Ibid*, p. 121.

² *Ibid*, p. 353.

³ *Ibid*, p. 177-179.

⁴ *Ibid*, p. 123.

⁵ *Ibid*, p. 123.

moindre ligne au déroulement des batailles.[...] je ne citerai qu'un court extrait de mes notes, à titre d'illustration.¹

Tout cela pour nous donner l'impression qu'il existe réellement et que son récit est véridique et pour nous faire partager aussi sa mémoire et son propre point de vue concernant les événements dont il était témoin.

La répétition dans l'utilisation du dialogue évolue progressivement en s'approchant du temps de l'écriture, ayant comme rôle le maintien de la relation avec la voix omnisciente du narrateur. Ces dialogues ont des fonctions diverses : d'abord, ils servent à relater des histoires passées d'une manière ardente : Ils sont considérés comme des points d'arrêt du récit global, du type :

- ...- nous avons peu de temps. Il faut que tu écoutes ce que j'ai à te dire avant que tu repartes.
- Mais je n'ai pas l'intention de repartir !
 - Ecoute-moi et tu comprendras.
- Et ainsi elle parla pendant plus d'une heure, peut-être deux, sans hésiter ni s'interrompre...²».

Ou encore la fuite de Abbad de Rome et après les retrouvailles :

« - comment as-tu réussi à t'en sortir aussi vite ?

- Grâce à ma mère, Dieu bénisse le sol qui la recouvre !...3.»

Ensuite, ces dialogues permettent l'installation des données spatio-temporelles nouvelles, comme le cas du dialogue avec le Copte⁴. Enfin, dans *le livre de Rome*, ce sont des dialogues civilisationnels et axiologiques entre l'orient et l'occident que le narrateur met en lumière, tout en introduisant implicitement sa vision du monde de type : « lorsque tout le monde s'agglutine autour d'une même opinion, je m'enfui : la vérité est sûrement ailleurs.⁵ », ou, « ...Ne serait-il pas merveilleux que, tout autour de la Méditerranée, chrétiens et musulmans puisse vivre et commercer ensemble sans guerre ni piraterie, que je puisse aller d'Alexandrie à Tunis avec ma famille sans me faire enlever par quelques Siciliens ?⁶ ». Ou du genre, « je dirais que toutes les religions ont produit des saints et des assassins, avec une égale bonne

¹ *Ibid*, p. 208.

² *Ibid*, p. 256.

³ *Ibid*, p. 318.

⁴ *Ibid*, p. 233-234.

⁵ *Ibid*, p. 353.

⁶ *Ibid*, p. 339.

conscience...¹ ». Il est à signaler ici que cette vision du monde est largement défendue dans toute l'œuvre d'Amin Maalouf. Nous pouvons en citer de nombreuses, nous nous contentons de quelques unes, suivant ce dialogue sensationnel :

« ... Vous avez bien fait, me dit-il. Le monde est ainsi... »
 « Le monde est ainsi, répétais-je. S'il avait été différent, j'aurais proclamé mes doutes que plutôt mes croyances. »
 « Lorsque la foi devient haineuse, bénis soient ceux qui doute !² ».

Écoutons aussi ce quatrain de Khayyam :

Rien, ils ne savent rien, ne veulent rien savoir.
 Vois-tu ces ignorants, ils dominent le monde.
 Si tu n'es pas des leurs, ils t'appellent incroyant.
 Néglige-les, Khayyam, suis ton propre chemin.³

Il convient aussi d'amener en discussion l'utilisation essentielle de la forme dialoguée dans la condition humaine : tragédie, suspense. Ces procédés se manifestent dans des situations critiques et émotionnelles, telles que les séparations, les ruptures... bref, des événements qui ont marqué sa vie.

On peut signaler aussi la disparition du narrateur à la fin du récit, c'est-à-dire le début présumé de l'écriture. Une fois atteint la côte africaine, l'autobiographe s'éclipse à jamais sans achever son récit et sans nous donner aucun signe sur sa vie futur, seulement ces mots :

Quant à moi, j'ai atteint le bout de mon périple. Quarante ans d'aventures ont alourdi mon pas et mon souffle. Je n'ai plus d'autre désir que de vivre, au milieu des miens, de longues journées paisibles. Et d'être, de tous ceux que j'aime, le premier à partir. Vers ce lieu ultime où nul n'est étranger à la face du créateur.⁴

Cette fin sans fin se poursuit dans *Samarcande* : les deux histoires que contient le livre n'ont nullement une fin finale. Comme la vie de Léon, avec le même souhait de finir sa vie avec les siens, le récit de Khayyam s'achève aussi dans un silence absolu :

¹ *Ibid*, p. 333.

² Amin Maalouf, *Le Périple de Baldassare*, op. cit., p. 78.

³ Amin Maalouf, *Samarcande*, op. cit., p. 20.

⁴ Amin Maalouf *Léon l'Africain*, op. cit., Une page à part à la fin du livre.

... Il est temps, se dit-il, que je mette fin à mon errance. Nichapour a été ma première escale dans la vie, n'est-il pas dans l'ordre des choses qu'elle soit également la dernière ? C'est là qu'il va vivre désormais, entouré de quelques proches, une sœur cadette, un beau-frère attentionné, des neveux, une nièce surtout, qui aura le meilleur de sa tendresse automnale. Entouré aussi de ses livres. Il n'écrit plus, mais il relit sans lassitude les ouvrages de ses maîtres.¹

Même le narrateur, Benjamin O. Lesage, celui qui se raconte en utilisant le pronom personnel « je », s'éteint soudainement avec la perte éternelle de Robaïyat au fond de l'océan, « les Robaïyat sur le Titanic ! La fleur de l'orient portée par le fleuron de l'occident ! Khayyam, si tu voyais le bel instant qu'il nous est donné de vivre !² ».

Qu'ils soient des dialogues, des intrusions, des voix de personnages, de narrateurs ou même de narrataires, tout converge, dans l'œuvre d'Amin Maalouf, vers une seule voix qui dis «-je » et qui est à la fois unique et multiple, omnisciente et éclatée.

Enfin, cette écriture à plusieurs voix, à plusieurs voies qu'écrit Amin Maalouf, donne la parole, dans l'écriture, à des textes référentiels. Les voix, les voies de l'auteur, descendant d'un peuple de mémoire : figures historiques, figures mythiques, figures repères constituent le réseau de mise au monde, d'une mise en sens. Voix concordante et discordantes tenues ensemble dans le même registre réflexif et expérimental. La polyphonie du discours est alors la création fertile et féconde contre la réduction et la perturbation du sens. L'auteur recourt à d'autres voix pour assurer la sienne.

3. Une mémoire rituelle

Toute société humaine est périssable mais la représentation que nous nous faisons des traditions, ou plutôt de la tradition, des mœurs et des rites vise à nous faire croire le contraire. Le « maintien » de la tradition, le respect des mœurs et la répétition des rites supposent évidemment la mémoire mais, dans ce domaine comme d'autres, cette mémoire nous joue des tours. Pour avoir le sentiment de persévérer dans son être, la société (les individus qui la composent) entretient la fiction

¹ Amin Maalouf, *Samarcande*, *op.cit.*, p. 184.

² *Ibid*, p. 376.

de l'héritage d'un ensemble de pratiques qui, à condition d'être respectées, pourraient garantir sa propre reproduction.

Joël Candau ¹

Le dernier élément qui caractérise la fonction de transmission de la mémoire chez Amin Maalouf est la mémoire rituelle qui ne s'exprime pas par le mythe ni par l'appartenance à un système de valeurs, mais par la sacralisation d'un vécu. La mémoire rituelle est chargée d'émotions, elle met le souvenir dans une sorte d'étrangeté, d'incohérence et de superstition. La transmission a pour objectif ici de mettre en lumière les modes d'expression des rituels intimes, familiaux et subjectifs. Elle a pour fin aussi la volonté de faire revivre les moments les plus marquants de la vie quotidienne rapporter mais surtout sacraliser, c'est-à-dire, réactualiser, et rendre présent cette dimension irrationnelle qui nous attache mystérieusement, par le biais du souvenir, à nos actes et à nos idées les plus familiers et les plus quotidiens.

Par ailleurs, la relation d'Amin Maalouf avec la religion plus expressive et plus déterminante à partir de deux notions prédominantes : la relation entre l'homme et le divin, et l'attitude de l'homme devant la religion.

Le problème de relation entre l'homme et le divin a toujours occupé Amin Maalouf. Il postule que l'homme est le maître de son destin, et par conséquent, il ne dépend que de lui-même. Pourtant il pense que le divin se trouve dans une quête obsessionnelle et initiatique du fond de l'homme et non dans une catégorie religieuse étroite. Suivons ce dialogue, dans *Samarcande* entre El-Khayyam et le juge :

- Es-tu le mécréant que certain décrivent ?
Plus qu'une question, c'est un cri de détresse que Khayyam ne déçoit pas :
- Je me méfie du zèle des dévots, mais jamais je n'ai dit que l'Un était deux.
- L'as-tu jamais pensé ?
- Jamais, Dieu m'est témoin.
- Pour moi, cela suffit. Pour le Créateur aussi, je crois. Mais pas pour la multitude. On Guette tes paroles, tes menus gestes, les miens tout autant, ainsi que ceux des princes. On t'a entendu dire : « je me rends parfois dans les mosquées où l'ombre est propice au sommeil »...
- Seul un homme en paix avec son créateur pourrait trouver le sommeil dans un lieu de culte. [...] je ne suis pas de ceux dont la fois n'est que terreur du jugement, dont la prière n'est que prosternation. Ma façon de prier ? Je contemple une rose, je

¹ Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 145.

compte les étoiles, je m'émerveille de la beauté de la création, de la perfection de son agencement, de l'homme, la plus belle œuvre du créateur, de son cerveau assoiffé de connaissance, de son cœur assoiffé d'amour, de ses sens, tous ses sens, éveillés ou comblés.¹

Aux yeux de l'auteur, si l'homme est appelé à participer à la divinité pour la contemplation de la création, c'est par son choix initiatique global et non figé. Et la volonté divine ne se trouve que dans l'homme qui tend à rendre meilleurs l'homme et le monde.

Dans « Léon l'Africain », le narrateur annonce explicitement ses idées en transcendant les limites religieuses. Il pense que le divin dépasse les frontières religieuses « ...Toutes les langues, toutes les prières m'appartiennent. Mais je n'appartiens à aucune. Je ne suis qu'à Dieu et à la terre, et c'est à eux qu'un jour prochain je reviendrai. ²» L'auteur explique cette sagesse suprême d'une manière extraordinaire dans son livre *Origines* :

Il n'y a là aucun mot qui puisse heurter un protestant, un catholique, un orthodoxe, ni un franc-maçon puisque mon grand-père l'était, ni d'ailleurs un musulman ou un juif. « Donne-nous aujourd'hui notre pain quotidien, pardonne-nous nos offenses comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensés, et ne nous laisse pas succomber à la tentation, mais délivre-nous du Mal. Amen. »

Non, même dans cette deuxième partie, rien qui choque un croyant, quel qu'il soit. Sans doute les uns ou les autres opteraient-ils pour une formulation différente, mais il n'y a là aucun dogme controversé, ni Trinité, ni pape, ni église, ni vierge mari, ni même Jésus ...c'est juste une prière monothéiste, une prière « universelle », comme l'école de mes grands-parents.³

Tous les personnages principaux de Maalouf, sans exception aucune, sont des êtres pluriels, tiraillés entre plusieurs appartenances : ils tolèrent les différences, acceptent tous les changements et restent ouverts aux nouvelles expériences, même

¹ Amin Maalouf, *Samarcande*, op. cit., p. 26.

² Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 11.

³ Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p. 226.

² Egi Volterrani, *Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix*, op. cit.

religieuses. Ainsi, Maalouf, s'oppose aux communautés qui « brandissent leur foi comme un drapeau, au nom duquel ils mobilisent, ils menacent, ils tuent ² ». C'est pourquoi il a du mal à croire que « les religions propagent dans le monde la paix, l'amour et la fraternité. ³ » Ce recul et cette hésitation vis-à-vis de la religion, de toutes les religions, sont dus aux conflits, aux massacres et aux génocides commis au nom de celles-ci justement. A ce sujet Maalouf explique :

Oui, je sais, on nous explique après chaque explosion de fanatisme, après chaque massacre, que la vraie religion n'a rien à avoir avec tout cela, et que sont les hommes qui la détournent et la pervertissent. Sans doute. Mais si les hommes parviennent à la détourner ainsi, régulièrement, génération après génération, siècle après siècle, c'est qu'elle doit être sacrément détournable ! Et cela je m'en méfie. Je n'en conçois pas pour autant de l'hostilité envers la religion, loin de là, je veux juger sur pièces. Il y a des gens que la religion rend meilleurs, et d'autres que la religion rend pires. ²

Par ailleurs, ce qui est visible aussi dans tous les récits de Maalouf -si on prend ceux-ci comme des remémorations et souvenirs-, c'est qu'ils se déploient le plus souvent et peut-être le plus spontanément aux côtés de multiples procédés rituels, même si le narrateur les commente avec scepticisme. Ici, la mémoire est ritualisée, l'écriture accentue sa densité. L'intervention du narrateur rationnel et sa réticence ont faiblement modifié ce contexte. C'est comme si la mémoire de la narration est indissociable du déploiement du rituel, comme si le rituel est lui-même une façon de dialoguer avec le passé. Le récit mémorial se déploie côte à côte avec la mise en scène rituelle. Amin Maalouf met en scène ces souvenirs rituels par des moyens narratifs divers dans des situations multiples : des rhétoriques linguistiques rituelles, des chants, des dialogues, bref, tout un système d'interactions sociales et de signes culturels par lesquels l'organisation rituelle théâtralise la mémoire. Le rite, constitue, pour ainsi dire, la trame des souvenirs et l'élément essentiel des récits.

La dimension majeure de ces interactions se trouve dans le fond langagier hétérogène utilisé dans les romans. L'écriture mémorielle de Maalouf, dans le contexte rituel, fait réapparaître non seulement le substrat linguistique de l'orient musulman, c'est-à-dire, l'arabe, le turc et le persan, mais aussi le substrat préislamique, c'est-à-dire l'orient chrétien et byzantin. Ces retrouvailles langagières

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

sont-elles mêmes commémoration : elles célèbrent une langue, mais aussi et surtout les cultures dans lesquelles autrefois elles sont utilisées. Ce mélange linguistique et cette fusion culturelle ont un double intérêt, d'une part, cela montre la complexité de l'histoire de ces régions cosmopolites qui sont le berceau des religions abrahamiques, et d'une autre part, il ne s'agit pas pour Maalouf d'un simple appel mythologique, puisque le but n'étant pas de retrouver l'humanité éternelle à travers des récits atemporels, mais de re-crée le passé dans ce qu'il a d'extraordinaire.

Ce caractère pluriel : un mariage de cultures, les croyances qui s'entremêlent, les langues qui se chevauchent, au sein même d'un seul personnage, prédomine dans l'œuvre de Maalouf. Donc, la mémoire rituelle est nettement multilingue. Ce multilinguisme des personnages mais aussi de textes consiste essentiellement à dégager l'idée de l'écrivain lui-même sur l'identité qu'il envisage en perpétuelle construction. Cependant, le recours aux codes linguistiques de différentes langues intervient d'une manière plus explicite dans l'évocation des rites. Comme si l'écrivain imagine la langue du passé dans la langue passé. L'utilisation de la langue passé, tel que l'araméen, l'arménien, le grec, le syriaque..., constitue une forme de représentation du passé, et à ce titre, on peut dire que le récit participe à la composition d'une autre forme de performance de la mémoire. Pour représenter le passé, l'auteur plonge dans la langue des origines et fait ressurgir une poétique de la mémoire exceptionnelle.

3-1- Conception de la fête

Le rituel qui se manifeste le plus, est la fête. Comment se manifeste-t-elle dans l'œuvre qui nous intéresse ?

La fête est le phénomène le plus répandu au monde. Par des distances constantes, elle vient ranimer et fortifier l'appartenance affective collective. Ainsi, par son aspect collectif, elle dépasse la conscience de soi individuel. De ce fait, elle est le lieu par excellence où les membres du groupe se sentent vivre en communauté.

Par ailleurs, la fête c'est aussi la mobilisation de mémoire de ralliement à des normes collectives. Elle se présente comme un champ de production de mémoire, mémoire qui soigne les blessures du passé et promet un avenir plus encourageant.

Dans l'œuvre de Maalouf, les célébrations et les fêtes n'y manquent pas, qu'elles soient publiques ou familiales, discrètes ou indiscretes. Qu'elle soit célébration d'un évènement temporel, la fête est toujours décrite dans un cadre rituel, c'est-à-dire à des

logiques latentes et patentes, cryptées et symboliques. Elle est en ce sens le lieu par excellence de reconstitution.

La fête dans l'œuvre d'Amin Maalouf n'est pas seulement un moyen fort de divertissement, susceptible de rendre pénétrable et brouiller les frontières entre célébration et mémoire, savoir et plaisance, identité et altérité, mais aussi et surtout une façon de compléter, grâce aux facultés de célébrations, les fractures du passé qui ont marqué les lieux des récits décrits par l'auteur.

Le discours de la fête peut générer une force narrative, parce qu'il est doué d'une capacité d'adaptation à toute les connexions, qu'il est nettement en relation avec d'autres façons de perception et de conception, différentes peut-être de celles qui sont purement narratives.

Le lecteur de l'œuvre de Maalouf, s'il cherche des traces festives, peut découvrir qu'elles expriment, grâce à la fête, le rapport avec le monde, avec l'Autre et avec soi-même. Traçant ainsi non seulement des itinéraires narratifs mais aussi une morale : fêter signifie vivre, c'est souligner le mystère humain, célébrer la plus dense des jouissances, suivre les sentiments fervents que l'homme éprouve. Dans *L'année de Mihrajan*, l'auteur nous convie à un mode de rencontre exceptionnel d'horizons religieux et culturels diverses autour d'une seule célébration, *Mihrajan* et dans une seule ville, Grenade :

On ne se contentait pas de célébrer la naissance du prophète, le *Mouled*, par de grandes joutes poétiques sur les places publiques et par des distributions de vivres aux nécessiteux, on se rappelait également la nativité de Messie en préparant des plats spéciaux à base de blé, de pois chiches et de légumes. Et si le jour de l'an musulman, le *Râs-es-Sana*, était surtout marqué par les présentations officielles de vœux à l'Alhembra, le premier jour de l'année chrétienne donnait lieu à des festivités que les enfants attendaient avec impatience : ils arboraient alors des masques et allaient frapper aux portes des riches en chantant des rondes [...] l'année persane, le *Nayrouz* : la veille, on célébrait d'innombrables mariages, car l'occasion était propice à la fécondité...¹

Ici, la fête est comme un tableau qui donne lieu à un travail de l'écriture, de lecture et d'interprétation, un tableau dont toutes les couleurs s'entremêlent, un

¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 71-72.

tableau où se dresse toute la scène qui exige des interprétations de toute sorte. La fête impose de ce fait une mémoire sémantique.

Ainsi, l'association des rites à des catégories religieuses diverses permettent à l'auteur, d'abord, de signaler l'exceptionnelle tolérance entre les différentes cultures en Andalousie musulmane, ensuite, donne la possibilité à l'écrivain de les situer dans une histoire et dans une géographie : Les traditions, nettement hétérogènes dominant les célébrations, sont l'évidente démonstration de ce processus. Mais, en plus de ces signes et ces codes symboliques, le processus de reproduction culturelle par le biais de la narration, est pour l'auteur un moyen de faire revivre les consolidations des liens culturels, comme s'il veut dire voilà ce que nous étions, voilà ce que nous devons être. Par la mise en récit de ces rites, il procède à l'effacement symbolique du temps en rassemblant différentes appartenances religieuses dans une seule célébration. Le moment de la fête est un moment atemporel, le passé et le présent se chevauchent, le temps est cristallisé et les émotions procèdent à la consolidation symbolique des liens, comme disait remarquablement, G. Dumézil :

Le moment et le procédé par lesquels le « grand temps » et le temps ordinaire communiquent, le premier se vidant dans le second d'une partie de son contenu, et les hommes, à la faveur de cette osmose, pouvant agir sur les êtres, les forces, les événements qui emplissent le premier.¹

Parce que la fête les alimente par des significations, les rituels ici lancent un message avec un cachet sacré : des célébrations cosmopolites des trois religions monothéistes dans un seul lieu, de manière répétitive et régulière. C'est par la répétition que la transmission s'achève. On trouve curieusement cette notion de répétition dans le vocable générique arabe qui désigne la fête : « Aïd » dont l'étymologie signifie « retour ». A ce propos, E. Mittwoch précise : « les lexicographes arabes font dériver ce mot de la racine *aoud* en expliquant qu'il indique « le retour périodique ² ». Il paraît que cette charge culturelle est derrière l'utilisation du mot par Maalouf tel qu'il est : «...il y avait aussi, bien entendu, les principales fêtes musulmanes : l'*Adha*, le plus grand Aïd... ³ »

¹ Georges Dumézil, *Temps et mythe, Eléments philosophiques*, t. v, Paris : Bovin, 1935, p. 243.

² Abderrahmane Moussaoui, *Espace et sacré au Sahara*, *op. cit.*, p. 34.

³ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, *op. cit.*, p.72.

Conscient de la dimension socioculturelle et anthropologique de la fête, l'auteur de *Léon l'Africain* lui a réservé d'une manière frappante une partie du livre intitulé « *L'année du Mihrajan* », qui signifie littéralement « l'année du spectacle ». Le narrateur commence ainsi, « jamais plus, depuis cette année-là, je n'ai osé prononcer devant mon père le mot de *Mihrajan*, tant cela le plongeait dans les plus douloureux souvenirs. Et jamais plus ma famille ne célébra cette fête.¹ » Ce n'est donc pas un hasard si, dans *Le Rocher de Tanios*, l'allusion à la fête s'est reproduite aussi tout au début du livre. Dans *Le premier passage, La tentation de Lamia*, on peut lire, « en ce temps-là, le ciel était si bas qu'aucun homme n'osait se dresser de toute sa taille. Cependant, il y avait la vie, il y avait des désirs et des fêtes. Et si l'on attendait jamais le meilleur en ce monde, on espérait chaque jour échapper au pire.² » L'utilisation à outrance des passages de fêtes dans l'œuvre de Maalouf dévoile l'intérêt qu'il donne au sens véhiculé par la fête, sens qui est « destiné à fabriquer de la mémoire, une mémoire qui cautérise les blessures du passé et les projette dans des avenir plus prometteuses³ », sens à l'histoire : ce n'est pas la chronologie qui importe le plus, ici le passé est lu et perçu comme un spectacle lui-même.

Arrivant à ce stade d'idées, la fête « ne peut être qu'un retour sur les jalons constitutifs de la mémoire et, partant, de la communauté.⁴ » Cette relation entre mémoire et fête est largement explicitée par H. D'Alexandrie :

Toute fête est donc un mémorial mais mémorial d'un passé imaginaire [...] c'est un passé recomposé, reconstitué, filtré, figé, par un rituel qui est embaumement, « statufication », idéalisation et qui procède par référence à l'exceptionnel, au mythe simplificateur et symbolisateur : le saint, le héros, le roi, le peuple élu, et bien sûr, l'homme dieu. Référence à l'exotique aussi, paradis perdu ou terre promise ou lieu sacré, sacralisé.⁵

Dans *Le Périple de Baldassare*, l'auteur nous plonge dans des festivités orientales où prédominent les saveurs de l'histoire et les parfums des cérémonies magiques. Baldassare se débarque dans un quai ottoman à l'heure où Sabbataï « s'est

¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 71.

² Amin Maalouf, *Le Rocher de Tanios*, op. cit., p. 17.

³ Abderrahmane Moussaoui, *Espace et sacré au Sahara*, op. cit., p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵ Jacques Gavoille, *La fête, pratique et discours*, Paris : Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1981, p. 303.

proclamé Messie, et qu'il annonce la fin du monde pour 1666...¹». Une partie des juifs « croient que c'est bien lui l'Attendu qu'ont annoncé les prophètes », et par ce fait, on le considère comme le sauveur, le salut et le chef. La chronologie s'arrête pour tendre la main à la fête, l'espérance à la résurrection : « Ces journées de réjouissances inattendues sont une aubaine. Les gens déambulent sans arrêt. Pas seulement les juifs mais surtout ceux qui vont de fête en fête, de procession en procession et discutent avec ferveur.² »

Baldassare assiste à des célébrations qui l'ont ébranlé et perturbé ses convictions rationnelles, au point qu'il disait, « j'aurais eu honte de lui avouer que moi-même, sans nullement être juif ni attendre ce qu'ils attendent, suis ébranlé par tant d'inexplicables coïncidences, par tant de signes.³ ». Les célébrants donc, par des chants et des gestes, chutent dans des humeurs pléthoriques, se plient aux règles de la liberté, du désir et de la jouissance, faisant de l'apparition de Sabbataï, exactement comme disait R. Caillois, « un moment qui replonge la société dans le chaos originel pour ensuite définir les interdits organisateurs de la société.⁴ » Ou tel qu'il est expliqué par Abderrahmane Moussaoui, « une façon de réactiver des interdits qui se révèlent impuissants à maintenir l'intégrité de la société. En levant les interdits pour un temps, la fête permet au groupe de replonger dans le temps primordial et redémarrer de nouveau.⁵ » Dans *Samarcande*, le narrateur explique que malgré l'« invasion », la « famine », le « débâcle », les « massacres », les gens et les hommes n'ont pas perdu la volonté et le désir de retrouver ce « temps primordial » :

...pourquoi le nier ? Il est une joie perverse à se trouver dans une ville assiégée, les barrières tombent quand s'élèvent les barricades, hommes et femmes retrouvent les joies du clan primitif. Que de fois à Annapolis, autour de l'inévitable dinde des fêtes, père et mère évoquaient avec émotion la pièce de trompe d'éléphant qu'ils avaient partagée le soir du nouvel an parisien, achetée quarante francs la livre chez Roos, le boucher anglais du boulevard Haussmann !⁶

¹ Amin Maalouf, *Le Périple de Baldassare*, op. cit., p. 187.

² Amin Maalouf, *Le Périple de Baldassare*, op. cit., p. 196.

³ Amin Maalouf, *Le Périple de Baldassare*, op. cit., p. 201.

⁴ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris : Gallimard, 1950, p. 141.

⁵ Abderrahmane Moussaoui, *Espace et sacré au Sahara*, op., cit., P. 36.

⁶ Amin Maalouf, *Samarcande*, op. cit., p. 200.

3-2- Conception de la mort

On retrouve le concept de la mort comme thème fondateur dans beaucoup de récits qui relatent les origines. Un grand nombre de mythes, l'origine de filiation du groupe et de sa culture se manifestent à la suite d'un décès, comme si la mort génère la vie et par delà-même constitue un acte créateur. Dans la tradition musulmane, la mort est évoquée dans le coran avant la vie. Dans la tradition judaïque, les prières, dans la fête de *Simhat Torah*, terminent la lecture des livres du pentateuque avec l'évocation de la mort de Moïse, puis ils évoquent la création de l'univers.

Le livre *origines* commence étrangement par l'évocation de la mort du père d'Amin Maalouf, « c'était un dimanche, un dimanche d'été, dans un village de la montagne. Mon père était mort un peu avant l'aube, et l'on m'avait confié la mission la plus détestable de toutes : me rendre auprès de ma grand-mère pour lui tenir la main au moment où lui annoncerait qu'elle venait de perdre un fils.¹ » Et se termine par, « ...vint ensuite le moment que nous ne pouvions plus retarder, celui où le cœur du père s'arrêta de battre.² ». Comme si l'auteur, doit d'abord révéler la mort de son père pour qu'il puisse vivre, le présenter afin de pouvoir s'en dissocier : c'est un comportement de toute génération humaine où tout sujet qui ne se redécouvrira soi-même sauf s'il recomposera la voix de ses ascendants et s'en détachera. Or, le fait, qu'*Origine* s'ouvre et se ferme par la mort du père montre à la fois l'attachement aux ascendants mais aussi et surtout recueillir l'héritage afin d'accomplir l'œuvre incomplète du père qui, rappelons-le, était journaliste et même essayiste et poète :

J'ai vécu mon enfance à côté d'un père qui était journaliste, poète et essayiste ; donc la question qu'il puisse à la fois écrire des poèmes et des articles quotidiens ne se posait pas. Moi non plus, je n'ai pas senti qu'il y avait rupture entre les deux métiers. C'est une autre manière d'écrire : quand on traite de l'actualité, des faits réels, ce n'est pas comme lorsqu'on traite de faits imaginaires, mais il y a aussi des similitudes.³

Donc, on peut déduire qu'il y a ici tout un jeu paradoxal et emblématique de la transmission. Au début, le fils en s'identifiant au père, l'imité, ensuite, le surpasse.

¹ *Ibid.*, p. 13.

² Amin Maalouf, *Origines*, *op. cit.*, p. 477.

³ Hamida Dia, *Nuit blanche*, *Le magazine du livre*, *op. cit.*, p. 135.

On trouve ce cas bien analysé par Georges Steiner dans *Maîtres et disciples*¹. On retrouve également ce cas dans *Le Périple de Baldassare* qui s'annonce par la mort du père et où le narrateur, son fils, prend sa relève dans la gestion de la bibliothèque. Un voyageur à la recherche d'un livre énigmatique contenant le centième non du Dieu, lui rend visite à la bibliothèque. La première question posée par cet homme était : « J'aimerais parler au signor Tommaso. » La réponse nous informe directement du décès du père du narrateur, et c'était le premier dialogue du récit, « c'était mon père, dis-je. Il est décédé en juillet.² ». Dans la suite du dialogue le narrateur informe son interlocuteur de prendre la succession de son père et prolonge son œuvre. « Mon nom est Baldassare, c'est moi qui ai pris la succession.³ »

Qu'il s'agisse d'une mort inattendue ou d'une paternité mystérieuse (le cas du *Rocher de Tanios*), d'une mort antérieure ou inversion générationnelle (le cas de *Baldassare*), d'une transmission à peine achevée (le cas de *Léon l'Africain*), tous ses romans témoignent de la recherche des repères et par-là de la dialectique de la transmission : décès du père, désir non seulement d'être le successeur mais de le devancer pour garantir la transmission de l'héritage. Cette transmission s'achève sur un parcours initiatique. Tous les personnages des romans, au gré des événements ou au gré des circonstances, se sont séparés de leurs terres natales et de leurs univers maternels. Avec se détachement, comme disait, Simone Vierne, « est amorcé l'initiation proprement dite. Il s'agit désormais, pour le néophyte, de dépouiller sa condition première, de mourir pour naître autre⁴ ». Pour ce faire, il faut que les protagonistes de Maalouf, parcourent de longs voyages et de nombreux détours, affrontant fatigue et maladie, tempêtes et colères des dieux, soubresauts et trahisons pour re-naître autres, « à la fin de ces épreuves, disait Mircea Eliade, le néophyte jouit d'une toute autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu autre⁵ ». Et pour donner sens à leurs itinéraires initiatiques, il faut, en plus de l'affrontement d'épreuves, se métamorphoser, mourir pour ressusciter. L'auteur de, *La nostalgie des origines*, ajoute :

¹ Georges Steiner, *Maîtres et disciples*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Douzat, Paris : Gallimard, 2003.

² Amin Maalouf, *Le Périple de Baldassare*, *op. cit.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 13.c

⁴ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Grenoble : Presse Universitaire de Grenoble, p. 19.

⁵ Mircea Eliade, *La nostalgie des origines, méthodologie et histoire des religions*, NRF, Paris : Gallimard, 1971, p. 222.

La mort initiatique signifie à la fois la fin de l'homme « naturel », acculturel, et le passage à une nouvelle modalité d'existence : celle d'un être né à l'esprit, c'est-à-dire qui ne vit pas uniquement dans une réalité « immédiate ». La mort et la résurrection initiatique font donc partie intégrante du processus mystique par lequel on devient un autre..., ce qui revient à dire qu'on devient homme véritable dans la mesure où l'on ressemble à un être surhumain¹.

Les marques de cette métamorphose intérieure sont faciles à repérer dans toute l'œuvre d'Amin Maalouf. Dans le *Rocher de Tanios*, l'initiation est marquée par la succession de passages et d'épreuves, de douleurs et de peines qui raffinent l'esprit et le préparent à la renaissance. La vie de Tanios « ne fut qu'une succession de passages² », et pour l'expliquer l'auteur ajoute, « le destin dont les redoutables passages ponctuent notre existence et la façonnent...³ ». Quant au sens du passage, il précise, « le passage donc est un signe manifeste du destin, une incursion qui peut-être cruelle, ou ironique, ou providentielle et un jalon, une étape d'une existence hors du commun⁴ ». Toutes les manifestations symboliques de ce processus initiatique ponctuent aussi la vie de Léon l'Africain : l'exil, les contraintes du voyage, la souffrance morale et physique qui ont clarifié l'âme et l'ont ramené à la renaissance, « Dieu n'a pas voulu que mon destin s'écrive tout entier en un seul livre, mais qu'il se déroule, vague après vague, au rythme des mers. A chaque traversée, il m'a délesté d'un avenir pour m'en prodiguer un autre ; sur chaque nouveau rivage, il a arraché à mon nom celui d'une patrie délaissée⁵ ». La trajectoire de Léon l'Africain répond exactement à la transformation spirituelle du « sujet » à initier, et correspond nettement à la définition de Mircea Eliade de l'initiation, « par initiation on comprend généralement un ensemble de rites et d'enseignements oraux, aux moyen desquels on obtient une modification radicale du sujet à initier ». L'accomplissement de cette métamorphose et de cette modification spirituelle ne réside pas seulement dans sa conversion mais réside dans sa purification d'esprit qui lui a permis d'épouser toute « les religions » et de pratiquer toute les « prières » et de parler toute les « langues ». En s'adressant à son fils, à nous lecteurs, le narrateur, dans la dernière page, résume à merveille sa purification et son processus initiatique: « lorsque l'esprit des hommes te

¹ *Ibid*, p. 227.

² Amin Maalouf, *Le Rocher de Tanios*, *op. cit.*, p. 45.

³ *Ibid*, p. 45.

⁴ *Ibid*, p. 45.

⁵ . Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, *op. cit.*, p. 89.

paraîtra étroit, dis-toi que la terre de Dieu est vaste, est vastes ses mains et son cœur. N'hésite jamais à t'éloigner, au-delà de toutes les mers, au-delà de toutes les frontières, de toutes les patries, de toutes les croyances¹».

4- l'inscription dans des lieux de mémoire

Auguste Comte observait que l'équilibre mental résulte pour une bonne part, et d'abord, du fait que les objets matériels avec lesquels nous sommes en contact journalier ne changent pas ou changent peu, et nous offrent une image de permanence et de stabilité. C'est comme une société silencieuse et immobile, étrangère à notre agitation et à nos changements d'humeur, qui nous donne un sentiment d'ordre et de quiétude. Il est exact que plus d'un trouble psychique s'accompagne d'une sorte de rupture de contact entre notre pensée et les choses, d'une incapacité à reconnaître les objets familiers, si bien que nous nous trouvons perdus dans un milieu étranger et mouvant, et que tout point d'appui nous manque. En dehors même des cas pathologiques, lorsque quelque événement nous oblige aussi à nous transporter dans un nouvel entourage matériel, avant que nous ne nous y soyons adaptés, nous traversons une période d'incertitude, comme si nous avions laissé derrière nous notre personnalité tout entière : tant il est vrai que les images habituelles du monde extérieur sont inséparables de notre moi.

Maurice Halbwachs²

Pour perdurer dans le temps, la mémoire construit des repères, s'ancre dans des itinéraires, des espaces et des monuments. Le lieu est pris comme un site de mémoire, servant de rappel, de trace. Une mémoire pour subsister doit « s'être attachée à quelques points du sol³ », a pu dire Maurice Halbwachs. Pour le transmettre, le perpétuer dans des expériences collectives, le souvenir doit s'ancrer dans un lieu. On

¹ . *Ibid*, p. 365.

² Maurice Halbwachs, *la mémoire collective*, *op, cit.*, p. 83.

³ Maurice Halbwachs, *La Topographie légendaire des évangiles en terre sainte*, Paris : PUF, 1941, P. 126.

ne peut retrouver la mémoire sans ces cadres concrets et ces références dans l'espace. Le lieu paraît donc comme un élément incontournable de la production de signes et de codes qui compose la mémoire. Il est en ce sens un symbole qui montre et qui instruit. Il est électif, ce qui veut dire un espace plein. Marc Augé, pour bien distinguer le lieu de l'espace a suggéré cette approche, « le terme espace en lui-même est plus abstrait que celui de « lieu » par l'emploi duquel on se réfère au moins à un évènement (qui a eu lieu), à un mythe (lieu dit) ou à une histoire (haut lieu).¹ » A une question « qu'est-ce qu'un lieu ? », Abderrahmane Moussaoui répond :

C'est une portion de l'espace, serions-nous tenté de répondre, tant l'usage millénaire du mot en a banalisé le sens. Ce morceau d'espace n'est, en fait, que le substrat et le réceptacle où le lieu s'enracine pour prendre son fondement. Il peut alors demeurer en état de site vierge ou s'ériger en monument ; être un vide ou un plein. Cependant un lieu suppose d'abord et toujours un usage social à travers lequel s'exprime le transcendantal. Il importe peu que le lieu soit une donnée naturelle (accident topographique) ou un produit humain (monument), l'essentiel est l'expression cosmique qui s'y attache².

Ces lieux fournissent à la mémoire son cadre spatial et temporel, ses frontières, ses itinéraires. Ils permettent à la mémoire d'être réactualisée, ancrée. Ils sont en ce sens des défis au temps. Platon considérait que « les dieux ne pouvant donner l'immortalité à l'homme lui ont donné le temps ». Le rôle primordial de l'existence d'un lieu de mémoire, note Pierre Nora, « est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état de choses, d'immortaliser la mort³ », Abderrahmane Moussaoui, ajoute à la dimension du temps un autre facteur, « l'homme, de peur de perdre le temps, a préféré le conserver dans l'espace. C'est ainsi, que l'espace devient réservoir d'immortalité. Pour captiver le temps, le site matériel est plus important que la forme qu'il a finit par revêtir.⁴ »

Si ce site existe toujours, et que l'on le revisite, que l'on a la possibilité de le voir et de le traverser, alors on rapproche à soi la dimension du temps passé. Lorsque

¹ Marc Augé, *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992, p. 208.

² Abderrahmane Moussaoui, *Espace et sacré au Sahara*, op. cit., p. 18-19.

³ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire, La république*, op. cit., p. xxxv.

⁴ Abderrahmane Moussaoui, *Espace et sacré au Sahara*, op. cit., p. 19.

Amin Maalouf a revisité son lieu d'enfance, avait senti non seulement que le temps passé est rapproché, mais l'avenir est lié avec ce lieu :

Je restai sans bouger, insensible au froid humide, les yeux fixes, et par moment clos. Il fut un temps où l'avenir, pour moi, était indissociable de ce lieu. Jamais je ne supporterais, croyais-je, de vivre loin de ce pays, loin de ce village, loin de cette maison ! Je n'excluais pas entièrement d'aller passer quelques mois en France ou en Amérique si l'envie m'en prenait un jour ; de là à m'établir ailleurs, non merci!¹

La manifestation des lieux dans les souvenirs et la référence à des lieux de mémoire supposent, la plupart du temps, un ancrage d'appartenance et de reconnaissance. La fonction identitaire de ces lieux est largement explicite dans l'espace narratif de l'œuvre de l'auteur qui recouvre une géographie très étendue, l'orient, la méditerranée et l'occident, c'est-à-dire toute les appartenances qu'il revendique. Joël Candau explique cette relation aux lieux de mémoire par l'illusion d'immobilité, « la mémoire des pierres de la cité, la permanence des repères spatiaux nous donne un sentiment d'ordre et de quiétude et l'illusion de ne point changer à travers le temps, ce qui est toujours rassurant pour l'identité personnelle et collective² ». L'évocation des lieux dans les récits d'Amin Maalouf montre les enjeux des relations de coexistence du passé, le mode de liaison entre les générations et entre les lignés. La mémoire des lieux est porteuse d'une symbolique lignagère fédératrice dans la mesure où elle est tel un réceptacle des relations intrafamiliales. Les lieux de mémoire favorisent un ancrage identitaire certain, ancrage familial, mais aussi un ancrage territorial. Comme si, la relation au terroir, pour s'enrichir, avait besoin d'un appui et de l'influence symbolique familiale au point que tout deux se fusionnent en une seule conception. Si la mémoire des lieux parle des adhésions et des liaisons, elle dit aussi les ruptures et les rivalités. Si les lieux réunissent ils peuvent aussi diviser.

L'évocation des lieux de mémoire peut aussi être émotionnelle. L'auteur convoque des lieux bien déterminés pour revivre les scènes d'évènements passés. Malgré leurs qualités intimes, personnelles et intérieures, les sentiments rappelés par la mémoire des lieux se situent toujours dans un ancrage collectif. Le lieu est ramené par le souvenir dans un processus d'échanges, dans des tonalités affectives et nostalgiques. A ce titre l'écrivain souligne :

¹ Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p. 38.

² Joël Candau, *Mémoire et identité*, op. cit., p. 155-156.

La nostalgie est omniprésente dans ma vie. Enfant, j'ai constamment entendu parler de la maison de mes grands-parents qui se trouvait en Egypte et que nous n'avions plus ; de celle de mes arrière-grands-parents à Constantinople que nous n'avions plus. Ensuite, la guerre au Liban m'a éloigné des lieux qui m'étaient chers. J'ai le sentiment aujourd'hui d'avoir derrière moi tout un chapelet de maisons abandonnées et de pays perdus¹.

Cette mémoire permet de réactualiser la vie en famille. Les récits familiaux renvoient aux espaces de la vie antérieure de l'enfant, voire de toute la famille. La narration permet de revisiter le lieu avec les mêmes sensations du passé. Dans *Léon l'Africain*, le narrateur décrit l'état émotionnel lorsque le lieu de mémoire est convoqué :

Cette année-là, je crois que c'était au printemps, mon père se mit à me parler de Grenade. Il le ferait souvent à l'avenir, me retenant des heures à ses côtés, sans toujours me regarder, sans toujours savoirs si j'écoutais, si je comprenais, si je connaissais les personnages et les lieux. [...] pour quelques minutes ou quelques heures, il devenait conteur. Il n'était plus à Fés, surtout pas dans ces murs qui exhalèrent la peste et la moisissure. Il voyageait dans sa mémoire et n'en revenait qu'à regret.²

Ces balades dans les lieux du passé ont souvent un caractère affectif et nostalgique. Nostalgie des lieux aimés, nostalgie des lieux abandonnés de l'enfance. S'agissant du père de Léon l'Africain, Mohammed El-Wazzan, la nostalgie est à la fois individuelle et collective, d'une Andalousie considérée comme « un paradis perdu ».

Cependant, la mémoire des lieux peut évoquer les déchirures ; elle recèle dans ses murs de la « peste et la moisissure ». Les lieux sont parfois habités par des souvenirs douloureux qui exhalent les douleurs et les remords. Les conflits, l'injustice, la mort peuvent marquer les lieux et chasser les bons souvenirs. Ils peuvent même causer des traumatismes difficiles voire impossible à surmonter, les plaies seront mal cicatrisées, s'ouvrent à chaque remémoration. Ces ruptures ne manquent pas dans l'œuvre de Maalouf. Dans *Origines*, le narrateur raconte l'histoire

¹ Amin Maalouf, « entretien avec l'écrivain, "Amin Maalouf" », *Lire : Le magazine littéraire*, 2000. Revue électronique : <http://www.lire.fr/entretien>. Consulté le 30. 11.2012.

² Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, *op. cit.*, p. 99-100.

de Khalil qui, grâce à son enseignement et ses lectures a émis des doutes « au sujet de la foi catholique », chose qui n'a pas été acceptée par son père. Ce qui a généré les affrontements qui se sont aggravés de plus en plus, sans aucune issue ni réconciliation, sort de toute discussion théologique, « un jour, disait le narrateur, forcément, ce fut la rupture – je ne sais, poursuivait-il, si c'est le père qui chassa son fils de la maison ou si c'est le jeune homme qui claqua la porte de son plein gré. En tout cas, les choses se passèrent, à l'évidence, dans l'amertume et la rancœur.¹ » Lieu vide d'une personne chérie et aimé peut parler du malaise d'habiter. Lieu d'enfance et d'origine devenu inhabitable à cause de conflits et de guerre. C'est à cause de cette guerre justement, qui était le théâtre de premiers soubresauts à Beyrouth, qu'il a connu de plus près « sous [sa] fenêtre, devant [ses] yeux² », où il a éprouvé des sentiments d'attachement au village qu'à la ville. Il disait à ce titre :

J'ai toujours éprouvé à l'égard du village un grand attachement et un profond sentiment d'appartenance, alors que je n'ai jamais rien éprouvé de semblable à l'endroit de Beyrouth. J'avais constamment le sentiment d'y habiter pour des raisons de commodité, mais d'avoir laissé le cœur ailleurs. Dans mes écrits, cette ville est quasiment absente, comme si je n'avais fait que la traverser sans y avoir jamais vécu, alors que le village et la montagne sont bien présents.³

Un troisième élément qui ne relève pas uniquement de sentiment d'appartenance ni celui d'affection, la convocation des lieux de mémoire peut avoir aussi un aspect historique. Le lieu manifeste ici une volonté d'inscription dans une destinée collective permettant de se positionner dans l'espace et dans le temps. Ces lieux apparaissent comme des retransmetteurs et des repères. En tant que retransmetteurs, ils permettent à la mémoire de se constituer par des récits transmis de génération en génération. En tant que repères, ils se manifestent dans un processus de trajectoire. Leurs statuts biographiques peuvent éclairer une tranche de l'histoire aussi bien locale que l'ensemble des territoires embrassés par les récits de l'auteur, comme ils peuvent aussi révéler l'origine, la filiation, la destinée individuelle et collective et même le choix du site. On ne peut résister à l'envie de rapporter, malgré sa longueur, le récit

¹ Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p. 50.

² Egi Volterrani, *Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix*, entretien avec, op. cit.

³ Egi Volterrani, *Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix*, entretien avec, op. cit.

qui retrace les lieux des origines de l'auteur qui mêlent la géographie, le rêve et les symboles :

Enfant déjà, chaque fois qu'on m'interrogeait sur mon lieu d'origine, j'avais un moment de flottement. C'est que mon village est plusieurs. D'ordinaire, je finis par répondre Aïn-el-Qabou, [...] un nom qui ne figure nulle part sur mes papiers d'identité. [...] Complication supplémentaire, en ce qui me concerne : la maison que j'ai pris l'habitude d'appeler mienne ne se situe ni à Aïn-el-Qabou, ni à Machrah, mais à un troisième village encore, qui ne figure plus sur aucun panneau, ni sur aucun document d'état civil, et que seuls connaissent par son vrai nom ses propres habitants [...] « Kfaryabda.[...] pourtant, ce hameau est cité dans les plus vieux livres d'histoire pour avoir été autrefois la capitale – oui, la capitale !- d'une redoutable principauté chrétienne¹...

Ainsi, les lieux dans les récits d'Amin Maalouf sont des lieux à la fois individuels, intimes et collectifs. Les échos des lieux d'origine ainsi que les noms se répercutent dans toute l'œuvre de l'auteur : Kafaryabda, Tanios, Khalil, Istanbul, la montagne, le village... Histoire et légende, rêve et fantasme se mêlent et se chevauchent pour reconstituer le tracé de la mémoire, pour rapprocher les points remarquables et par delà-même rapprocher l'histoire ; par ce rapprochement on rapproche le temps, et cela semble suffisant pour rapprocher les lieux. « Car un lieu, disait Abderrahmane Moussaoui, c'est d'abord du temps solidifié. Un temps fait de vies d'hommes en qui l'histoire s'est condensée.²»

Marqués par des affinités et des emprunts profondes de l'âme, les lieux du passé s'expliquent mal. Leurs sens ne s'attachent qu'aux émotions qu'ils dégagent. Comme si l'auteur incapable de donner sens dans toutes ses plénitudes, a préféré les renforcer par un livre qui raconte sa propre généalogie *Origines* qui vient combler le vide et éclaircir les zones d'ombre.

Par un détour forcé, l'auteur tente de rattacher les évènements du passé émis par l'Histoire aux récits romancés. Changements de lieux, souvent imposés, exil affectif et culturel, séparations dues aux conflits politiques ou aux guerres, alimentent les lieux d'un « frisson historique » et d' « un repère biographique ».

Enfin, après avoir survolé brièvement les trois aspects de la mémoire qui permettent l'inscription dans des lieux mnémoniques : l'aspect identitaire, émotionnel

¹ Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p. 60-62.

² Abderrahmane Moussaoui, *Espace et sacré au Sahara*, op. cit., p. 143.

et historique, il est nécessaire, afin de les saisir dans leur géographie intime et tenter cette « topo-analyse » des sites de la vie intime, d'essayer, à l'aide des récits de l'auteur, de franchir avec sa compagnie les portails des jardins, les seuils des maisons et des chambres, et tenter de dégager le sens véhiculé par la mémoire des lieux. On ne peut rendre claire « l'inscription dans les lieux de mémoire » sans proposer le rôle décisif du bâti, c'est-à-dire, le monument historique, en tant que trace matérielle du passé, dans les textes fictifs et non fictifs de l'écrivain.

4-1- La maison : Un lieu de mémoire

La maison « est notre coin du monde ¹ », disait Gaston Bachelard, à la fois enraciné et profonde, concrète et symbolique. Elle est un support culturel incontournable, forge les premiers attributs de l'identité. L'espace domestique est un espace d'écriture sociale et culturelle², construit, imaginé et représenté selon la mémoire individuelle et collective qui l'habite. La mémoire de la maison est un micro-univers, par lequel l'imaginaire tente de réunir ses éléments épars et éclatés.

Quand les membres d'un groupe sont dispersés et ne retrouvent rien, dans leur nouvel entourage matériel, qui leur rappelle la maison et les chambres qu'ils ont quittées, s'ils restent unis à travers l'espace, c'est qu'ils pensent à cette maison et à ces chambres. [...] ainsi s'explique que les images spatiales jouent un tel rôle dans la mémoire collective. ³

Or les romans qu'Amin Maalouf publie depuis trente ans sont des parcours qui décrivent les espaces habités, les lieux du dehors et les lieux du dedans, les lieux du rêve et les lieux de la nostalgie, les lieux qu'on traverse et les lieux qu'on habite, les lieux imaginaires et les lieux non imaginaires, les lieux intimes et les lieux partagés... Tous ces lieux sont représentés dans un archipel de maisons : maisons perdues et maisons retrouvées, maisons qui existent encore et maisons qui n'existent plus, maisons chaudes et maisons froides, maisons vides et maisons pleines, maisons fictives et maisons réelles...

¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1992, p. 19.

² *Ibid*, p. 32.

³ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, *Op, cit.*, p. 132-133.

Si la fonction première de la maison est d'assurer à l'homme stabilité, sécurité et mémoire, les questions qui se posent à nous lecteurs, sont les suivantes : Quelles en sont les représentations dans les récits de l'auteur qui parlent de l'errance, du voyage et de l'exil ? Comment des maisons perdues ou abandonnées peuvent elles être des lieux de mémoire ? Nous allons tenter, à travers la maison comme lieu de mémoire, de comprendre ses motifs et dégager ses valeurs, c'est-à-dire étudier comment se manifeste l'imaginaire de la maison à travers la narration.

La maison reflète par excellence l'image du lieu de refuge. Elle est le lieu de mémoire qui résiste au temps et protège les souvenirs, mais elle est aussi le seuil où on retrouve un peu du temps perdu. Après une vingtaine d'années de séparation, Amin Maalouf a ressenti un irrésistible besoin de s'enfermer seul dans sa maison natale, « ...en repartant de là, trempé, j'éprouvais le besoin de rester au village pour m'enfermer dans la maison de mon enfance seul. [...] j'aurais moins supporté que tout ressemble encore à l'environnement de mon bonheur et que seul mon bonheur n'y soit plus.¹ »

Ainsi, l'enfermement sur soi dans la maison d'enfance véhicule un double sens. D'abord, cela montre que la maison est le premier espace de fermeture entre soi et les autres, espace intime, intérieur et personnel, espace qui répond au besoin de réviviscence. Se rappeler de la maison, c'est revivre à nouveau « seul » son passé d'enfant, c'est aussi fixer et cristalliser le regard d'enfant. Ensuite, l'enfermement sur soi exhale aussi un sentiment d'apaisement et de satisfaction, tel qu'il est décrit par l'auteur :

Ayant refermé à double tour la porte de la maison familiale, j'éprouvais à mon corps défendant, une tiède sensation de bien être. La nuit n'était pas encore tombée, et par la haute baie vitrée du séjour parvenait une clarté rosâtre. Je retrouvais deux très vieux fauteuils Morris, jumeaux aux coussins rouges qu'autrefois je chérissais et que j'avais oubliés depuis. Je déplaçais l'un deux pour aller m'asseoir face à la mer, lointaine et basse mais que j'aurais aperçue à l'horizon si l'horizon n'était pas aux nuages².

Cette position de la chambre qui donne sur la mer est signalée par le narrateur dans *Le Périple de Baldassare*, « ...j'avais la douce impression d'avoir réintégré ma

¹ Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p. 37.

² *Ibid*, p. 38.

chambre d'enfant, là-bas, à Gibelet, face à la mer ¹». Cette mémoire s'annonce comme une lumière qui polarise les espaces antérieurs en fixant l'enfant dans ses positions du passé. Elle permet de dénicher des souvenirs qui ne sont qu'à soi. La mémoire des lieux ici est poétique et intime. Elle convoque des souvenirs personnels, garde les traces d'un vécu, d'un détail de tissu ou de meuble, d'un paysage à travers la fenêtre. Depuis ces souvenirs on entend l'écho de la solitude, de l'émotion morcelée, décrits par le narrateur dans *Le Périple de Baldassare*, « à Gibelet se trouve ma sœur bien aimée, mon commerce, la tombe de mes parents et ma maison natale où était né déjà le père de mon grand-père. Mais j'y suis étranger comme un juif. ²» Et un peu plus loin, il disait :

Je me retrouve séparé de tous ceux que j'aime, de tous les miens, et malade. Dieu merci, la fortune qui m'a abandonnée d'une main ma rapportée d'une autre. Dépouillé, oui, mais comme un nouveau-né sur le sein de sa mère. Ma mère retrouvée, ma terre-mère. Gènes, ma cité mère³.

Ces lieux remémorés possèdent un aspect de fragmentation, car la mémoire les convoque avec des marques individuelles par le biais du regard d'enfant. Elle fixe ce regard en explorant une géographie enfantine intime. Se souvenir de ces lieux intimes c'est revivre sa propre enfance, mais c'est aussi rester toujours en contact avec son passé d'enfant, avec soi-même. Ils sont nettement décrits par Gaston Bachelard, « non seulement nos souvenirs, mais nos oublis sont « logés ». Notre inconscient est une demeure. Et en nous souvenant des « maisons », des « chambres », nous apprenons à demeurer en nous-mêmes. ⁴»

Ainsi, on peut s'émerveiller des souvenirs de maisons comme on s'émerveille de la lecture d'un poème. On peut la lire comme un texte poétique qui offre des territoires infinis. Ce texte, n'est connu et exploré que par soi seul et n'obéit qu'à des confidentialités propres à soi. Dans sa visite à la maison familiale, l'auteur a entretenu avec les chambres et les objets un rapport d'exploration livresque :

Je tirai la malle de sa redoute et la traînait jusqu'au lit parental sur lequel je la hissaï péniblement puis l'ouvri comme un

¹ Amin Maalouf, *Le Périple de Baldassare*, op. cit., p. 354.

² Amin Maalouf, *Le Périple de Baldassare*, op. cit., p. 449.

³ *Ibid*, p. 275.

⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 55.

livre ; avant de me déchausser pour m'asseoir en scribe devant elle, le dos calé par un gros coussin contre le mur, et me promettant de ne plus bouger avant l'aube¹.

L'imaginaire et le mythe de la maison familiale se traduisent avec un rapport poétique qui s'est construit dans le passé. C'est pourquoi la maison apparaît comme « un coin du monde » où règnent les odeurs de l'enfance, la protection, la stabilité et la mémoire. Espace qui s'impose à la mémoire et à la conscience, espace qui touche l'intimité de l'être, son intérieur et ses frontières. Voici comment Gaston Bachelard décrit cette vie intime :

Dans ces mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. [...] on ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que le penser, que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours.²

En étudiant la maison, dans la *Poétique de l'espace* et dans les *Rêveries du repos*, Gaston Bachelard lui reconnaît l'aspect de protection, de refuge et d'« état d'âme ». L'espace de la maison, qui habite et protège le sujet, dit le privé, le désordre ou l'encombrement, les secrets refoulés ou extériorisés. C'est ce qui fait que les maisons ne reflètent que l'état d'âme des personnages. Ceux-ci sont, chez Maalouf, des exilés, des voyageurs, effectuant des parcours initiatiques, à la recherche de la « vérité » jamais trouvée pour que la quête continue : Ils préfèrent toujours se mettre en route plutôt que de rejoindre leur chambre étroite, c'est-à-dire des personnages sans feu et sans maison, des « fils de la route ». La maison ainsi conçue, manifeste dans les récits de l'auteur, la disparition, l'absence, l'abandon. Plusieurs maisons ont été abandonnées par l'auteur et sa famille. Voici comment il les décrit :

Ma vie a constamment été accompagnée par le souvenir des maisons que les miens puis moi-même avons été forcés de quitter. Durant mon enfance, ma mère me parlait de « notre » maison sur le Bosphore dont sa propre mère lui avait communiqué la nostalgie, puis de notre maison en Egypte. [...] Moi-même, depuis, j'ai dû quitter une maison, un pays, et plutôt que de me lamenter, je préfère cultiver un air de

¹ Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p. 38.

² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 27-28.

détachement nomade, que je m'efforce de sublimer en rêve d'universalité¹.

Cette maison de Bosphore abandonnée, est sensationnellement réécrite par le narrateur dans *Les Echelles du levant* :

Ma vie a commencé, dit-il, un demi-siècle avant ma naissance, dans une chambre que je n'ai jamais visitée, sur les rives du Bosphore. Un drame s'est produit, un cri a retenti, une onde de folie s'est propagée, qui ne devait plus s'interrompre. Si bien qu'à ma venue au monde, ma vie était déjà largement entamée.²

Le rapprochement entre l'évocation des lieux dans les déclarations de l'auteur et le repérage de leurs traces dans ses récits est un Travail aisé. Contentons-nous d'évoquer ce passage qui attire par son sens métaphorique et symbolique. Dans *Le Rocher de Tanios*, le narrateur disait, « derrière mon épaule la montagne proche. A mes pieds la vallée d'où monteraient à la tombée du jour les hurlements familiers des chacals. Et là-bas, au loin, je voyais la mer, mon étroite parcelle de mer, étroite et longue vers l'horizon comme une route³ ». Dans son entretien avec Egi Volterrani, l'auteur explique ce que veut dire pour lui le « rocher » :

Le « rocher » de mon roman, s'il fallait lui donner une existence matérielle, ce serait très exactement la terrasse de notre maison familiale. Quand je venais m'y asseoir, au cours de longues journées de guerre, il y avait effectivement la montagne à l'arrière, à mes pieds la vallée d'où montaient les hurlements des chacals, et au loin la mer. Et un soir, donc, j'ai compris qu'il fallait partir. Le lendemain même⁴...

A cette tendance qui, dans l'univers narratif de Maalouf, pèse sur l'intimité, on peut associer un autre facteur qui établit les itinéraires d'une mémoire des lieux qui s'inscrit dans un passé et dans une histoire collective. Il s'agit de groupe et de la famille qui fabriquent le cadre de la mémoire et non plus l'individu seul. Les hommes comme disait Steven Rose :

¹ Egi Volterrani, Amin Maalouf. *Autobiographie à deux voix*, , op. cit.

² Amin Maalouf, *Les Echelles du levant*, op. cit., p. 23.

³ Amin Maalouf, *Le Rocher de Tanios*, op. cit., p. 280.

⁴ Egi Volterrani, Amin Maalouf. *Autobiographie à deux voix*, , op. cit.

Ne sont pas des monades isolées, à l'existence confinée dans leurs têtes respectives, mais des êtres profondément sociaux, interagissant continuellement avec le monde externe des choses et des gens [...] pour individuelles que soient nos mémoires, elles sont néanmoins structurées, et leurs mécanismes cérébraux mêmes sont affectés par la nature collective, sociale de notre mode de vie d'êtres humains.¹

Le lieu fixe les souvenirs dans une histoire qui le particularise, ainsi que dans une expérience partagée et reconnaissance unificatrice. Se remémorer des lieux du groupe familial, c'est leur donner une légitimité. La mémoire des lieux est, en quelque sorte, le garant de la perpétuité des souvenirs collectifs. Son but étant d'empêcher l'individu à se livrer à sa seule intimité, elle s'efforce de servir l'identité du groupe. Cette mémoire, dans l'œuvre d'Amin Maalouf, s'énonce clairement, explicitement, elle souligne une appartenance. L'individuel cède la place au collectif, le pluriel éclipse le singulier. Le narrateur, dans le *Rocher de Tanios*, répond nettement à cette visée :

Dans le village où je suis né, les rochers ont un nom. Il y a le vaisseau, la Tête de l'ours, l'Embuscade, le Mur, et aussi les Jumeaux, encore dits les seins de la goule. Il y a aussi la pierre aux soldats ; c'est là qu'autrefois on faisait le guet lorsque la troupe pourchassait les insoumis ; aucun lieu n'est plus vénéré, plus chargé de légendes.²

Cependant, la suite directe de la description du rocher passe du souvenir collectif au souvenir individuel, du pronom indéfini au pronom personnel du singulier pour indiquer le passage vers l'intimité par une marque d'opposition qui en sépare emblématiquement les deux, « pourtant, lorsqu'il m'arrive de revoir en songe le paysage de mon enfance, c'est un autre rocher qui m'apparaît³... » C'est dans la mémoire des lieux communs que la mémoire s'énonce sans biaisement, elle est déclarée hautement, assumée par le groupe. Elle désigne un vécu collectif, des images partagées. Contrairement à la mémoire intimiste, les lieux ici s'affirment par des mots simples faciles à trouver. C'est moins le « songe » et « la topographie de notre être intime » qui sont définis, c'est plutôt ce que Pierre Nora décrit. « Le temps des lieux, c'est ce moment précis où un immense capital que nous vivions dans l'intimité d'une

¹ Steven Rose, *La mémoire. Des molécules à l'esprit*, Paris : Seuil, 1994, p. 81.

² Amin Maalouf, *Le Rocher de Tanios.*, op. cit., p. 09.

³ *Ibid*, p. 09.

mémoire disparaît pour ne plus vivre que sous le regard d'une histoire reconstituée.¹».

Ces lieux de mémoire souvent sont l'objet d'une remémoration partagée et convoquée par le même groupe restreint, « microscopique », tel qu'ils sont décrits par le narrateur dans *Origines* :

Peut-être devrais-je préciser que tous ces noms [de lieux] vénérés par les miens ne recouvre qu'une réalité microscopique : les trois villages réunis abritent, au mieux, une centaine d'âmes ; ainsi, à Kfar-Yabda, il y a juste une petite église et quatre maisons, en comptant la mienne... Pourtant, ce hameau est cité dans les plus vieux livres d'histoire pour avoir été autrefois la capitale, - oui, la capitale !- d'une redoutable principauté chrétienne².

Le récit se polarise sur les terres familiales « vénérées » et mythifiées par le groupe, c'est-à-dire extériorisées. L'histoire et les lieux appartiennent à tous les membres de la famille. Ce qui est dit par l'auteur peut être dit par l'ensemble du groupe, la topographie intime s'éclipse, les réminiscences individuelles se fusionnent dans des lieux immuables, intangibles, des lieux repères, des balises de mémoires. Des lieux qui s'inscrivent dans une histoire commune. Des lieux qui cristallisent la mémoire collective dans l'espace et dans le temps.

Parmi ces lieux de mémoire, la maison occupe la première place. Elle est présentée cette fois dans les récits de l'auteur comme un lieu d'appartenance collective. Un lieu qui incarne la mémoire constituée. Un lieu qui revêt des références exactes, « ...c'est seulement au XVIIIème siècle qu'un de mes ancêtres eut l'audace d'acheter un terrain sur ce site, et d'y bâtir une maison pour les siens. L'acte, qui date de 1734, que la propriété acquise se trouve « dans le Village Incendié, au lieu dit les Ruines »...³» Ce sont des lieux dans lesquels s'est inscrite une histoire. Une maison qui se manifeste par des précisions chronologiques et géographiques, que l'on distinguerait entre les autres, et par tout le groupe familial. Une maison qui, en se souvenant d'elle, on convoque le rassemblement familial, les traditions de la maison, les cérémonies, les fêtes. Bref, une maison, c'est le coin idéal où se manifestent les interactions familiales.

¹ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, t. I, *La République*, op. cit., p. XXII.

² Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p. 61-62.

³ *Ibid*, p. 64.

Plus qu'un simple support, la maison dans les récits d'Amin Maalouf est un facteur d'ancrage dans une mémoire et dans une expérience collective. Ces souvenirs sont une manière d'exprimer ses liens et sa fidélité aux lieux et à la famille, c'est l'occasion aussi de faire revivre les scènes du passé et les changements dont les lieux étaient l'objet, avec, bien sûr, l'acquiescement du présent :

Autour de la maison, lorsque nous nous étions installés, il y avait encore les champs cultivés, et je vois toujours avec les yeux de la mémoire les paysans qui labouraient à l'endroit où s'élèvent aujourd'hui des hauts buildings. Les champs étaient bordés d'une hale de figue de barbarie... [...] Non loin de nous, il y avait le grand phare de Beyrouth, et du temps où les immeubles étaient rares, ces feux balayaient constamment les murs de ma chambre, projetant des figures étrange. Je ne me souviens pas d'avoir été lassé de ce cinéma permanent...¹

Dans l'œuvre d'Amin Maalouf, les souvenirs de la maison s'ouvrent sur tout l'environnement qui l'entoure, c'est la mémoire du terroir qui est convoquée. L'évocation des souvenirs familiaux et l'éloge des origines, passent très souvent – si non toujours- par les murs et les fenêtres d'une maison de famille. C'est à partir d'elle qu'on peut saisir le contexte sociohistorique des origines. Il est difficile de concevoir le rapport aux lieux sans un support de maison qui l'appréhende et le symbolise. C'est à l'aide « des yeux de la mémoire » qu'on peut rappeler non seulement la vie familiale mais aussi l'époque dont elle est témoin. Voici le témoignage de l'auteur qui est nettement explicite :

Le nouvel appartement était somptueux, cinq cent mètres carrés avec des boiseries, des tapisseries d'Aubusson, d'immenses tapis persans, et on y organisait de grands dîners auxquels assistait le premier ministre de l'époque, et divers dignitaires libanais et étrangers. Moi, dans ma chambre, qui donnait sur un superbe jardin bordé de bougainvillées, je lisais Marx et je recevais des réfugiés sud-africains ou Érythréens...c'était parfaitement caricatural, mais ce qui se passait au salon et dans ma chambre étaient les deux faces d'une même réalité².

Parler de la maison familiale donc, c'est évoquer les discussions, les dialogues, les polémiques. Les conversations d'intérêts se confondent avec celles des affects. Il

¹ Egi Volterrani ,Amin Maalouf. *Autobiographie à deux voix*, , *op. cit.*

² *Ibid.*

s'agit moins d'une mémoire personnelle, que celle d'un groupe, d'interactions collectives, derrière lesquelles les individualités s'effacent ou observent de loin, sous l'emprise des « figures mythiques et repères ». La maison familiale devient elle-même mythe et repère qui peint un tableau irénique de la mémoire. Ce tableau expose les rassemblements, les relations intimes d'un groupe unis et réunis. Le mythe sert à l'identification qui est, pour l'auteur, « adossée à une mythologie ». Ainsi le mythe de la maison, permet à l'auteur, d'élaborer une parole intime et individuelle, mais l'intègre en retour dans une communauté culturelle et dans une mémoire collective :

La mémoire de l'espace domestique ne se contente pas de dessiné la nostalgie de la maison du passé. Elle prend forme, [...] en s'emboîtant dans les structures du groupe domestique et dans les relations qui l'animent, dans l'univers social qui occupe l'espace et l'invente chaque jour. [...] Si la description des lieux de la maison est chargée de sens, c'est parce qu'elle renferme la représentation d'un univers social et mental¹.

4-2- La Montagne : *Attachement au sol et aspiration au départ*

Elias de Kfaryabda – c'est le nom de mon village, je ne pense pas l'avoir mentionné encore. Son ouvrage s'intitule comme suit : *chronique montagnarde ou l'Histoire du village de Kfaryabda des hameaux et des fermes qui en dépendent des monuments qui s'y élèvent des coutumes qui y sont observées des gens remarquables qui y ont vécu et des événements qui s'y sont déroulés avec la permission du très haut.*²

Ce passage qui annonce l'ouverture du récit de Maalouf *Le Rocher de Tanios*, puise sa force et sa substance des « chroniques montagnardes », récit fictif écrit par un moine de Kafaryabda au dix-neuvième siècle et qui aurait vécu après Tanios. La chronique est composée de quelques mille pages en vers arabes, sans ponctuation. La référence à la montagne est très significative : il s'agit d'écrire la montagne, c'est-à-dire d'inscrire dans un texte ce qui relève de l'écriture « montagnarde ». L'écriture de la montagne ici, fait l'objet d'une autre conception que celle d'une simple appellation : il s'agit d'une inscription dans un lieu et dans un terroir qui organise et

¹ Joëlle Bahloul, *La maison de mémoire, Ethnologie d'une demeure judéo-arabe en Algérie (1937-1961)*, Paris : Métailié, 1992, p. 105.

² Amin Maalouf, *Le Rocher de Tanios.*, op. cit., p. 12.

oriente ses textes, lui donne un ancrage identitaire particulier, installe la mémoire dans une géographie et dans une histoire spécifique.

Chez Maalouf, la montagne n'existe pas pour elle-même, mais pour ce qu'elle signifie. Avec elle c'est la part visible de l'iceberg qui est montrée. Par elle, la mémoire devient intangible et partagée. Elle est un moyen de méditation avec le passé. « Montagne », « Village » et « Rocher », trois nominations, une seule réalité : En raison de leur pérennité, ils se donnent comme des monuments du passé. Grâce à ceux-ci et autour d'eux, des histoires et des événements révolus, peuvent être ressuscités dans un cadre commun.

Grossièrement résumé, *Le Rocher de Tanios* relate l'histoire d'une trajectoire tragique des villageois de Kafaryabda accroché à une montagne qui, rappelons-le, le village familial de l'auteur. Tout en s'inspirant d'une enquête historique puisée de références et documents fictifs, le narrateur peint avec ardeur le tableau de la vie de Tanios. Cet enfant dont le doute entoure l'identification de son père et que l'on associe illégitimement au cheikh Francis et dont sa disparition est plus énigmatique encore, pour s'être assis sur ce rocher légendaire chargé d'interdit et de mystère et qui porte à jamais son nom. Toute l'organisation narrative du roman est construite, non pas en chapitres, mais en passages, et chaque passage est annoncé par une citation de « la chronique montagnarde », comme si le narrateur nous rappelle ce lieu ultime où se sont déroulés les événements relatés. Sans que la montagne soit l'objet d'une description précise, mais elle est très souvent présente dans le discours de Maalouf et soigneusement écrite par une majuscule. Les personnages ne se perdent pas dans des réflexions esthétiques sur un environnement qui n'est pas pour eux un paysage, mais un lieu d'une vie quotidienne, qu'ils finissent d'entretenir avec lui un lien paradoxal, simple et complexe et un regard proche.

Ainsi, et paradoxalement, le texte, dans *Le Rocher de Tanios*, dit la montagne mais ne tente pas de la représenter clairement, insistons-y. écoutons l'écrivain expliquait cette situation :

Pour tenter d'expliquer pourquoi je manifeste, depuis le commencement, cette curieuse tendance à dire « mon village » sans le nommer, « ma famille » sans la nommer, et souvent aussi « le pays », « le vieux-pays », « la Montagne » sans plus de précision...il ne faudrait pas voir en cela un quelconque goût du flou poétique, mais plutôt le symptôme d'un flou

identitaire, en quelque sorte, et une manière – peu méritoire j'avoue- de contourner une difficulté.¹

En revanche, la Montagne entre en combinaison étroite avec la vie des gens. Elle structure la narration. Elle constitue le point de départ et le point d'arrivée. Elle hante ceux qui y vivent et ceux qui aspirent au départ :

Sur les pas invisibles de Tanios, que d'hommes sont partis du village depuis. Pour les mêmes raisons ? Par la même impulsion, plutôt, et sous la même poussée. Ma Montagne est ainsi. Attachement au sol et aspiration au départ. Lieu de refuge, lieu de passage. Terre du lait et du miel et du sang. Ni paradis ni enfer. Purgatoire.²

« Sur les pas invisibles de Tanios », Maalouf, était aussi contraint de quitter sa montagne en éprouvant un sentiment étrange qui l'empêchait d'y revenir que « rarement au pays de [ses] origines, et seulement quand les circonstances [lui] forcent la main ³ » un sentiment paradoxal, chargé d'hésitation et d'affection, qu'il a tenu à expliquer dans son livre *Origines* :

Est-ce à dire que ma Montagne ne me manque pas ? Si, bien sûr, - Dieu m'est témoin !- elle me manque. Mais il est des relations d'amour qui fonctionnent ainsi, sur le mode du manque et de l'éloignement. Tant qu'on est ailleurs, on peut maudire la séparation et vivre dans l'idée qu'il suffirait de se rejoindre. Une fois sur place, les yeux se dessillent : la distance préservait encore l'amour, si l'on abolit la distance on prend le risque d'abolir l'amour. On raison de cela, depuis de longues années je cultive l'éloignement comme on arrose à sa fenêtre des fleurs tristes.⁴

C'est ainsi qu'on voyageait beaucoup dans les romans de Maalouf. Les déplacements hors de la montagne sont fréquents pour des raisons multiples et « par la même impulsion » et « sous la même poussée ». Sortir de la Montagne signifiait quitter les « déchirements », « les destructions » et les « meurtrissures », tels qu'ils sont décrits par le narrateur dans *Le Rocher de Tanios* qui, lui aussi « fini par céder » et demande « pardon à tous les ancêtres et, à [son] tour, [il] montait [s]' asseoir sur ce

¹ Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p. 60.

² Amin Maalouf, *Le Rocher de Tanios*, op. cit., p. 279.

³ Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p. 33.

⁴ *Ibid*, p. 33.

rocher ¹». La mobilité géographique est dans tous les cas associée aux tensions de cohabitation et de coexistence qui poussent les gens à se sentir étrangers dans leur propre village. Le départ mystérieux de Tanios, soulève nettement ces contraintes :

On pourrait imaginer qu'à l'issue de sa conversation avec le muletier, qui l'aurait une fois de plus exhorté à quitter sa Montagne, le jeune homme hésitait. On pourrait même énumérer les raisons qui avaient pu l'inciter à partir et celles, au contraire, qui auraient dû le retenir. On n'évalue pas, on n'aligne pas inconvénients et avantages. D'un instant à l'autre, on bascule. Vers une autre vie, vers une autre mort. Vers la gloire ou l'oubli. Qui dira jamais à la suite de quel regard, de quelle parole, de quel ricanement, un homme se découvre soudain étranger au milieu des siens ? Pour que naisse en lui cette urgence de s'éloigner, ou de disparaître.²

Il est à noter enfin que, dans les récits de Maalouf, la montagne pourrait passer a priori pour un simple élément de paysage ou une simple allusion métaphorique régulièrement nommée, si l'on ne se met pas en garde. Pourtant, chez Maalouf, par d'autres moyens (la lecture de ses romans, ses propos, et en particulier *Origines*), on va découvrir que la montagne habite le texte (notamment *Le Rocher de Tanios*) et lui donne une profonde structuration symbolique. Il suffit pour cela de relier à l'organisation du texte (la chronique montagnarde ainsi que le titre), et au contexte, les occurrences à la montagne des toutes premières pages, mais aussi et surtout, à la dernière page, le texte se referme sur l'évocation de la montagne, « derrière mon épaule, la montagne proche. A mes pieds la vallée d'où monteraient à la tombée du jour les hurlements familiers des chacals. Et là-bas, au loin, je voyais la mer, étroite et longue vers l'horizon comme une route.³ »

¹ Amin Maalouf, *Le Rocher de Tanios.*, op. cit., p. 280.

² *Ibid*, p. 279.

³ *Ibid*, p. 280.

. L'oubli comme moyen à la nouveauté

...si je n'ai rien écrit avant ce jour, c'est surtout à cause de la perte de mon cahier. Je n'ignore pas que mes mots finiront un jour dans l'oubli, toute notre existence est adossée à l'oubli, mais il nous faut au moins un semblant de durée, une illusion de permanence, pour entreprendre. Comment pourrais-je noircir ces pages, me préoccuper encore de décrire les événements et les sentiments avec les mots les plus justes, si je ne puis y revenir dans dix ans, dans vingt ans, pour y retrouver ce que fut ma vie ? Et pourtant, j'écris, j'écris encore et j'écrirai. L'honneur des mortels est peut-être dans leur inconstance.

Amin Maalouf¹

Nous avons vu que ces différentes formes d'expression qui relèvent de la nécessité même de transmettre, les mémoires généalogiques, référentielles et rituelles, manifestent toutes un besoin "nostalgique" d'appartenance à une filiation. Mémoire dirigée et orientée par le projet de continuité à suivre et à respecter. Mémoire qui réserve un savoir sur le passé: événements historiques, signes distinctifs, événements repères dans la trajectoire particulière et universelle, locale et globale. C'est la mémoire volontaire décrite par Marcel Proust qu'il compare à un livre d'image dont on feuillette les pages dans une lecture toujours recommencée. Livre que l'on reprend. Livre qui nous incite à réfléchir.

Tout le discours de la transmission est construit paradoxalement comme un rempart contre cet autre bâtisseur de sens : l'oubli.

La transmission est incomplète sans l'apport de l'oubli. C'est oublier que la signification (l'acte de signification et d'interprétation dont fait l'objet le travail de la mémoire) ne peut être trouvé dans un ordre séquentiel et attendu. J. B. Pontalis propose une lecture paradoxale de la nostalgie, montrant par là non seulement l'extraordinaire travail de composition et de recomposition des temporalités, mais aussi que la nostalgie n'a pas pour objet le passé mais bien l'anticipation d'un temps

¹ Amin Maalouf, *Le Périple de Baldassare*, Op, cit, p.275, 276.

venir. Il écrit : « Le désir que porte la nostalgie est moins celui d'une éternité immobile que de naissances toujours nouvelles¹ ».

Plus qu'un récit, c'est un ensemble de signes et de références qu'Amin Maalouf a mobilisé (*Léon l'Africain, Omar El- Khayyam...*). L'écriture de l'auteur énonce nostalgiquement, des faits de la vie passée à partir desquels il cherche à décrypter le présent et lui donner un nouveau sens privilégiant certains souvenirs et oubliant d'autres. La mémoire référentielle chez Amin Maalouf est omniprésente:

...Je m'identifie aisément à l'aventure de ma vaste famille, sous tous les cieux. A l'aventure, et aussi aux légendes. Comme pour les Grecs anciens, mon identité est adossée à une mythologie, que je sais fausse et que néanmoins je vénère comme si elle était porteuse de vérité.²

Pierre Nora, dans son introduction aux *lieux de mémoire*, rappelle cette distinction entre mémoire et histoire et donne à l'oubli le rôle non seulement actif mais positif: « Dès qu'il y a trace, distance, médiation, on est plus dans la mémoire vraie mais dans l'histoire. Pour qu'il y ait vie, avancée, création, et sans doute liberté, il faut que l'oubli opère cet arrachement de mémoire sous la poussée conquérante et éradicatrice de l'histoire³. » Ce qui est vrai dans l'histoire globale l'est aussi dans chaque histoire individuelle et même dans chaque histoire fictive. Pour pouvoir se penser acteur de son histoire, il faut être capable d'oublier. Oublier pour inventer, changer, agir, voire s'adapter. Pour dire vite, l'oubli dans l'œuvre d'Amin Maalouf libère l'espace de la création et de la novation pour permettre la transmission de sa vision du monde.

L'espoir de l'auteur est à la fois sincère et impossible de vouloir retenir l'avancée du temps, de compenser l'inévitable disparition des aïeux. Et c'est cette crainte de l'oubli qui se manifeste davantage dans l'œuvre d'Amin Maalouf qui le rattache à la mémoire des siens disparus:

Je n'avais à l'esprit que mon père, son visage large, ses mains d'artiste, sa voix sereine, son Liban, ses tristesses, et puis le lit ultime où il s'est endormi...Sa disparition était pour moi, comme pour tous les miens, une sorte de cataclysme affectif;

¹ Jean-Bertrand Pontalis, *fenêtres*, Gallimard, Paris, 2000. P. 47.

² Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p 10.

³ Pierre Nora, « entre mémoire et Histoire, la problématique des lieux », dans *Les lieux de mémoire*, Introduction, t I, op. cit., p. xxx.

le fait qu'il est eu "rendez-vous", en quelque sorte, avec son propre père à date fixe ne fut, pour ceux à qui je l'avais signalé alors, que l'occasion d'une méditation brève et banale sur l'ironie du destin et les arrêts insondables du Ciel.¹

Nous sommes ici face à un irrésistible désir d'écrire sur la mémoire familiale, sur les traces des aïeux et la lutte contre l'oubli d'évènements familiaux visant à conserver le passé de la famille et à le replonger dans le futur pour faire perdurer des valeurs.

Ainsi, l'oubli, « secret inquiétant du souvenir²», à la fois objet de crainte et de tentation. L'oubli est apaisant comme le vin d'Hélène³, il peut être un remède, il calme la souffrance, la douleur. Et sans l'oubli nos souvenirs n'auraient aucun enchaînement. Sans oubli l'identité sera ravagée :

On peut se brûler et même se consumer à un retour de mémoire comme à un retour de flamme. Même l'oubli de l'oubli, s'il dissipe le trouble provoqué par la sensation d'une absence ou d'une perte, peut céder devant la force de certains souvenirs, tels ceux qui se rapportent aux tragédies. Cependant, en temps ordinaire et sauf accident, cet oubli peut être durable et bénéfique.⁴

Il s'agit ici chez Amin Maalouf d'un besoin impérieux d'oublier pour parler, pour écrire et tenter à travers ses personnages cosmopolites de se sauver pour retrouver la vérité, sa "vérité" et de la faire savoir et de rendre compte de ce que ces personnages étaient capables. L'oubli dans l'œuvre d'Amin Maalouf lui permet la transmission puisque, lui-même le dit : « j'ai toujours tout noté, et d'abord les infimes détails, ceux que j'aurais fini par oublier.⁵ »

Ce mécanisme de transmission: l'oubli comme ouverture à la nouveauté, fixe les contenus de l'escarcelle de l'héritage universel ancré dans la singularité généalogique de l'écrivain, supposant une ascendance et un devenir. Donc un effet combiné de la trajectoire à la fois singulière (les traces familiales) et universelle (des personnages historiques fictionnalisés auxquels il s'identifie) dans le but est de contribuer à la réalisation d'un destin collectif salutaire mais aussi et surtout neuf.

¹ Amin Maalouf, *Origines, Op, Cit*, p.16.

² Jean Yves Lacoste, *Note sur le temps essai sur les raisons de la mémoire et de l'espérance*, Paris : PUF, 1990, p. 144.

³ *Odyssée*, IV, 220-222.

⁴ Joël Candau, *Mémoire et identité*, op. cit., p.123.

⁵ Amin Maalouf, *Le périple de Baldassare*, op., cit, p.12.

Les personnages d'Amin Maalouf dans l'œuvre qui nous intéresse *Léon l'Africain, Baldassare, Omar El-Khayyam, Le Rocher de Tanios* nous rappellent à quel point Amin Maalouf se veut un auteur véritablement universel. Et si l'universalisme se mesure par la volonté de transcender les identités limitatives et fixistes, Amin Maalouf est sans doute cet auteur universel «...Moi-même, depuis, j'ai dû quitter une maison, un pays, et plutôt que de me lamenter, je préfère cultiver un air de détachement nomade, que je m'efforce de sublimer en rêve d'universalité. »

Enfin la nouveauté que proclame et plaide Amin Maalouf est : « Chacun devrait pouvoir inclure, dans ce qu'il estime être son identité, une composante nouvelle, appelée à prendre de plus en plus d'importance au cours du nouveau siècle, du nouveau millénaire : le sentiment d'appartenir aussi à l'aventure humaine ¹».

¹ . Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris : Grasset p. 188.

Chapitre II

Un désir profond de reviviscence

Nous retrouvons en nous-mêmes des fragments de notre passé, de courtes périodes de temps, puis les lacunes. Agatha Christie les évoque au début de son *Autobiographie* : « Qu'est-ce qui commande le choix de nos souvenirs ? La vie est comme une séance de cinéma. Click ! Me voici, enfant, en train de manger des éclairs pour mon anniversaire. Click ! Deux ans ont passé et je suis assise sur les genoux de ma grand-mère [...]. Des moments seulement et entre eux de longs intervalles, des mois et même des années. Où était-on alors ? Cela rappelle la question de Peer Gynt : « Où étais-je, moi-même, l'homme complet, l'homme vrai ? [...] Nos souvenirs représentent ces moments, aussi insignifiants qu'ils puissent paraître, représentent pourtant notre moi profond et nous-mêmes comme le plus réellement nous-mêmes. » A partir de ces fragments, de ces bribes de souvenirs, je peux, en comblant le vide par l'imagination ou en faisant appel à des aides extérieures, reconstituer ou plutôt me constituer ma biographie : on parle parfois de mémoire biographique.

Jean-Yves et Marc Tadié¹

La seconde fonction de la mémoire chez Amin Maalouf est de mettre en lumière ses souvenirs du temps de l'enfance et de sa vie familiale. Cette mémoire est très profonde, très intime et très intérieure. Elle est énoncée à partir de ses propres expériences du passé. L'auteur souligne à ce propos :

...Une bonne partie de mon enfance s'est passée là-bas (au Caire)[...] en décembre 1951, mon grand père est mort : trois semaines plus tard, eurent lieu les fameux incendies du Caire, - je ne sais pas si les livres d'Histoires s'en souviennent, mais les miens en parlent encore-, des émeutes gigantesques, destructrices et meurtrières, d'inspiration nationaliste et xénophobe, qui firent comprendre soudain à ma famille maternelle, qui jusque-là s'était sentie égyptienne, qu'elle serait à jamais étrangère dans son pays et qu'elle devrait se préparer à l'abandonner.²

L'affiliation à une famille, à un groupe s'établi, chez Amin Maalouf par le besoin de revisiter et revivifier sa propre existence passée. L'affiliation s'affirme et se représente par l'acte de l'écriture et se thématise littérairement. C'est d'abord la mémoire de son existence qui s'imbrique avec l'existence de ses personnages. Sa mémoire de soi enfant se chevauche avec frères et sœurs, cousins et cousines dans une chaîne d'interactions, de transactions et d'échanges: dans un foisonnement

¹ Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris : Gallimard, 1999, p. 158, 159.

² Egi Volterrani, *Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix. Op, cit.*

d'anecdotes et de sentiments. Marc Augé qualifié les souvenirs d'enfances d' « infantilisés » :

C'est-à-dire travaillés par l'oubli, vieillis comme le sont artificiellement certaines statues africaines enfouies quelques temps sous terre pour acquérir une patine, et dans la mesure où, en deçà de ses souvenirs, on repère des traces [...] qui hantent sans raison évidente le présent de l'individu mais ne peuvent pas être toujours assignées à un temps et un lieu précis, enchâssées dans l'anecdote d'un souvenir authentifié.¹

C'est une mémoire personnelle sculptée par la magie de l'écriture. On en trouve ses traces purement affectives dans les sensations culinaires, « en l'écoutant , encore enfant, j'attendais chaque fois avec impatience qu'elle arrive aux mujabbanet, ces tourtes chaudes au fromage blanc saupoudrées de cannelle et trempées de miel, aux gâteau de pâte d'amandes ou de dattes, aux galettes fourrées de pignons et de noix et parfumées à l'eau de rose². » Ainsi, la physiologie dégustative rend-elle compte intégralement de la réminiscence affective et de ses effets:

L'espèce des souvenirs qui se rattachent aux sensations de l'adorât, doit être de la même nature que les sensations mêmes c'est-à-dire purement affectives: il y a entre les odeurs et les impressions internes dont se compose le sentiment de coexistence, une affinité qui est toute particulière à ce sens. Des odeurs, à tels sentiments spontanés ineffables, tels qu'on en éprouve dans sa jeunesse, réveillant toujours plus ou moins le sentiment; on se retrouve jeune encore, amoureux, dans un bosquet parfumé. C'est là où le cœur joue son jeu indépendamment de la pensée³.

Il se trouve que le monde écrit chez Amin Maalouf est justement « un monde des mots parlés, c'est la création d'un autre monde, d'une autre conscience⁴. Ainsi,

¹ Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris : ADAGP, 1998, p.27.28.

² Amin Maalouf, *Léon l'Africain, op, cit*, p.20.

³ Geneviève Brunel-Lobrichon (2003), « Mémoire affective et conscience de soi selon Maine de Biran ». In *Mémoire et écriture*, Actes du colloque organisé par le centre Babel à la faculté des lettres de l'Université de Toulon et du Var les 12, 13 mai 2000. Réuni par Monique Léonard, p. 129. 145. Paris : Honoré Champion.

⁴ Bernard Rime, *Les émotions*, Paris : Delachaux et Niestlé, 1984, p. 75.

« le monde de la parole écrite découpe un autre monde, plus intime et plus subjectif¹. »

Ceux qui travaillent sur les analyses des textes recourent couramment à la notion de "mémoire affective", en tenant pour acquise sa définition psychologique comme "reviviscence" qui est le fruit d'un état affectif ancien qui remonte à l'enfance, que Ribot le définit comme suit: « La mémoire affective [...] consiste dans la reproduction actuelle d'un état affectif antérieur avec tout ses caractères [...]. Le souvenir ne consiste pas seulement dans la représentation des conditions, circonstances, des états intellectuels, mais dans la reviviscence de l'état affectif comme tel, c'est-à-dire ressenti. ² » Et cette mémoire affective, Paul Ricœur la qualifie de « problématique » et la « plus significative », « elle consiste dans la persistance des impressions premières en tant que passivités : un évènement nous a frappés, touchés, affectés et la marque affective demeure en notre esprit. ³ »

Le discours mis en scène par l'écrivain concernant la reviviscence a pour objectif de remonter dans l'espace antérieur qui débute dès sa naissance jusqu'à la fin de l'enfance, c'est-à-dire la fin de la cohabitation familiale. C'est une mémoire intime; très personnelle dont certains évènements sont logés et réservés uniquement à soi-même et qui trouvent refuge dans l'écriture. C'est une mémoire égocentrée, non partagée, animée par le désir de réminiscence très subjectif. L'écrivain joue un triple rôle: il est à la fois interlocuteur et acteur mais aussi scripteur de ce discours de mémoire.

Franceschi postule que l'acte narratif ne s'embarrasse pas d'un temps abstrait exprimé dans les divisions par jour, mois et année, il se structure autour d'indicateurs temporels centrés sur le narrateur, qu'il s'agisse de compter le temps à partir du moment où les faits se sont produits ou de prendre comme repères des évènements relevant de l'expérience personnelle⁴. Ce sont ceux que François Zonabend appelle :

¹ Boris Cyrulnik (2003), « Passé parlé, passé écrit ». In *Mémoire et écriture*, Acte du colloque organisé par le centre Babel à la faculté des lettres de l'Université de Toulon et du Var les 12 et 13 mai 2000. Réunis par Monique Léonard, p 12.21, Paris : Honoré Champion.

² Théodile Ribot, *La psychologie des sentiments*, (édition originale 1896), Paris : Hachette Livre (réed), 2012, p.161-162.

³ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : du Seuil, 2000. P.554.

⁴ Franco Franceschi, La mémoire des Laboratoires à Florence au début du XX^e Siècle, *Annales ESC*, septembre-octobre 1990, n°5, p. 1143-1167.Site [en ligne], <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/articles/ahess>. Consulté le 22.03. 2012.

« les moments charnières du cycle individuel. ¹ » Ou que Marc Augé qualifie de « formes élémentaires de l'évènement ² »: naissance, maladie, mort, mariage, ...

Dans l'œuvre d'Amin Maalouf, écrire et se rappeler sont inséparables, c'est encore d'avantage faire revivre des personnages, qui, dans leur majorité sont réels, mais fictionnalisés par la littérature. Leurs trajectoires se rencontrent avec sa trajectoire personnelle: les événements décrits sont presque les mêmes: exil, errance, destins. Dans beaucoup de circonstances ils sont imposés et non choisis. Ce sont ses propres souvenirs qu'il rappelle, réanime et ressort comme par magie pour les faire ressurgir par l'écriture, « ...je veux dire par là que lorsque je décide de raconter une histoire, je dois m'y plonger entièrement, m'y préparer mentalement et affectivement, élaborer une présentation adéquate... ³ ». C'est par cette mémoire, comme disait Bergson, qu'il « deviendrait possible la reconnaissance intelligente, ou plutôt intellectuelle, d'une perception déjà éprouvée; en elle nous nous réfugions toutes les fois que nous remontons, pour y chercher une certaine image, la pente de notre vie passée ⁴ ». C'est une mémoire qui conduit l'écrivain dans le dédale de sa vie d'enfant, de ses relations affectueuses avec sa famille, ses parents, notamment son père, divulguées cette fois-ci explicitement par lui-même dans son livre *Origines* :

Mais de lui (son père), justement, je n'ai presque rien dit. J'ai dû citer son prénom une fois, deux ou trois anecdotes, rapporter quelques bribes de nos conversations. Pourtant, mon attachement à la mémoire des miens est né, d'abord, de mon attachement à lui. Je l'ai tant vénéré, depuis l'enfance, que je n'ai jamais pu envisager de faire un autre métier que le sien- le journalisme, l'écriture. Il m'a patiemment, subtilement, initié, modelé, dégrossi, guidé, jusque dans mes révoltes. Je l'ai constamment observé, tandis qu'il naviguait entre passion et responsabilité, entre naïveté et intelligence, entre modestie et dignité. Et je l'ai inlassablement écouté. Il m'a raconté dans ma jeunesse les histoires qui sont revenues me hanter dans mon âge mur. ⁵

Mais Amin Maalouf a beaucoup parlé du père dans ses romans, dans *Léon l'Africain*, il lui a consacré une place particulière. Écoutons son narrateur :

¹ Françoise Zonabend, *La mémoire longue. Temps et histoires au village*, Paris : PUF, 1980, p.6.

² Marc Augé, « L'ethnologie et le fait religieux », In *La science sauvage. Des savoirs populaires aux ethnosciences*, Paris : Seuil, 1993, p. 140.

³ Egi Volterrani, *Amin Maalouf, Autobiographie à deux voix*, op. cit.

⁴ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, 3^{ème} éd, Paris : PUF, 1990, p. 86.

⁵ Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p. 481.

et j'ai dû attendre mes premiers cheveux blancs, mes premiers regrets, avant de me convaincre que tout homme, y compris mon père, avait le droit de faire fausse route s'il croyait poursuivre son bonheur, dès lors je me suis mis à chérir ses errements, comme j'espère que tu chériras les miens, mon fils. Je te souhaite même de t'égarer parfois à ton tour. Et je te souhaite d'aimer, comme lui, jusqu'à la tyrannie, et de rester longtemps disponible aux nobles tentations de la vie.¹

Cette mémoire agit en fonction de l'image qu'il se faisait de lui lorsqu'il était enfant. Elle forge affectueusement les contours de son identité, elle inclut le quotidien de sa vie d'enfant et elle raconte les événements de sa vie ordinaire.

1. Convoquer le temps

...Cette reconstruction a une fonction sociale : en manifestant souvent de la nostalgie pour un passé peint aux couleurs du « bon vieux temps », le narrateur se livre à une critique de sa société aujourd'hui qui peut trahir l'exigence sous-jacente de changements pour l'avenir. Le contenu de la narration est dans ce cas une transaction entre une certaine représentation du passé et un horizon d'attente. Pour cette raison même, cette mémoire porteuse d'une structure possible du futur est toujours une mémoire vivante.

Joël Candau²

Les souvenirs convoqués par Amin Maalouf sont des constructeurs de liens entre lui et le passé afin de retrouver l'immédiateté des événements remémorés. Il essaie de convoquer le temps par l'annulation de la durée. En retournant vers les expériences du passé, il cherche un vécu fondateur, une émotion pareille à celle émise dans l'acte de l'écriture. La transmission ici n'est pas une répétition de l'identique mais une réminiscence nostalgique d'un espace temps. Elle lui permet d'envisager à nouveau frais la rencontre avec l'actuel, le nouveau.

Cependant, toute réminiscence, c'est-à-dire, tout souvenir lorsqu'il ramène le passé, c'est dans le présent qu'il le fait, « Il ne s'agit rien moins que de rendre au passé "son aspect charnu et vert de feuille fraîche". L'aspect, mais aussi la saveur: reviviscence absolue de ce qui n'est pas même un souvenir. Plus encore qu'à un

¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 90.

² Joël Candau, *Mémoire et identité*, op. cit., p. 79.

voyage, c'est à une plongée dans le Temps...¹ ». Cette plongée que nous convie Amin Maalouf, peut fusionner avec passé et présent pour écrire et même réinventer la réalité présente.

Mais que serait le temps, s'interroge Colette Gaudin, sans ses trois dimensions (passé, présent et futur) qui en font le temps vécu ? Pour que la coupure du présent existe entre le passé et le futur, la présence d'un sujet parlant est nécessaire. C'est la référence du temps au discours qui fait apparaître l'opposition entre passé (remémoré) et futur (anticipé) avec tout son potentiel dramatique. Il faut situer des sujets dans la succession indifférente des jours pour que la chronologie prenne sens humain et qu'elle devienne support du récit.²

Dans l'œuvre d'Amin Maalouf, et plus spécialement dans *Léon l'Africain* et *Le périple de Baldassare*, la référence à la chronologie est très rigoureuse. Les récits suivent des datations régulièrement respectées : mettre en lumière et manifester le temps humain ainsi que l'histoire globale en l'articulant dans le présent de l'écriture. Léon l'Africain répond à cette combinaison au sens culinaire du terme. Par son statut d'érudit et sa position transcendante, Hassan El-Wazzan possède une vision panoramique et générale. La perspective du récit apparaît dès lors, comme soumise à ses caprices, puisque c'est lui le narrateur de son histoire personnelle. L'ordre du récit et l'ordre de l'histoire poursuivent une voie logique et explicite.

Les deux romans créent une alternance, avec cohérence, les sommaires, les ellipses et les pauses narratives : Dans *Le périple de Baldassare*, le narrateur, par un rythme régulier, écrit ses mémoires épistolaires, qui commencent « au village d'Anfé, le 24 août 1665³ », et finissent « le 31 décembre 1666.⁴ » mais cette préoccupation de la précision s'annonce déjà au début du roman, « ...un pèlerin de Moscovie, venu frapper à ma porte il y a dix sept ans, à peu de choses près. Pourquoi dire à peu près ? J'ai la date exacte sur mon registre de marchand. C'était le vingtième jour de décembre.⁵ » Dans *Léon l'Africain*, le roman commence clairement à partir du « 894

¹ Alain Trouvé, *Leçon littéraire sur Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Paris : PUF, 1996, p. 19.

² Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, Amsterdam-Atlanta, GA : Radopi, 1994, p. 51.

³ Amin Maalouf, *Le périple de Baldassare*, op. cit., p.43.

⁴ *Ibid.*, p. 501.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

de l'hégire¹ » et qui se termine à « 933 de l'hégire² ». Le va-et-vient entre le passé et le présent et l'emploi du passé simple et de l'imparfait dans le monde raconté et du présent de l'écriture, renvoient à l'état actuel de l'écrivain. Dans ce va et vient, il convient de signaler, qu'Amin Maalouf use d'une astuce féconde de faire croiser et relier les moments dramatiques avec ceux de détente.

Harald Weirnich et Paul Ricoeur soutiennent l'idée que le temps du monde commentatif, c'est-à-dire, le présent, le futur, le passé composé, sont des procédés que le narrateur utilise pour annoncer son engagement, sa confusion avec les événements racontés. En revanche, les temps du monde raconté, c'est-à-dire, l'imparfait, le passé simple, le plus que-parfait, révèlent sa détente et son détachement. Ainsi, on s'en sert pour nous arracher de la vie quotidienne et nous en éloigner³.

L'organisation temporelle du récit est représentée par le temps extérieur qui met en concordance le passé, le présent et le futur. Le récit a besoin de l'ordre chronologique pour établir une distinction entre les événements du monde et les actions des personnages, et aussi pour repérer « le niveau du rapport entre le temps des événements narrés et celui de la narration⁴ ». Ce rapport est vital, car, il assure le lien entre le moment du récit et la succession des moments d'un calendrier infini. Paul Ricoeur, classe trois catégories communes à tous les calendriers. Le premier, s'organise à partir (ou autour) d'un événement fondateur et central qui détermine le point zéro de la datation. Celui-ci explique qu'il y a plusieurs calendriers, par conséquent plusieurs chronologies, qui gravitent autour d'un seul événement majeur. Dans *Le périple de Baldassare* ce premier trait est largement explicité : 1666 est la date sur laquelle fonde le récit, c'est elle qui annonce l'apocalypse ainsi que la réapparition du Christ. Dans *Samarcande*, dès la première page, le narrateur nous entraîne dans ce moment axial :

Peut-être en connaissez-vous le dénouement (le livre de Robaïat), les journaux l'ont rapporté à l'époque, certains ouvrages l'ont consigné depuis : lorsque la *Titanic* a sombré, dans la nuit du 14 au 15 avril 1912, au large de Terre-Neuve, la plus prestigieuse des victimes était un livre, exemplaire

¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 16.

² *Ibid.*, p. 353.

³ Harald Weirnich, *Le temps, Le récit et le Commentaire*, Paris : Seuil, 1973, p. 46.

⁴ Joelle Gardes-Tamine, *La Stylistique*, Paris : Armond Colin, 1992, p.56.

unique des Robaiat d'Omar Khayyam, sage persan, poète, astronome.¹

Le deuxième donne la possibilité de parcourir le temps en lui donnant un sens par des abstractions telles que (jours, semaines, années...). Le récit de *Léon l'Africain* répond à cette caractéristique d'une manière très claire : le roman comporte quatre livres, chaque livre est repéré par des années. *Le livre de Grenade*, par exemple contient six années, *l'année de Salma la Horra*, *l'année des amulettes*, etc. Et c'est la même structure qui gère le roman jusqu'à la fin. Et enfin, le troisième trait pour situer chronologiquement les événements narrés, c'est qu'il leur faut un répertoire d'unités de mesure qui les mettent en relation avec le temps cosmique.

L'organisation des textes donc, notamment dans *Le périple de Baldassare* et *Léon l'Africain*, la mémoire des deux protagonistes prend plus nettement appui sur l'espace et sur le temps, pour se donner des repères en suivant un ordre chronologique bien précis afin de donner un aspect vraisemblable aux événements. Ainsi, l'espace et la mémoire ont dès lors d'autant plus de raisons d'être liés que conduit, ainsi que les voyages des personnages historiques *Baldassare*, *Léon l'Africain* et *Omar El-Khayyam* effectués dans divers régions, à la recherche des documents perdus ou à la quête de la vérité. Ce cheminement littéraire est évidemment nourri par la mémoire individuelle de l'auteur exactement comme le signale clairement Alain Robe Grillet : « je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. Comme c'était de l'intérieur, on ne s'est guère aperçu.² »

De ce point de vue l'écriture d'Amin Maalouf ne peut-être qu'un retour sur les jalons constitutifs de la mémoire. Toute écriture s'avère donc une réminiscence. Réminiscence du passé de l'auteur plus au moins réel, plus ou moins imaginaire. C'est un passé reproduit et recomposé avec les empreintes du présent, filtré, fixé par l'écriture, car lorsque l'auteur écrit, il ne fait pas que décrire, justifier, broser des tableaux de personnages, mais il commémore en faisant revivre et activer le passé en alimentant le présent. Quiconque a lu l'essai d'Amin Maalouf *Origines*, peut sans peine découvrir son irrésistible envie à la commémoration de ses aïeux, de sa légende familiale qui est projetée dans ses romans :

¹ Amin Maalouf, *Samarcande*, *op. cit.*, p. 11.

² Alain Robe Grillet, *Le miroir qui revient*, paris : Minuit, 1985, p. 10

Pour moi, en tout cas, la poursuite des origines apparaît comme une reconquête sur la mort et l'oubli, une reconquête qui devrait être patiente, dévoué, acharné, fidèle. quand mon grand-père avait eu, à la fin des années 1880, le courage de désobéir à ses parents pour aller poursuivre ses études dans une école lointaine, c'est à moi qu'il était en train d'ouvrir les chemins du savoir (...) peu importe ce qu'il avait pu espérer lui-même; du moment que les seules traces de sa vie (les livres) sont à présent dans mes mains, il n'est plus question que je le laisse mourir d'oubli.¹

Ainsi, pour Amin Maalouf, convoquer le temps c'est convoquer les aïeux, les morts. Ce sont ses principaux repères mis en écriture. Celle-ci est considérée comme un parcours qui va de la réminiscence, de la naissance, du gène concepteur jusqu'à la mort ordonnatrice du sens, comme l'écrit De Certeau : « Le parcours vise le retour à ce point de départ. L'itinéraire même de l'écriture conduit à la vision du lieu. Lire c'est aller voir.² » Voir les personnages historiques (*Omar El-Khayyam, Léon l'Africain...*), c'est réécrire leur histoire. En parcourant un itinéraire jalonné d'évènements qui méritent la réincarnation et la résurrection, c'est en réalité tenter de revisiter, tout en réécrivant l'histoire de ses ancêtres lointains cristallisés dans l'histoire de ses propres ancêtres. Le parcours devient alors une succession de scènes réajustées et synchronisés dans des espaces référentiels chargés de sens et bien choisis par l'auteur: Grenade, Constantinople, Samarcande, Asphahan, La Mecque, Damas....Car, qu'est-ce que l'espace si ce n'est d'abord du "temps cristallisé", le parcours comme lecture/écriture historique devient une forme d'écriture dont l'objet narré se fait à la fois signe et trace pour se déployer dans la littérature et devenir sens.

1-1- La mémoire des évènements

Pour que la mémoire puisse organiser les représentations d'appartenance, il lui faut une base temporelle, un itinéraire marqué de ces balises que sont les évènements. Un temps dépourvu d'évènements- qui permettent de situer les périodes et les époques- est un temps vide de souvenirs. Chaque mémoire est un réceptacle d'évènements singuliers qui sont jalonnés par les trajectoires individuelles et collectives.

En littérature, l'évènement est lié à sa redécouverte et à sa redéfinition ; son regain d'intérêt est orienté vers l'interprétation et la compréhension de ce qui s'est

¹ Amin Maalouf, *Origines, op. cit.*, p. 260.

² Michel De Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, 1975, p. 286.

passé et ce qui advient. Ainsi, l'évènement dans sa conception globale d'intrigue, se trouve appelé. Contrairement à une conception ancienne et archaïsante de l'évènement, les écrivains contemporains ne cherchent pas l'exceptionnel, leur attention est plutôt orientée vers l'ordinaire, le périphérique, la condition humaine. Par une simple information aussi « réelle » que possible, le livre de *Samarcande* commence par, « au fond de l'Atlantique, il y a un livre. C'est son histoire que je vais raconter. Peut-être en connaissez-vous le dénouement, les journaux l'ont rapporté à l'époque...¹ » Une note à la fin du roman *Le Rocher de Tanios*, suit la même logique, « ce livre s'inspire très librement d'une histoire vraie : le meurtre d'un patriarche, commis au dix-neuvième siècle par un certain Abou-Kichk Maalouf... »

Bien que l'évènement ici soit mis en récit par un récit subjectif avec un regard intérieur, on remarque que l'arrière plan de la narration tend à faire jaillir une certaine objectivité, des composantes d'un récit structuré et organisé, un regard éloigné, qui vise la réalité et la clarté. L'auteur fait apparaître alors, des faits historiques vérifiables. Ainsi, Amin Maalouf ne raisonne pas qu'en romancier. Il insiste également sur le fait que des documents, des sources historiques... permettent de donner de la « véracité » et de l'« authenticité » à ses récits.

On peut alors situer l'œuvre d'Amin Maalouf dans cette lignée, lui, dont l'évènement habite ses textes. Dans chacun d'eux le narrateur est l'objet d'un bouleversement, un évènement surgit et crée un déséquilibre dans son monde. Dans *Le Rocher de Tanios*, en enquêtant sur l'origine de Tanios, le narrateur veut éclaircir des questions suspendues liées aux évènements désastreux dont le village était le théâtre à l'époque. Dans *Léon l'Africain*, Hassan El-Wazzan raconte ses souvenirs à son fils, décrit l'exil de sa famille, les grands évènements bousculant dont il a été témoin pendant ses périples en Afrique, en Asie et en Europe. Son but est à la fois de broser un tableau des grands évènements de l'époque et de décrire sa position et son comportement vis-à-vis de ceux-ci. Chaque fois, un évènement se passe et fixe des chronologies autour desquelles la narration gravite. Tous ces évènements racontés dans les romans de l'auteur sont traversés par des crises qui contaminent la famille des narrateurs, entraînant des crispations, de l'intolérance, des conflits, des identités fragiles et « meurtrières » qui conduisent vers l'exil et le changement vital de la vie.

Si les récits de Maalouf s'organisent autour d'évènements historiques pris comme des supports de la narration, les micro-évènements, pourrait-on dire, n' y

¹ Amin Maalouf, *Samarcande*, op. cit., p. 11.

manquent pas : qu'il s'agisse d'une rupture amoureuse, d'un détournement ou encore d'un meurtre, pour le personnage qui l'a vécu, cela est, tout de même, un évènement pour lui, avec les empruntes qu'il laisse. Car c'est beaucoup plus l'effet de l'évènement que l'évènement lui-même qui est rapporté. Cet effet résulte d'une mémoire de réviviscence qui ne peut-être qu'intime et privée. En cela Marc Augé, explique :

La mémoire se déploie essentiellement à l'intérieur d'un temps privé, voire intime. Rien à voir avec le temps caractéristique de l'énonciation historique qui « est le temps de l'évènement hors de la personne d'un narrateur ». Même si l'Histoire est « un moyen d'organiser le passé pour l'empêcher de trop peser sur les épaules des hommes », cette discipline joue néanmoins un rôle subalterne dans la constitution du champs du mémorable, non seulement parce que ce champs s'organise autour d'évènements essentiellement privés mais aussi parce que « ce n'est pas sur l'histoire apprise, c'est sur l'histoire vécue que s'appuie notre mémoire »¹.

C'est cette histoire vécue et intime qui consiste à donner corps et existence à des évènements qui véhiculent un sens pour les narrateurs du point de vue de leurs identités. Lorsque la mémoire est mise en exercice, l'évènement convoqué est lié étroitement avec l'instance de la parole, c'est-à-dire avec le présent du narrateur, tel qu'il est souligné par Emile Benveniste², pour qui, ce présent, en tant que fonction du discours, n'appartient à aucune division du temps chronique. Le « maintenant » est recréé à chaque fois que l'énonciateur énonce³. Contrairement à l'énonciation historique dont l'évènement est considéré comme un repère chronologique pour l'énonciateur (c'est-à-dire l'historien), le moment du discours, dans toute narration de soi devient, par excellence, le repère de l'évènement.

Si les souvenirs changent en fonction du temps qui les anime et leurs greffe sa substance, ils prennent de nouvelles significations, tout comme le discours, ils ne sauraient être atteints qu'en fonction de transformations contextuelles : individuelles, collectives, spatiales, temporelles. Tout changement de contexte engendrera, par conséquent, de nouvelles significations aux évènements. Comme l'a bien montré

¹ Marc Augé, *Mémoire et identité, op, cit.*, p. 93.

² Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, II*, Paris : Gallimard, 1974, p. 73.

³ *Ibid.*, p. 74.

Maurice Halbwachs¹, les souvenirs sont soumis à nos représentations du présent. La mémoire revendique continuellement une relecture d'évènements remémorés, exigeant constamment de nouvelles interprétations. C'est cette relecture que Maalouf nomme, « la liberté de brouiller quelques pistes et quelques visages² » pour, d'un côté, fictionnaliser ses souvenirs, de l'autre, « brouiller » volontairement ou non d'autres.

Le discours mémoriel des personnages-narrateurs ne saurait être appréhendé dans sa globalité sans qu'ils soient dans l'obligation d'évoquer les contextes évènementiels politiques, sociaux, culturels... Dans *Léon l'Africain*, par exemple, la mémoire du personnage principal est forgée autour de quatre villes. Chaque ville est décrite en fonction d'évènements marquants : religieux, politiques, culturels qui la caractérisent et dont Léon l'Africain était témoin. Ceci est nettement expliqué dans la dernière page de couverture de *Léon l'Africain* :

...Mais plus fascinante encore que l'œuvre de Léon, c'est sa vie, son aventure personnelle, que ponctuent les grands évènements de son temps : il se trouvait à Grenade pendant la Reconquista, d'où avec sa famille, il a dû fuir l'inquisition ; il se trouvait en Egypte lors de sa prise par les Ottomans ; il se trouvait en Afrique noire à l'apogée de l'empire de l'Askia Mohamed Touré ; il se trouvait enfin à Rome aux plus belles heures de la Renaissance, ainsi qu'au moment du sac de la ville par les soldats de Charles Quint.³

Léon l'Africain réserve à chacune de ces villes un sentiment spécifique, « ma sagesse a vécu à Rome, ma passion au Caire, mon angoisse à Fès, et à Grenade vit encore mon innocence ». Dans le *Le Rocher de Tanios*, le contexte historique du roman se situe au début du dix-neuvième siècle. Le Liban à cette époque était lié administrativement à l'empire Ottoman sous le contrôle d'un Emir désigné à Istanbul par le Sultan. Ce dernier assure la paix et la protection contre l'obéissance et une contribution fiscale. Le territoire du Liban était réparti en région sous le contrôle de familles notables. Chaque village est contrôlé par un Cheikh. Avec l'influence et la complicité des religieux, un ordre hiérarchique s'impose dans tous les domaines de la vie (le Cheikh de Kfaryabda en est l'exemple). Suite à la faiblesse de la Turquie et l'installation des européens, le Liban devient un lieu de brassage culturel important.

¹ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, op. cit., p. 51.

² Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p. 43.

³ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., la dernière page de couverture.

Le jeune Tanios, était témoin, dans son adolescence de batailles et de conflits qui ont engendré une suite de « malheurs qui ont frappé [le] village devaient culminer en un acte abominable...¹ » Ces évènements étaient très choquants que le narrateur s'est trouvé dans l'obligation de remonter le cours de la mémoire et de l'oubli pour reconstruire « cette histoire imparfaite des gens de [sa] contrée² ». Les évènements vécus par les narrateurs ne sont pas uniquement l'objet de souvenirs mais aussi de reconstruction du dedans, c'est-à-dire de réminiscences.

Il convient d'emmener en discussion aussi que la mémoire des évènements convoquée par l'auteur dans le discours est toujours contaminée par un arrière plan critique de la part de ses narrateurs, qui lui permet d'introduire sa propre mémoire intellectuelle, ses réflexions, en un mot : sa vision et sa conception du monde. Et ses choix évènementiels, historiques s'accordent justement avec cette conception et ses positions actuelles :

L'histoire, pour moi, n'est pas que pour l'histoire, le passé que pour le passé. Il s'agit toujours de préoccupations liées à aujourd'hui, aux questions de coexistence, aux affirmations exacerbées d'appartenance, aux conflits proches, qu'il s'agisse du Liban, de la Palestine et d'Israël, du proche orient en général. L'histoire est un réservoir immense d'évènements, de personnages, dont on peut tirer toutes sortes d'enseignements. On la reconstruit, à chaque époque, selon ses propres besoins d'explication du monde³.

Ainsi, les souvenirs remémorés de ses évènements soigneusement choisis et vécus par les personnages dans un climat d'agitations politiques et culturels, motive la mémoire individuelle et familiale soutenue par la mémoire du groupe, afin de reconfigurer une mémoire mise en action par le récit, permettant le souvenir d'évènements partagés. Pour ce faire, l'auteur convoque des évènements historiques particuliers et les nourrit par des sensations et des réminiscences. Le discours mémoriel est donc bourré de souvenirs, d'images, d'estimations, d'impressions, de jugements des évènements, repris par deux regards : Le premier est marqué par des convictions de l'auteur sous forme de vérités générales, et le second par un contexte temporel et spatial particulier. C'est autour de ces deux axes sémantiques que les

¹ Amin Maalouf, *Le Rocher de Tanios.*, op. cit., p. 149.

² *Ibid*, p. 15.

³ Maurice Tournier, « Identité et appartenance », (entretien avec Amin Maalouf) *Mots. Les langages du politique*, [en ligne]. Mise en ligne le 1 juillet 2008. Consulté le 14.05. 2012. <http://www.persee.fr>.

narrateurs des récits d'Amin Maalouf ont ajusté leurs mémoires dans les textes. C'est ainsi qu'ils rappellent des mémoires (auto)biographiques et « épisodiques » qui s'inscrivent dans des événements spécifiques, et des mémoires sémantiques et s'installent dans des choix de vie et dans un parcours réflexif. Tous ces souvenirs truffés de significations font l'objet d'interprétations de la part des narrateurs tout au long des textes. Tout acte de souvenir est nécessairement un retour vers soi, tel qu'il est bien expliqué par Christine Bergé :

L'aspect pronominal du verbe doit susciter notre étonnement. Se souvenir, c'est s'adresser à soi-même. Pour se souvenir, il faut arrêter le temps et opérer un retour vers soi. Nous faisons plus qu'aller chercher de l'information. Nous reprenons une parcelle de notre propre matière pour l'observer, la réorienter, la reciseler et la placer dans l'orchestration présente. Notre mémoire est la pâte dont nous sommes fabriqués. Elle contient des points durs et des zones aérées, des couches de couleurs différentes. Elle n'offre pas de tableau bien net parce que nous la modelons sans cesse. Comment parvient-on à se modeler soi-même ? Voilà qui est paradoxal. Dans les secrets du monde pronominal, la mémoire s'inscrit comme l'instrument de notre fabrication et de notre métamorphose.¹

1-2- Origines et mémoire

La mémoire des origines, le moment primordial est toujours un élément incontournable dans les récits qui mettent en œuvre l'histoire et la filiation. La référence à l'origine est considérée comme un invariant culturel et identitaire important. Par le biais de l'écriture, Amin Maalouf ne tente-t-il pas d'abolir la continuité de l'ordre temporel pour instaurer et réinventer un nouvel ordre origine qui remodelera son identité présente habitée par une mobilité libératrice ?

Il est très important de signaler d'emblée, que l'auteur, pour éviter tout amalgame dans son utilisation fréquente de la notion origine, dans son acceptation ségrégationniste et raciste, a tenu à l'éclaircir dans son livre *Origines* dès le début en l'opposant (on l'a vu) à la métaphore de « racine » qui propose des forces héréditaires figées qui nous clouent dans un espace et à une trajectoire essentielle, imposée et non choisie, « la sève du sol natal ne remonte pas par nos pieds vers la tête, nos pieds ne servent qu'à marcher. Pour nous, seules importent les routes.² » Ainsi, les routes pour l'auteur sont plus considérables que la sève de la terre, « elles nous promettent, elles

¹ Christine Bergé, *L'Odyssee de la mémoire*, Paris : La Découverte, 2010, p. 43.

² Amin Maalouf, *Origines, op. cit.*, p. 9.

nous portent, nous poussent, puis nous abandonnent. Alors nous crevons, comme nous étions nés, au bord d'une route que nous n'avions pas choisie¹ ». En choisissant les routes comme origine, l'auteur évite la fixation et adopte une origine éphémère et illusoire. On ne peut résister à la tentation de relire ce passage qui explique à merveille sa conception de l'origine :

A l'opposé des arbres, les routes n'émergent pas du sol au hasard des semences. Comme nous, elles ont une origine. Origine illusoire, puisqu'une route n'a jamais de véritable commencement ; avant le premier tournant, là derrière, il y avait déjà un tournant, et encore un autre. Origine insaisissable, puisqu'à chaque croisement se sont rejointes d'autres routes, qui venaient d'autres origines. S'il fallait prendre en compte tous ces confluent, on embrasserait cent fois la terre².

Pour que l'auteur mette en œuvre concrètement cette conception, il s'est trouvé dans l'obligation d'écrire un livre dont l'intitulé est très révélateur, *Origines*, dans lequel il propose un autre pacte de réception, car, le livre ne s'intitule plus roman, contrairement à ses anciennes œuvres où il s'est très souvent remarqué comme un romancier qui structure ses récits autour de contextes historiques. Ce n'est pas non plus un ouvrage autobiographique où le désir d'affirmation de soi et où le besoin d'exprimer l'identité du sujet migrant prédominent, mais plutôt d'une option propre à lui qui se situe entre autobiographie collective et roman, ou d'une nouvelle entreprise qui ne dit pas encore son nom. Pourtant toute son œuvre peut s'inscrire dans ce que Philippe Lejeune a appelé « espace autobiographique ». L'auteur retrace l'histoire de sa propre famille qui convoque nombre d'incursions de sa mémoire individuelle et de sa généalogie personnelle, sans pour autant assumer l'autobiographie en tant que telle. L'une des causes de ce biaisement est d'origine ancestrale, tel qu'il le présente lui-même :

...Il est vrai que cette ambiguïté me permettait, en outre, de garder à ma pudeur filiale un territoire propre, où la préserver, et où la confiner aussi. [...] je me sentais incapable de dire « je ». Tel est l'atavisme des miens, qui n'auraient pu traverser

¹ *Ibid.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 9- 10.

tant de siècles hostiles s'ils n'avaient appris à cacher leur âme sous un masque.¹

Cette impossibilité de dire « je » autobiographique *stricto sensu*, et afin de rester fidèle à l'atavisme de ses ancêtre, l'auteur semble trouver une solution : la présence de son être est partout, il le greffe dans toutes ses œuvres, facile à dénicher, tandis que son individualité exige pour la détecter, un travail non aisé. Tel est le déficit d'Amin Maalouf : cacher son « âme sous un masque » et emprunter la plume à ses personnages, fictifs ou réels, pour qu'ils écrivent à sa place, se chercher en se détachant de soi, se fusionnant dans des origines universelles.

Ceci explique sa longue hésitation pour écrire sans dissémination sur ses siens. En effet, *Origines* vient au monde après plusieurs tentatives avortées, « comme si, disait-il, dès que mes propres origines étaient en cause, je retrouvais une certaine placidité héréditaire, et la stérile dignité du silence.² » Pour mieux expliquer cela l'auteur poursuit, « Chez les miens, on parle peu, et lentement, et avec un souci constant de mesure, de politesse, et de dignité. C'est quelquefois irritant pour les autres, pour nous l'habitude est prise depuis longtemps, et elle continuera à se transmettre³ ». Cependant, ce désir de vouloir un jour ressusciter le passé de sa famille et briser ce mutisme qu'il nomme, « notre sanctuaire », est plus fort que cette tradition enracinée dans sa famille depuis bien longtemps. A ceci vient s'ajouter la responsabilité morale qui l'attache à ses aïeux, un gage ancestral, « un devoir de mémoire ». « Plus question, disait-il, de « refiler » cette male à la génération suivante. J'étais l'ultime station avant l'oubli ; après moi, la chaîne des âmes serait rompue, plus personne ne saurait déchiffrer.⁴ »

Ayant conscience de sa responsabilité morale envers ses aïeux, Amin Maalouf ici se considère comme le précurseur de mémoire familiale. Sa mémoire se livre à une tâche de résistance contre l'oubli en refusant de se taire. Marc Augé souligne, que :

S'il y a un temps pour transmettre et un temps pour recevoir, il y a également « temps de se taire et temps de parler ». Or, la mémoire refuse souvent de se taire ». Impérieuse, omniprésente, envahissante, excessive, abusive, il est trivial de

¹ *Ibid.*, p. 42.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

rappeler que son empire doit à l'inquiétude d'individus et de groupes en quête d'eux-mêmes¹.

Cette quête des origines est une caractéristique marquante des écrivains et des communautés migrantes que de ressentir le besoin de donner un sens à leurs appartenances filiales qui se mythifient par la distance et la nostalgie. Ce besoin devient pour l'écrivain une obligation à remplir, un gage à accomplir ; et par l'écriture mémorielle familiale, il jette ce fardeau qui pèse lourd sur sa conscience, et par delà-même se retrouve lui-même en retrouvant la saga familiale et en empêchant sa disparition. Marc Augé, nous prévient de ne pas répondre au devoir de mémoire, et de se laisser envahir par l'oubli :

Ne pas satisfaire au devoir de mémoire, c'est s'exposer à la disparition : « que si oubliant le seigneur votre Dieu, vous suivez des dieux étrangers, avertis plusieurs fois la bible, je vous prédis, dès maintenant, que vous serez tout à fait détruit. » l'oubli peut même être à l'origine de la perte de soi-même. » [...] par l'oubli, l'âme peut « laisser fuir son contenu »².

Mais comment l'auteur peut-il être capable de laisser disparaître sa généalogie – ou du moins quelques figures de sa généalogie- qu'il considère comme des modèles par leurs comportements et attitudes, malgré les circonstances historiques et des contextes socioculturels compliqués ? « Si tout est destiné à l'oubli, pourquoi bâtissons-nous, et pourquoi nos ancêtres ont-ils bâti ? Oui, dans ce cas, pourquoi écrivons-nous, et pourquoi ont-ils écrit ? [...] A quoi bon lutter pour une cause, à quoi bon parler de progrès, d'évolution, d'humanité, d'avenir³... » C'est ainsi que Maalouf a pris la tâche de poursuivre les traces de ses ancêtres, et tenter de reconstruire la vie audacieuse de ces personnages dont il se sent l'ultime héritier responsable de leur renaissance par la mise en récit. C'est une véritable course donc contre la mort et l'oubli, que Maalouf s'est assigné à perpétuer. Écoutons-le :

Pour moi, en tout cas, la poursuite des origines apparaît comme une reconquête sur la mort et l'oubli, une reconquête qui devrait être patiente, dévoué, acharnée, fidèle. Quand mon grand-père avait eu, à la fin des années 1880, le courage de

¹ Marc Augé, *Mémoire et identité*, op. cit., p. 121.

² *Ibid.*, p. 121-122.

³ Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p. 259.

désobéir à ses parents pour aller poursuivre ses études dans une école lointaine, c'est à moi qu'il était en train d'ouvrir les chemins du savoir. Et s'il a laissé, avant de mourir, toutes ses traces [...] n'est-ce pas pour que quelqu'un s'en préoccupe un jour ? [...] il n'est plus question que je le laisse mourir d'oubli¹.

Ce travail contre l'oubli et ce devoir de mémoire ont donné à l'auteur un statut de gardien de mémoire. L'efficacité de sa transmission réside dans la polarisation de son récit sur des figures avec lesquelles il partage leurs visions du monde, et dont on trouve les silhouettes de leurs âmes dans ses récits romanesques. Elles sont reconnues par les lecteurs, comme des transmetteurs de la mémoire « vraie » et légitime, leur transmission assure à Maalouf une reproduction de mémoire forte, réelle et non réelle. La sélection de l'auteur des personnages racontés, outre l'ordre affectif et le principe d'intelligibilité et la structure axiologique qui les ont imposés, montre le désir de l'auteur d'actualiser ces figures. On retrouve aussi que les sujets remémorés, plus ils sont nombreux, plus les révélations deviennent indécises, imprécises, moins organisées. Les personnages ainsi rétrécis, permettent à l'auteur une manœuvre plus grande et son récit devient plus structurant.

Par ailleurs, on peut remarquer aussi, que tous les récits d'Amin Maalouf gravitent autour d'un noyau commun où se divergent un réseau d'interactions familiales qui les structurent et produisent d'infinies attitudes et émotions. Ce qui se dit sur des personnages véridiques peut s'étendre aux personnages fictifs, car ici, ce qui importe le plus, c'est qu'ils soient tous définis par les liens de filiation et les relations d'appartenance.

Dans les récits d'Amin Maalouf, la thématique de la destinée individuelle, en rapport avec la complexité des relations existentielles, se situe dans une dimension plus large d'une saga familiale. Des personnages cosmopolites, des voyageurs qui se trouvent à plusieurs routes et à plusieurs chemins, des électrons libres, exactement comme ses aïeux, en particuliers, les deux principaux personnages de son livre *Origines*, son grand-père et son grand-oncle, déjà évoqués. Ses ancêtres redeviennent pour lui une source d'inspiration et toute son existence et sa destinée s'est forgée par eux. Il les considère comme ses propres enfants avec leur innocence et leur maladresse :

¹ *Ibid.*, p. 260.

Mes noms, mes langues, mes croyances, mes fureurs, mes égarements, mon encre, mon sang, mon exil. Je suis le fils de chacun des ancêtres et mon destin est d'être également, en retour, leur géniteur tardif. Toi, Botros, mon fils asphyxié, et toi, Gebrayel, mon fils brisé. Je voudrais vous serrer contre moi l'un et l'autre et je m'embrasserais que vos ombres¹.

3- Des images souvenirs

...Or, si le souvenir est une image en ce sens, il comporte une dimension positionnelle qui le rapproche de ce point de vue de la perception. Dans un autre langage, que j'adopte, on parlera de l'ayant été passé souvenu. Ultime référent du souvenir en acte. Passera alors au premier plan, au point de vue phénomologique, la coupure entre l'irréel et le réel (qu'il soit présent, passé ou futur). Tandis que l'imagination peut jouer avec des entités fictives, lorsqu'elle ne dépeint pas, mais s'exile du réel, le souvenir pose les choses du passé ; alors que le dépeint a encore un pied dans la présentation en tant que présentation indirecte, la fiction et le feint se situent radicalement hors présentation.

Paul Ricoeur²

Lorsque Ribot affirme qu'il n'y a « pas la moindre différence entre le mécanisme de l'émotion affective vraie et celui de l'émotion affective représentative³ », c'est qu'il propose, avec d'autres, une théorie de "l'image" intérieure et intime comme une reproduction et répétition, voire même une résurrection des sensations affectives, même s'ils sont très loin dans le temps et dans l'espace. Selon cette théorie, la mémoire s'avère comme le fruit des sensations.

Cette mémoire de réviviscence appelle les images du passé dans le présent. L'auteur met en scène sa mémoire personnelle lorsqu'il décrit un décor ou une scène animée ou silencieuse à la table familiale, ou celle des vacances ou des fêtes qui cristallisent les souvenirs familiaux. Ces images peuvent être aussi des odeurs, des parfums que l'on conserve, « dans l'obscurité toujours épaisse, un long frottement désordonné de soie, un parfum...⁴», le parfum fait signe vers un passé et un vécu

¹ *Ibid.*, p. 260.

² Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : du Seuil, 2000, p. 58.

³ Théodule Ribot, *La psychologie des sentiments*, rééd (édition originale 1896), Paris : Hachette Livre, 2012, p. 161-162.

⁴ Amin Maalouf, *Samarcande*, *op. cit.*, p.50.

lointain. Et c'est à l'imagination de suppléer la conscience à traduire ses sentiments en souvenir, comme le souligne M. Ramond:

Il y a dans les parfums je ne sais quoi qui réveille puissamment les souvenirs du passé. Rien ne rappelle à ce point des lieux chéris, des situations regrettées, de ces minutes dont le passage laisse d'aussi profondes traces dans le cœur qu'elles en laissent peu dans la mémoire. L'odeur d'une violette rend à l'âme les jouissances de plusieurs printemps... On trouve là, entre le cœur et la pensée, un voile qu'il est quelques fois doux, plus souvent triste de soulever.¹

Ça peut-être aussi une sensation très intime et très subjective comme pare exemple: retrouver la froideur d'une chambre et le parfum des livres ou des lettres amoureuses qui provoquent des émotions impossible à exprimer par n'importe qu'elle langue. Ce passage illustre cela à merveille:

Aujourd'hui, je me demande: a-t-elle seulement existé (Chirine)? Etait-elle autre chose que le fruit de mes obsessions orientales? La nuit, dans la solitude de ma trop vaste chambre, quand monte en moi le doute, quand ma mémoire se brouille, quand je sens ma maison vaciller, je me lève et allume toutes les lumières, je cours reprendre ces lettres de jadis que je fais mine de décacheter comme je venais tout juste de les recevoir, je hume leur parfum, j'en relis quelques pages; la froideur même de leur temps me reconforte, elle me donne l'illusion de vivre à nouveau un amour naissant.²

Ainsi, le discours de la réviviscence, c'est le passé mis en images. Paul Ricoeur le souligne clairement en posant la question: « ne parle-t-on pas de souvenir-image, voire du souvenir comme image que l'on se fait du passé?³ » Une multitude d'images remémorées, qui, dans leur retour, les recréent et les font revivre avec l'acuité du présent, comme le précise Joël Candau, un individu, disait-il, « livrera [...] une vision des évènements passés en partie remanié par le présent, ou, plus exactement, remanié par la position que lui-même occupe dans ce présent.⁴ » La stratégie d'Amin Maalouf est de tenter la résurrection et la mystification du passé pour apaiser les éléments douloureux du présent. « ...alors seulement, apaisé, je les range et me replonge dans

¹ Maine de Biran, *Journal I*, Paris: La Baconnière, Neuchâtel, 1954, p. 151.

² Amin Maalouf, *Samarcande*, *op. cit.*, p. 376.

³ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, P. 53.

⁴ Joël Candau, *Mémoire et expériences olfactives*, Paris : éd, PUF, 2000, p. 140.

le noir, prêt à m'abandonner sans frayeur aux éblouissements du passé: une phrase lâchée dans un salon de Constantinople, deux blanches nuits à Tabriz, un brasero dans l'hiver de Zarganda¹. »

L'expérience d'Amin Maalouf comme celle de toutes les expériences d'écrivains de la réminiscence affective, tente de mettre en scène la qualité esthétique d'une écriture de mémoire qui livre simultanément l'infiniment petit, c'est-à-dire le personnel, l'intime, le détail ; et le général, le global, le collectif, c'est-à-dire le tout, avec une puissance de remplacer le présent par le passé. Tout cela contribue à la construction du souvenir par le moi. Ce passage en témoigne très bien cette réminiscence affective: « peut-être aurais-je dû attendre que les émotions se soient déposées au fond de moi, sur le plancher de mon âme, comme le marc dans une tasse de café. Laisser passer deux jours, une semaine. D'autres seront survenus, encore brûlant...² » C'est exactement cette chaleur et ces émotions brûlantes qui occupaient Maine de Biran il y a de cela déjà deux siècles :

J'ai éprouvé ce soir, dans une promenade solitaire faite par le plus beau temps, quelques éclairs momentanés de cette jouissance ineffable que j'ai goûtée dans d'autres temps et à pareille saison, de cette volupté pure qui semble nous arracher à tout ce qu'il y a de terrestre pour nous donner un avant-goût des choses du ciel.³

Cette mémoire de réviviscence "images-souvenirs" chez Amin Maalouf peut être appréhendée selon différentes modalités. D'une part, elle est partagée par tous les membres de la famille, partage de souvenirs mais aussi d'oublis avec les morts au même titre que les vivants, comme elle peut s'étendre au passé lointain de la famille et même à l'héritage collectif. La réminiscence devient commune. Elle s'inscrit dans les différentes formes de traditions et de coutumes, c'est-à-dire dans les répétitions de certains rituels (fête, cérémonies, repas...) et la préservation d'un savoir collectif matériel (lieux, maison, photographies, paysages, objets, recettes de cuisines...) et immatériel (chanson, émotions, odeurs, conversation, prénoms...). Ainsi, cette volonté d'Amin Maalouf de transmettre cet héritage collectif se lit de deux côtés. D'abord, par son choix énonciatif, car il s'agit bien ici évidemment, presque dans toute son œuvre, du "je" autobiographique, biaisé ou non, qui est en quelque sorte le

¹ Amin Maalouf, *Samarcande*, op. cit., p. 376.

² Amin Maalouf, *Le périple de Baldassare*, op. cit., p. 219.

³ Maine de Biran, *Journal I*, op. cit., p.81.

gardien vigilant de l'ordre généalogique qui se taille une descendance sur mesure et de ce fait il n'aura rendez-vous en fin de compte qu'avec lui-même. Ensuite, son vœu profond d'écrire l'histoire de sa famille. Ce vœu l'a clairement délivré à son interlocuteur pendant qu'il n'était encore que projet:

Il y a effectivement un nouveau projet en discussion [...] c'est une histoire inspiré par des évènements qui se sont produits dans ma propre famille, il y a une centaine d'années. Mon récit sera probablement à mi-chemin entre le roman et l'autobiographie collective...mais je préfère ne pas trop en parler. Même ce que je viens de dire, je n'en suis pas sûr. J'ignore encore à quoi ressemblera ce livre le jour où je le publierai¹.

Aujourd'hui on le sait, c'est un essai qui retrace l'histoire des siens « revisite leur mémoire, et ressuscite le destin de cette "tribu" Maalouf qui, à partir du Liban, essaimera de par le monde –jusqu'aux Amériques, jusqu'à Cuba...² »

Cette réappropriation du passé familial dans l'écriture est purement singulière. Il peint à sa manière les évènements et les personnages. Il narre avec une singularité irréductible l'histoire de ses personnages qui se chevauchent avec l'histoire de sa famille afin de leur donner un sens d'une manière idiosyncrasique. C'est pourquoi Amin Maalouf préfère rédiger ses romans à la première personne. Les souvenirs personnels ajoutaient au récit collectif -comme le décrit parfaitement Joëlle Bahloul (qui a réalisée une remarquable étude sur un groupe de juif de Sétif (Est Algérien) déracinés en France), « l'évocation des expériences intimes, qui donnait à l'épopée d'un groupe la dimension singulière de l'expérience personnelle³ ».

Et comme la mémoire familiale est très courte, Amin Maalouf a soigneusement représenté cette expérience personnelle dans la littérature pour la faire perdurer dans le temps, pour l'inscrire dans une mémoire éternelle. Un individu est réellement mort, disait Jules Romains, le jour ou plus personne ne se souvient de lui. Les pertes par l'oubli, Amin Maalouf les déplorent beaucoup et il en éprouve de l'amertume et du chagrin :

¹ Egi Volterrani. *Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix*,. *Op. cit.*

² Amin Maalouf, *Origine*, *op. cit.*, Quatrième page de couverture.

³ Joël Bahloul, *La maison de la mémoire, ethnologie d'une demeure judéo-arabe en Algérie (1937-1961)* *op. cit.*, p.10-11.

Seule ma grand-mère aurait pu me dire ce qu'il y avait exactement dans la lettre de son frère, si seulement j'avait songé de le lui demander... Elle l'avait lue et relue, les mots s'étaient forcément imprimés dans sa mémoire de jeune femme, et jusqu'à la fin de sa vie. Que je m'en veuille d'avoir à ce point manqué de curiosité! La présence des vieilles personnes est un trésor que nous gaspillons en cajoleries et boniments, puis nous restons à jamais sur notre faim; derrière nous des routes imprécises, qui se dessinent un court moment, puis se perdent dans la poussière.¹

Il continue à exprimer sa rage envers cette indifférence envers les traces du passé, « A trop privilégier l'instant vécu on se laisse assiéger par un océan de mort. A l'inverse, en ranimant le temps révolu on élargit l'espace de vie.² » C'est pourquoi cette obstination de préserver les traces s'exprime dans *Léon l'Africain* : « et tu resteras après moi, mon fils. Et tu porteras mon souvenir. Et tu liras mes livres...³ »

2-1- Mémoire des sens

Le cadre de la mémoire des sens est particulièrement intime, individuel et intérieur. Cette mémoire imprime et oriente les chemins de la réminiscence. Elle est involontaire, souvent imposée par les circonstances et guidée par eux. Les sens font le travail de balises de routes, marqueurs et indicateurs. Mais indicateurs de l'éphémère. Les odeurs, les saveurs, les parfums ne peuvent être conservés et recensés. Malgré sa prégnance, sa puissance d'évocation, malgré la force qu'elle exerce sur l'âme et la conscience, la mémoire des sens est difficile à transmettre et à communiquer : elle habite le cœur et dans le cœur : sa première et dernière demeure. Marcel Proust décrit cette réminiscence intime suscitée est déclenchée par une saveur :

Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse. [...] Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme

¹ Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p. 259.

² *Ibid.*, p. 260.

³ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 12.

des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.¹

Ainsi, l'évocation des souvenirs est fixée par la vitalité des sens. Un parfum savouré, une mélodie qui vient à l'oreille, et l'on est projeté vers « l'édifice immense du souvenir ». C'est par le biais des sens que l'on pourrait explorer certaines scènes du passé. Les sens dessinent les itinéraires de la mémoire. Ils déclenchent des souvenirs sans que l'on puisse comprendre l'effet et sans que l'on puisse exercer sur eux du contrôle. Le déclenchement de la mémoire se connecte directement à l'expérience vécue pour lui donner une signification personnelle et subjective. Dans son livre *L'Emprunte des sens*, Jacques Ninio décrit la mémoire comme un réseau de connexions et de fragments, mais insaisissable :

La mémoire semble faite pour contenir un très grand nombre d'objets mais sous forme de traces relativement pauvres. Les traces sont fragmentées, réparties dans plusieurs modules, les fragments sont regroupés en îlots. Le codage en mémoire d'une perception équivaut à une emprunte très sommaire, et peut inclure une « clef », qui signale les zones de la mémoire pour lesquelles cette perception a quelque affinité.²

Dans l'œuvre d'Amin Maalouf, les allusions à la mémoire des sens n'y manquent pas. Chaque description, à caractère émotionnel, mobilise des séquences mémorielles de l'affinité mystérieuse des sens qui lui sont propres. Ces descriptions des sens, qui sont profondément intimes et personnelles, suggèrent de multiples voies aux souvenirs dont les sens montrent les routes. Une odeur, un parfum, et toutes les séquences du passé peuvent être redécouvertes. Exactement comme le souligne le narrateur dans ce passage :

Une légère odeur d'ambre gris ramena à mes oreilles la musique nègre de Tombouctou. Hiba était devant moi, dans le clair de lune, sa danse s'achevait, ses bras s'ouvraient, sa peau était lisse et glissante. Et parfumée à l'ambre gris de la mer

¹ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, vol. I, p. 45, 467.

² Jacques Ninio, *L'Emprunte des sens, perception, mémoire, langage*, Paris : Odile Jacob, 1989, p. 207.

[...] mon corps retrouvait les mêmes égarements, les mêmes repères, les mêmes refuges.¹

Cette mémoire ressurgit comme une bouffée d'air pur. Elle est insaisissable par la faculté de remémoration. Elle échappe au contrôle de la raison, à toute réorganisation. Et comme elle est le résultat des sensations du passé, elle redécouvre les débris de vécu original. Les effets mémoratifs d'une simple « odeur d'ambre gris » déclenchent les souvenirs de jouissance de « musique nègre à Tomboctou », endormis depuis longtemps dans l'être du narrateur/voyageur. Celui-ci retrouve la voie de la réminiscence dans une simple odeur déclenchée par une rencontre, en pleine lune, avec sa bien aimée Hiba. Une sensation a provoqué une autre. Une odeur convoque une scène de musique ; le souvenir du narrateur transpose à la rencontre la nostalgie dont il est la cause, ce qui instaure une complicité entre passé et présent, entre passé autobiographique et présence de l'être sensible redécouverte. Il s'agit d'une mémoire reviviscente, toujours vivante, intacte et transporteuse des affections d'alors pour que Léon l'Africain, retrouve « les mêmes égarements, les mêmes repères, les mêmes refuges ». C'est une « mémoire involontaire » telle qu'elle est désignée par Marcel Proust :

C'est pourquoi la meilleure part de notre mémoire est hors de nous, dans un souffle pluvieux, dans l'odeur de renfermé d'une chambre ou dans l'odeur d'une première flambée, partout où nous retrouvons de nous-mêmes ce que notre intelligence n'en ayant pas l'emploi, avait dédaigné, la dernière réserve du passé, la meilleure, celle qui, quand toutes nos larmes semblent taries, sait nous faire pleurer encore. Hors de nous ? En nous pour mieux dire, mais dérobée à notre premier regard, dans un oubli plus ou moins prolongé. C'est grâce à cet oubli seul que nous pouvons de temps à autre retrouver l'être que nous fûmes, nous placer vis-à-vis des choses comme cet être l'était, souffrir à nouveau, parce que nous ne sommes plus nous, mais lui, et qu'il aimait ce qui nous est maintenant indifférent².

Malgré la force affective qu'elle exerce sur l'être, cette mémoire involontaire se veut être souterraine et masquée. L'oubli ici plus qu'ailleurs est plus déterminant et plus décisif dans sa contribution à la redécouverte du chemin des sensations enfouies, qui

¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 193.

² Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1954, vol. I, p. 643.

peuvent revenir ou rester cachées. Cependant cette mémoire, si on réussit à la déterrer, à démasquer ses vicissitudes, si elle surgit, elle révèle le vrai.

Ainsi les sens jouent le rôle de passerelles qui relient aux lieux de l'enfance. Du coup le souvenir du lieu est associé à une sensation d'odeur ou de parfum. Dans *Léon l'Africain*, le narrateur attache l'odeur à son souvenir de sa ville natale, « un petit vent obligeait Khali à déclamer très haut son récit, et sa voix était si rassurante qu'elle me faisait respirer les odeurs de ma Grenade natale¹ ».

2-2- Mémoire tangible

Avec les objets et les photographies, la mémoire devient tangible, transmissible, partageable. Les objets servent à la médiation entre les disparus et les vivants, entre le passé et le présent. Ils convoquent le passé et lui donnent des significations dans des contextes du présent.

Les objets et les photos contiennent une charge symbolique, affective et collective de chacun par rapport à son vécu personnel en famille ou en groupe d'appartenance. Ils déclenchent des affinités, révèlent des appartenances. Ils entretiennent un lien particulier avec la mémoire. Celle-ci joue le rôle d'interprète, car, ni les objets, ni les photos, malgré leurs caractères qui semblent évident, ne livrent l'ensemble de leurs sens. La mémoire ordonne et arrange les images et les objets afin de leur donner une signification. Elle interprète le chaotique, le latent et le patent.

Chez Amin Maalouf, en particulier dans son livre *Origines*, la photographie tient une place importante. A la première page de couverture se dresse une photo des Maalouf qui témoigne de cet engouement. Le lecteur découvre ainsi, en premier lieu une image, image qui va orienter la lecture, mais qui va également servir de support narratif. Comme si la structure du roman se construit à partir de l'insertion d'une photo familiale lointaine. Ce que l'auteur nous livre, est une sorte d'orientation de lecture et d'horizon d'attente. Que dit –pour reprendre son expression exacte– « cette photo plus jaune que sépia² ? » Peut-elle divulguer quelque secret enfouis et oubliés ? Se situe-t-elle dans une histoire familiale ? On découvre la réponse à la page 58 :

¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 32.

² Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p. 58.

Ayant écrit ces paragraphes, j'étale sur le bureau devant moi les plus vieilles photos de nos archives familiales, pour mettre les visages sur les prénoms. Ce que je cherche sans trop d'espoir, c'est une image de Tannous. A l'évidence, il n'y en a aucune. En revanche, il y a au moins deux photos de Soussène, l'une au moment de langer l'un de ses petits enfants, l'un au cours d'un déjeuner sur l'herbe, avec d'autres membres de la famille, en un lieu appelé Khanouk, « Etouffoire »¹...

L'auteur, après que son attention s'est fixée sur une photographie parmi d'autres, est fasciné par des détails que lui offre l'image, choisit des fragments et se laisse guidé par l'imagination en se plongeant dans un hors-champs tout en le situant dans un contexte susceptible de lui donner un aspect de « vérité », tel qu'il est décrit par Régis Durand, « je sais bien qu'il y a hors –champs et manipulation dans la photographie mais je veux quand même croire aussi qu'il y a du vrai² ». Par l'acte du langage, l'auteur réinvente les vicissitudes de la photographie en réanimant les personnages et en recréant le passé. L'image se donne comme un texte : on la lit et on l'interprète. Dans ce sens, la photographie structure la parole et déclenche la mémoire. Mémoire des personnages, mais aussi mémoire des lieux. L'auteur a tenu que l'endroit de la prise de la photographie soit décrit, « ...en un lieu appelé Khanouk, « Étouffoir », sans doute parce qu'il est à l'abri du vent, et qu'en certaines journées de canicule, on y respire mal ; mais on y est si bien aux heures fraîches, comme au commencement du printemps, puis à nouveau en septembre.³ »

A travers les vieilles photos de l'archive familiale qu'il s'« étale sur le bureau devant lui », Maalouf cherche dans les photos des révélations sur la véritable histoire familiale. Comme s'il supplie les défaillances de sa mémoire, comble les vides, guète les distorsions pour situer une date, un évènement, reconnaître un personnage :

J'ai entrepris ainsi le fleuve des origines, je croise un personnage que j'ai connu. J'ai failli écrire « que j'ai rattrapé », expression qui reflète mieux ce sentiment que j'ai de courir après des ancêtres qui se défilent, qui meurent très tôt, ou qui émigrent et ne reviennent plus. Chucri, « le docteur Chucri » comme on l'a toujours appelé dans la famille, je l'ai rencontré une fois lorsque j'étais enfant. Pas Yamna, qui est morte avant lui – d'elle, je me souviens d'avoir seulement vu

¹ *Ibid.*, p. 58.

² Régis Durand, *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris : La Différence, 1990, p. 67.

³ Amin Maalouf, *Origines, op. cit.*, p. 58.

ce jour-là une photo, collée sur un support de velours noir, dans un cadre accroché au salon...¹

Evoquer une photo, c'est évoquer son contexte réceptif. C'est aussi permettre au souvenir d'être situé dans le temps et dans l'espace. Le salon sur lequel est collée la photo de Yamna, rappelle à l'auteur son usage et ses activités, « ... ce même salon qui servait jadis de lieu de rassemblement et de prière pour les protestants du village ; d'ailleurs, il y avait encore, sur le mur extérieur de la maison, une clochette rouillée, mais je ne savais pas alors à quoi elle a pu servir. Cette maison est aujourd'hui la mienne². »

La photo ici, n'a pas ressuscité seulement le passé, elle a joué un rôle de repère, de socialisation, de mémoire familiale partagée, et donc en un sens de stimulation de l'identité. Choisir une photo, c'est poser la question de son affiliation.

Les photos sont là donc pour signifier qu'appartenir à cette famille c'est s'inscrire dans son histoire. Dans ce sens, elles entretiennent et réinventent la mémoire collective. Elles servent aussi à établir des passerelles entre les vivants et les morts. Elles introduisent l'idée d'une continuité, d'une transmission. Les photographies évoquent la mémoire d'une mythologie familiale construite au fil du temps, qui s'impose aux groupes de génération en génération.

Mais, comme la relation qu'on entretient avec les photos est à la fois une relation d'attachement et de détachement, Maalouf, entame une sélection, imposée sans doute, par ses aspirations du moment, par sa vision du monde. Les personnages choisis par l'auteur, sont ceux qu'il idéalise, mythifie et même sacralise. Son grand-père Botros est l'une de ces figures, son oncle Kamel lui a fait partager ses souvenirs :

Que de fois j'ai essayé de retrouver dans mes souvenirs un instant, aussi bref soit-il, où j'aurais pu apercevoir le visage de mon père ! En vain...quelques temps après sa mort, on commanda à un peintre un grand portrait de lui, qui fut accroché dans la maison. Souvent on parlait de lui, en l'appelant al-marhoum, qui veut dire « celui à qui miséricorde a été accordée », terme courant pour désigner un défunt. Bien des années plus tard, en triant des papiers de famille, je suis tombée par hasard sur une photo de lui, avec ma mère et l'ainé de ses frères, prise lors d'un pique-nique dans les champs en 1914. A ma grande surprise, j'ai découvert qu'il ne ressemblait pas du tout au portrait qui était accroché sur le

¹ *Ibid.*, p. 140-141.

² *Ibid.*, p. 141.

mur. Le peintre à qui l'on avait commandé ce tableau n'avait jamais vu mon père, on le lui avait seulement décrit, et il avait fait au mieux¹.

Dans la mémoire tangible et concrète, les objets tiennent une place importante. Anne Muxel, l'a bien souligné, ils « sont non seulement investis de la réalité et des enjeux d'une transaction mais aussi de la possibilité d'une transition vis-à-vis du passé. [...] c'est ainsi qu'enjeux d'échanges entre le monde des vivants et le monde des morts, les objets peuvent devenir des passeurs de la mémoire.² » Ces « passeurs de mémoire » tels que les écrits officiels, les mobiliers, les lettres, les livres, ont autant leur place que les photos dans l'œuvre d'Amin Maalouf.

Dans les histoires familiales, les objets jouent le rôle de déclinaison de l'identité. Un peu à l'instar d'un monument, il est une manière, en rendant hommage aux ascendants, d'unifier la mémoire d'un groupe ou d'une société autour d'un événement fédérateur. Les objets, aussi, servent la conservation des traces de cette histoire, « des pièces « remarquables » conservées dans l'ego-musée, revisité en tant qu'il restitue le décorum ancestral de la famille. Vitrines de parade dont les objets exposés et mis en lumière racontent d'où l'on vient, les circonstances par lesquelles une distinction familiale, même modeste, a pu se constituer.³ »

La distinction la plus manifeste que proclame l'auteur dans l'histoire de sa famille est l'écriture. C'est la seule fortune qu'il juge digne d'un héritage familial :

Hommage à la tradition orale, entend-on souvent ! Pour ma part, je laisse ces pieux ébahissements aux coloniaux repentis. Moi, je ne vénère que l'écrit. Et je bénis le ciel que mes ancêtres, depuis plus d'un siècle, aient consigné, rassemblé, préservé ces milliers de pages que tant d'autres familles ont jetées au feu, ou laissé moisir dans un grenier, ou tout simplement omis d'écrire.⁴

Les traces écrites ont donc une grande importance pour l'auteur : s'ils disparaissent, l'identité et l'histoire familiale référentielle, ou du moins une partie d'elle, disparaîtrait. Son rôle est de maintenir, aussi loin que possible, à travers la succession des générations, la mémoire de la famille à laquelle chacun peut s'inscrire.

¹ *Ibid.*, p. 429.

² Anne Muxel, *Individu et mémoire familial*, op. cit., p. 153.

³ *Ibid.*, p. 157.

⁴ Amin Maalouf, *Origines*, op. cit., p. 68.

Même si ces écrits sont détenus et récupérés par l'auteur, ils sont considérés comme faisant partie d'un patrimoine collectif. Pourtant, ce patrimoine a besoin de quelqu'un pour s'en occuper et le mettre en lumière. Concernant l'archive de son grand-père Botros, qu'il a soigneusement rassemblée dans une malle, il disait :

Ce qui se trouvait dans cette malle, c'était sa vie, sa vie entière, déversé là en vrac, toutes années confondues, pour qu'un jour un descendant vienne la démêler, la restituer, l'interpréter, - tâche à laquelle je ne pouvais plus me soustraire. Plus question de « refiler » cette malle à la génération suivante. J'étais l'ultime station avant l'oubli ; après moi, la chaîne des âmes serait rompue, plus personne ne saurait déchiffrer¹.

Cette obsession de l'écrit se traduit nettement dans ces romans, en particulier, *Le périple de Baldassare* et *Samarcande* qui gravitent autour d'une quête charnelle et inlassable des livres autour desquels tournent des mystères, et qui sont considérés susceptibles de contenir des réponses philosophiques et existentielles.

Il est à signaler par ailleurs que, si le rapport entre la photographie et les objets est indéniable, il serait démesurable de passer sous silence sur leurs rapports avec l'autobiographie. Souvent le témoignage photographique est un excellent support de s'approprier la mémoire familiale. Même si les objets et la photographie soient en apparence figés, la relation avec eux suppose une posture interprétative qui fait qu'ils sont revus et entrepris dans une mémoire autobiographique dynamique qui classe et réinvente. Alors souvent, ils appellent des explications et exigent des interprétations pour être démasqués. La grand-mère d'Amin Maalouf a changé le portrait de son mari par un autre de lui-même mais différent pour qu'il offre une autre posture.

Ce n'est pas par hasard que le Botros aux yeux rieurs fut échangé très tôt après sa mort contre un Botros au regard sévère. Ma grand-mère éprouvait le besoin d'accrocher au mur de la maison une image qui inspirât la crainte du père, pas celle d'un rebelle nu-tête, pas celle d'un dandy à la chemise flottante, pas celle d'un papa facile à attendrir, qui cajole sa fille et donne le biberon à son fils.²

3- Réviviscence et écriture

¹ *Ibid*, p. 42.

² *Ibid.*, p. 433.

L'écrivain au moment d'écrire, le sculpteur sur le point de sculpter, le peintre devant sa toile, le chercheur face à un problème n'ont-ils pas tous la même démarche : concentration et attention sur ce qu'ils sentent en eux-mêmes, donc sur la somme de leurs souvenirs, dont ils perçoivent parfois quelques détails, mais dont ils ressentent en eux l'obscur présence [...]. A partir de leurs souvenirs les artistes créent, donc imaginent ; c'est-à-dire qu'ils réunissent des éléments existants pour les assembler d'une façon nouvelle : le compositeur de musique se sert des notes et des règles, et de souvenirs ou d'impressions ressenties, de paysages, « de beaucoup d'églises vues pour en peindre une seule », l'écrivain de caractères de personnes rencontrés. Quand il écrit, il n'est pas un geste de ses personnages, un tic, un accent, qui n'ait été apporté à son inspiration par sa mémoire, il n'est pas un nom de personnage inventé sous lequel il ne puisse mettre soixante noms de personnages nus.

Jean-Yves et Marc Tadié¹

Lorsque Georges Louis Borgès disait qu'un « écrivain croit parler de beaucoup de choses, mais ce qu'il laisse, s'il a de la chance c'est une image de lui », il veut dire probablement que cette image est l'aboutissement d'une écriture mémorielle. Car l'écrivain, consciemment ou non joue avec le passé et les événements de l'Histoire, avec, bien entendu, ses propres souvenirs, avec la langue, avec -d'une manière un peu globale- la mémoire culturelle. Mais l'écriture est plus fondamentalement mémorielle dans la mesure où elle procède par le triage et par le prélèvement des souvenirs stockés, comme le note exactement P. Quignard: « J'ai la mémoire de ce dont je ne me souviens pas.² »

L'écriture de la mémoire dans l'œuvre d'Amin Maalouf s'affirme sous le signe de devoir de mémoire, d'une nécessité absolue d'écrire et de se remémorer, s'appuyant sur elle explicitement ou implicitement pour montrer sa filiation, voire sa confusion avec un passé qui se transforme une fois écrit comme une mémoire seconde. Ainsi, l'écrivain, suivra fidèlement un tracé, un objectif qui lui permet de lier passé et présent, remémoration et commémoration, mémoire personnelle et mémoire collective, en un mot, souvenirs de toute sorte.

Amin Maalouf, on l'a déjà dit, déplore farouchement la défaillance de la mémoire et ses fâcheuses conséquences. Ainsi postule-t-il que l'évanescence des souvenirs

¹ Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris : Gallimard, 1999, p. 302.303.

² Pascal Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris : POL, 1993. Réed, Paris : Gallimard, "Folio", 1995, p. 59.

doit être combattue par la mémoire elle-même. L'écriture, donc, est le seul moyen salutaire pour y remédier. Mais cette mémoire est souvent trahi, « j'aurais voulu rapporter chacun de ses notes, mais ma mémoire est étroite et mon éloquence est poussive, et bien des éliminures de son m'apparaîtront plus jamais, hélas! Dans aucun livre.¹ »

C'est pourquoi le retour sur l'enfance, chez Amin Maalouf est plus insistant, car les souvenirs d'enfance, sont doués toujours d'un inestimable statut dans la narration, puisque, comme l'a bien souligné Philippe Lejeune –concernant l'autobiographie, si on considère que l'écriture d'Amin Maalouf est autobiographique d'autant plus qu'elle est rédigé, dans presque sa totalité, à la première personne- ce « je » du passé est (re) construit par un « je » du présent qui puise ses informations par le travail de la mémoire comme source fondamentale. Dans ses romans, l'auteur insère son "je" en tant qu'écrivain dans le "je" de ses personnages et pour se remémorer, on sort jamais de soi. Ainsi « la solitude fondatrice de l'enfance ajoute l'exil social et culturel à l'exil affectif, et c'est ainsi que la mort de l'enfance qui n'a jamais été vécue que comme une non-enfance, nait l'enfance de la mort.² »

L'écriture de l'auteur se range à la fois dans l'écriture de soi et l'écriture historique. Ce choix le place d'emblée non seulement à présenter au lecteur ou au scripteur un miroir dans lequel peuvent se reconnaître l'un et l'autre, mais se fusionner l'un et l'autre. Tout lecteur ne peut nier l'existence de liens entre le romancier et ses personnages. A propos de *Léon l'africain* il le dit clairement:

J'ai éprouvé, dès les premières pages de *Léon l'Africain*, un sentiment étrange, que je n'avais jamais éprouvé auparavant, ni dans mes textes publiés, ni dans les tentatives romanesques inabouties ; je me rappelle très nettement ce sentiment, une sorte de tension enivrante qui signifiait : voici ma voie ! Voici ce que j'ai toujours voulu faire de ma vie ! Désormais, je ne m'en éloignerai plus !³

3-1- Écriture de soi et invention de soi

L'écriture de soi traite parait-il, avant toute chose, des pulsions déraisonnées :

Dans le combat qui oppose en moi la raison à la déraison, cette dernière a marqué les points. La raison proteste, ricane,

¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p.53.

² André Siganos, *Mythe et écriture, La nostalgie de l'archaïque*, Paris : PUF, p.22-23.

³ Egi Volterrani, *Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix*,. Op. cit.

s'entête, résiste, et j'ai encore suffisamment de lucidité pour observer cet affrontement avec quelque recul. Mais, justement, ce reste de lucidité me contraint à reconnaître que la déraison me gagne. Un jour, si cela continue, je ne serai plus capable d'écrire de telles phrases. Peut-être même reviendrai-je fouiller ses pages pour effacer ce que je viens d'écrire.¹

Et il devient important de trouver des solutions à ces impasses. Les possibilités qu'on a de mieux à se comprendre ont beaucoup plus de charge que de vouloir se libérer de ses souffrances. Le narrateur se fait un examen de conscience ou, pour reprendre l'idée de Gisèle Mathieu-Castellani qui, selon elle, l'écriture autobiographique emprunte sa mise en scène à la situation judiciaire et « l'aiguillon le plus fort qui incite à écrire est la culpabilité. Et, avec elle, le désir de s'en défendre². » Ici Baldassare explore son âme, se situe, comme disait Montaigne, en position de coupable et d'accusateur, de juge et d'accusé. Ainsi, le narrateur-juge, osions-nous dire, prononce le verdict, «...car ce que j'appelle aujourd'hui déraison sera devenu ma croyance. Ce personnage-là, Baldassare-là, s'il venait un jour à exister, à Dieu ne plaise !, je l'exècre et le méprise et le maudis avec tout ce qu'il me reste d'intelligence et d'honneur.³»

Et puis la quête passionne plus que les retrouvailles, tels les chasseurs souvent passionnés par la recherche des gibiers plus que la prise. Ecrire sur soi-même c'est se mettre à la recherche de soi, sans être sûr d'atteindre cet objectif. Cette quête charnelle du livre qui contient le centième nom de Dieu et qui, une fois prononcé, évitera l'apocalypse, n'est-elle pas, en réalité, une quête de soi ? Quand bien même on ne serait pas sûr de l'efficacité de la quête. Une fois le livre est retrouvé, il ne dit rien. La quête du livre se ferme, tandis que la quête de soi et de vérité se poursuivent :

Il se peut que le ciel ne nous ait rien promis. Ni le meilleur, ni le pire. Il se peut que le ciel ne vive qu'au rythme de nos propres promesses. Le centième nom est à mes côtés, qui apporte encore de temps à autre le trouble dans mes pensées. Je l'ai désiré, je l'ai trouvé, je l'ai repris, mais lorsque je l'ai ouvert il est demeuré clos. [...] sur les traces de ce livre, j'ai parcouru le monde par mer et par terre, mais au sortir de

¹ Amin Maalouf, *Le périple de Baldassare*, op. cit., p. 20.

² Gisèle Mathieu-Castellani, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris : PUF, 1996, la quatrième page de couverture.

³ Amin Maalouf, *Le périple de Baldassare*, op. cit., p. 20.

l'année 1666, si je faisais le bilan de mes pérégrinations, je n'ai fait qu'aller de Gibelet à Gènes par un détour¹.

On a l'impression que le projet de la quête de soi est né dans le mouvement de l'écriture, et plus celle-ci progresse plus le narrateur se transforme. Dans *Léon l'Africain*, *Samarcande* et *Le périple de Baldassare*, il s'agit, si on regarde leurs contenus, des autobiographies rétrospectives, car l'auteur introduit et déchiffre l'image de sa vie. Les récits sont constatifs, en ce sens qu'ils nous montrent ce que le narrateur était. Mais du côté de leurs fins, ils sont prospectifs, car ils offrent les qualités de quêtes initiatiques et mettent en lumière la question de l'identité. Enfin, des récits interrogatifs, parce qu'ils posent des questions philosophiques existentielles, tout en tentant de répondre à la question qui en découle « qui suis-je ? ». L'écriture de soi chez Maalouf, peut être appréhendée sur une visée aventureuse d'un appel au voyage, d'une mort initiatique. Elle est vécue comme une expérience et mérite d'être tentée.

C'est pourquoi d'ailleurs, tout en affirmant que la vie est une « succession de passage », ce qui semble décourager a priori toute tentative d'éclaircissement, dans *Le Rocher de Tanios* le narrateur explique le mot « passage » mis en exergue, « le destin passe et repasse à travers nous comme l'aiguille du cordonnier à travers le cuir qu'il façonne. » Et à un autre endroit, « le destin dont les redoutables passages ponctuent notre existence et la façonnent...² ». Pourtant, quand on raconte sa vie, l'écriture se fixe pour but de prouver que nous n'étions pas des jouets, des choses, nous devons nous justifier, expliquer notre comportement, faire la part de ce qui s'est passé, en un mot, transformer notre vie en destin. Et, en dépit de toute incertitude qui occupe l'écriture de soi, les héros de Maalouf peuvent-ils se fixer des objectifs préalablement ? Sont-ils capables d'échapper à leurs destins ? « Aujourd'hui ton destin est clos, ta vie enfin commence [...] ton rocher est las de te porter, Tanios, et la mer s'est fatiguée de tes regards stériles³ », disait le narrateur dans *Le Rocher de Tanios* après la disparition énigmatique de Tanios qui « savait d'instinct qu'en montant s'asseoir sur ce trône de pierre, en s'abandonnant à l'influence du site, son sort se trouverait scellé.⁴ »

¹ *Ibid.*, p. 505-506.

² Amin Maalouf, *Le Rocher de Tanios*, *op. cit.*, p. 43.

³ *Ibid.*, p. 278.

⁴ *Ibid.*, p. 279.

L'écriture de soi, chez Amin Maalouf, s'articule sur trois principales procédures : l'évaluation des faits, énumération des caractères personnels, se juger. Ainsi, les récits devenant des moyens par lesquels l'auteur tente de comprendre son moi et le monde, l'objectif de l'évènement particulier n'est pas seulement de relater les faits tels qu'ils se présentent historiquement et géographiquement, mais très souvent ce n'est qu'un prétexte à une généralisation ou à une métaphorisation qui lui donne un aspect universel.

On peut aisément reconnaître ce mouvement entre le singulier et le général, entre le particulier et l'universel, dans de nombreuses réflexions auxquelles se livrent les héros de Maalouf, qu'elles soient d'ordre historiques ou mémorielles.

Parmi les méthodes qui aboutissent à un grossissement optique et à un élargissement du regard, on trouve la fusion des comportements individuels dans des devenirs qui l'excèdent. Il est clair, parce que les romans sont d'un ancrage historique très important, que les références à l'Histoire abondent dans l'œuvre d'Amin Maalouf. *Samarcande* et *Léon l'Africain* illustrent à merveille ces convictions, « blancs minarets de Gammarth, nobles débris de Carthage, c'est à leur ombre que me guette l'oubli, c'est vers eux que dérive ma vie après tant de naufrages. Le sac de Rome après le châtement du Caire, le feu de Tombouctou après la chute de Grenade : est-ce le malheur qui m'appelle, ou est-ce moi qui appelle le malheur ?¹ ».

Si les héros de Maalouf se penchent à juger leurs comportements sur fond d'histoire universelle, ce n'est pas parce qu'ils doutent sur leurs continuité dans la mémoire collective. Ils ont un sentiment plus ou moins particulier sur la fragilité des choses, à dire vrai une conception qui est mouvementée entre le pessimisme et la résilience, entre l'ordre et le désordre, entre le chaos et l'espoir, entre les époques d'or et les phases obscures.

Par ailleurs, beaucoup de difficultés surgissent lorsqu'on tente d'examiner les rapports qui unissent écriture autobiographique et commentaires critiques. Logiquement parlant, la mise à distance des faits et leurs examens se font au moment de l'énonciation. C'est ainsi que se présente l'écriture de soi : tenter d'examiner une vie par la distanciation (en particulier, ses liens avec le travail de mémoire et de l'oubli) et le travail de mise en récit.

Dans *Léon l'Africain*, Hassan Wazzan était dans l'obligation de remonter, pour mieux actualiser ses souvenirs, à la période où se sont déroulés les évènements et les

¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 365.

faits, et les réflexions qui en découlent. En conséquence, la confusion entre le « je » de l'énonciation et le « je » de l'énoncé s'installe : qui parle ? Est-ce que c'est Léon l'Africain l'autobiographe ou Léon l'Africain de l'histoire ? Pour éclaircir cette ambiguïté entre l'instance énonciative et actantielle, le recours, bien évidemment, aux temps verbaux est parmi les moyens les plus adéquats. Ainsi, le passage au présent est utilisé généralement pour rattacher la réflexion ancienne en l'élargissant : Tel que, « vers la fin de cette année-là, un événement s'est produit dont je n'ai connu les détails que bien plus tard, mais qui allait gravement affecter l'existence des miens. Je le raconte comme j'ai pu le reconstituer, sans omettre aucun détail¹... »

Les héros de Maalouf, notamment, Léon l'Africain et Omar Khayyam ont constamment réfléchi leurs actions, même leurs échecs, leurs souffrances, leurs faiblesses. Leurs souvenirs tentent de reformuler des réflexions déjà pensées et des sentiments déjà sentis. A ce propos, Marc Augé explique, « nous sommes parfois heureux de donner à des souvenirs assez récents pour pouvoir prendre place dans des anecdotes ou des récits circonstanciés la patine des jours anciens et par là même une sorte d'autonomie, d'indépendance par rapport à la stricte chronologie.² » Cet appel du passé au présent et cette continuité entre les réflexions passées et présentes ne sont guère surprenants. Si l'on se souvient des intentions de Léon l'Africain, par exemple, d'évaluer, dès les premières pages, en terme de réussite et d'échecs, son expérience, les valeurs, le gain d'humanité qu'il a acquis tout au long de sa vie, « comme un marchand qui dresse son bilan au bout d'un long périple³ » en exposant un tableau d'évaluation qui peint les quartes villes autour desquelles sa mémoire est construite. « Mais n'est-ce pas un peu ce que je fais : qu'ai-je gagné, qu'ai-je perdu, que dire au créancier suprême ? Il m'a prêté quarante années, que j'ai dispersées au gré des voyages : ma sagesse à vécu à Rome, ma passion au Caire, mon angoisse à Fès, et à Grenade vit encore mon innocence.⁴ »

Il est à signaler enfin, que l'écriture de soi d'Amin Maalouf fait référence à une notion de mémoire plus large : derrière les structures révélées (les faits et les événements historiques), elle peut aller chercher des réalités individuelles, des convictions personnelles, des réminiscences intimes, profondes et intérieures. « Or la

¹ *Ibid.*, p. 211.

² Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, op. cit., p. 28.

³ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 11.12.

réminiscence, au sens temporel, découvre une « vérité » au point d'intersection du passé et du présent, comme dans l'épisode de la madeleine. ¹»

3-2- L'écriture de l'autre comme écriture de soi

« Je est un autre », Formule rimbaldienne qui semble a priori opaque et même contradictoire puisqu'elle met le « je », l'identité du sujet, du moi, avec son adversaire « un autre » inconnu et indéfini. Dès que le « je » s'exprime qu'il est « autre », une question essentielle se pose : comment se manifeste ce « je » qui prétend être « autre » ? Et que pensent les autres de lui ? Dans son essai intitulé remarquablement *je est un autre*, Philippe Lejeune trouve aussi l'expression époustouflante :

La formule de Rimbaud, quel que soit le sens qu'on lui donne, jette le trouble dans l'esprit de chacun, par l'apparent dérèglement de l'énonciation qu'elle produit. Non pas banalement : je suis un autre. Ni « incorrectement », je est un autre. Mais je est un autre. Quel je ? Et un autre que qui ?²

Cette image rimbaldienne est généralement associée, parfois d'une manière excessive voire même tautologique, dans beaucoup de textes d'ancrage autobiographique. Dans le cas d'Amin Maalouf, il semble que la formule de Rimbaud sera plus expressive et plus significative si on la renverse, puisque sa démarche persuasive et les données qu'il déploie pour convaincre le lecteur sont manifestement, *l'autre* est un *je*, derrière lequel il se cache et s'éclipse totalement (si on prend les récits d'une manière strictement formelle) : « ...En cela Tanios reflète un peu l'attitude que j'ai eue.³ » ou bien (déjà cité) :

J'ai éprouvé, dès les premières pages de *Léon l'Africain*, un sentiment étrange, que je n'avais jamais senti auparavant, ni dans mes textes publiés, ni dans les tentatives romanesques inabouties ; je me rappelle encore très nettement ce sentiment, une sorte de tension enivrante qui signifiait : voici ma voie ! Voici ce que j'ai toujours voulu faire de ma vie, désormais, je ne m'en éloignerai plus !⁴

¹ Sophie Duval (juin 2009), « les réminiscences travesties : louchonnerie et amphibologie », in *Proust, la mémoire et la littérature*, séminaire 2006-2007, sous la direction d'Antoine Compagnon, textes réunis par Jen-Baptiste Amadieu, p. 179. Paris : Odile Jacob.

² Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris : du Seuil, 1980, p. 7.

³ Hamida Dia, *Nuit blanche, Le magazine du livre*, op. cit., p. 135, 136.

⁴ Egi volterrani, *Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix*, op. cit.

Le choix de la narration à la première personne, notamment dans *Léon l'Africain* et *le Périple de Baldassare* et même dans la deuxième partie de *Samarcande* discrimine ou du moins, met en doute, la biographie et le roman biographique. Ce choix énonciatif permet à l'auteur de jouir de prérogatives inéluctables. En première instance, en apparence il donne au lecteur la possibilité d'accéder au passé et aux personnages sans intermédiaires. Dès lors, on comprend pourquoi il est difficile de distinguer entre le point de vue de l'auteur, du narrateur et du personnage, notamment dans *Le périple de Baldassare*, *Léon l'Africain* et la deuxième partie de *Samarcande*. Comme si l'auteur a voulu se fusionner avec les personnages principaux en leur donnant le pouvoir d'émettre des jugements évaluatifs internes tout en essayant de supprimer toute distanciation. Ainsi, cette manière de donner entièrement la parole subjective aux personnages à pour objectif justement l'objectivité exigée par l'historien, objectivité qui est difficile, voire impossible d'atteindre lui-même car elle est orientée par la lecture que l'on en fait, selon Amin Maalouf :

L'Histoire n'est pas une solide et belle construction en pierre qu'il suffit de libérer des sables de l'oubli pour que chacun puisse la contempler. Il ya autant d'Histoires que de regards. Chaque peuple, chaque groupe humain, chaque individu même à sa propre vision de l'Histoire, sommaire ou élaborée, explicite ou implicite, et généralement centrée autour de lui-même. Notre mémoire du passé n'est que le lieu où nous puisons ce qui nous sert à appréhender le monde qui nous entoure. Chacun de nous y trouve ce qu'il y cherche...¹

Il est un fait que l'image de Khayyam et de Léon l'Africain a subi des variations et des fluctuations selon les contextes politico-historiques et selon les historiens : admiré par les historiens occidentaux de la renaissance, auxquels ils ont fourni des livre exemplaire, le premier sur la connaissance de l'orient et de l'Afrique, le deuxième un poème chargé de sens existentiel et philosophique. Suspect aux historiens arabo-musulmans (qui ne devaient guère apprécier des hommes prêts à tous les accommodements et à tous les changements religieux et idéologiques), enjolivé par quelques contemporains, des grands penseurs, qui ont dépassés leur temps. L'intention de l'auteur est la reconstruction imaginaire du réel afin de donner à ses récits une dimension vraisemblable. Quoi qu'il en soit, par l'énonciation subjective,

¹ *Ibid.*

Maalouf nous offre une transparence et nous donne la clé à une ouverture qui mène directement et sans intermédiaire au personnage comme qu'en lui-même.

Le choix de Maalouf est de faire revivre le passé, tout en nous mettant en contact immédiat avec lui par la fictionnalisation des événements, mais aussi par la focalisation du récit. Tout cela s'opère par une intention qui réfléchit les données historiques.

Le mot clé ici, est « réfléchir », car le choix de la première personne, outre son rôle de transparence, il permet de soumettre et non de se soumettre aux données documentaires et de présenter les personnages maîtres de leurs actes et leurs attitudes bien réfléchit, sans que l'auteur ait besoin de recourir aux interventions du narrateur. Dans l'œuvre de Maalouf, le dire prime sur le faire, c'est-à-dire la parole transcende l'action, le commentaire domine la narration. Bien que l'organisation temporelle soit bien respectée, des tableaux chronologiques se succèdent. Mais ce qui prime, c'est la vision et les réflexions qu'inspirent les événements aux personnages, à un point où on a l'impression que les histoires évoluent dans le sens de méditation en méditation et non dans le sens de l'action à l'action. Ces méditations s'annoncent souvent par le présent de vérité générale pour rapprocher le passé au présent et le narrateur du lecteur et surtout lier le personnage à son auteur.

Arrivons à ce type d'attitude, deux questions s'imposent à nous: la première, si l'Autre n'est pas un « je », c'est-à-dire, si les romans d'Amin Maalouf ne sont pas autobiographique, pourquoi il a senti, disait-il: « un sentiment étrange, que je n'avais jamais éprouvé auparavant, ni dans mes textes publiés, ni dans les tentatives romanesques inabouties [...] une sorte de tension enivrante qui signifiait : voici ma voie !voici ce que j'ai toujours voulu faire de ma vie, désormais, je ne m'éloignerai plus !¹ » ou bien : «...En cela Tanios reflète un peu l'attitude que j'ai eue.² » ou encore :

Baldassare est un personnage qui ne joue pas, qui révèle ses faiblesses. De ce point de vue, il est le plus proche de moi, le moins prémédité aussi. Les six années pendant lesquelles j'ai écrit cette histoire, allant et venant de ce livre à d'autres, je me suis littéralement embarqué avec Baldassare. Je ne l'ai pas contraint à faire des choses. Je l'ai laissé aller et j'ai mis dans son journal tous mes états d'âme, mes illusions, mes désillusions, mes fantasmes. Ma propre recherche du livre des

¹ Egi volterrani, *Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix, op. cit.*

² Hamida Dia, *Nuit blanche, Le magazine du livre, op. cit., p. 135,136.*

livres et de la femme des femmes... De plus en plus,
j'avance à visage découvert.¹

Quelle signification, quelle utilité, quelle valeur auraient les procédés de fantasmes sympathiques auxquels il a eu recours ?

La seconde question est l'inverse de la première : si son œuvre est autobiographique, pourquoi l'avoir fait par des intermédiaires ? Pourquoi, si on veut se peindre un portrait, ne pas le faire *stricto-sensu* ?

En fait, le choix du « je » instaure d'emblée une dialectique entre l'Autre et le « même » qui soulève le problème de relations entre le « je » du personnage et le « je » de l'auteur. Adopter un pseudonyme, un « je » fictif c'est un moyen d'éviter les entraves morales de sa propre vie, c'est aussi être soi complètement.

4- L'inscription dans sa propre histoire : Auto-bio-graphie, question du genre

...Mais pour ainsi parler, il faudrait que ce « je » était auparavant quelqu'un d'*un* et de bien solide. Et peut-on explorer en amalgamant des phénomènes si variés, si complexes, dont l'analyse littéraire ne saisit sans doute qu'un aspect ? Aussi ai-je plutôt cherché, par des études précises sur des corpus assez divers, à déconstruire l'illusion d'unité du sujet qu'encourage le genre autobiographique, et à décentrer l'étude du genre, qui a tendance à s'enfermer dans le cercle magique de la littérature. L'expression autobiographique est un fait de civilisation-immense, et encore relativement peu exploré. Et bien sûr, il n'y a dans les faits d'expression « à la première personne », ni unité, ni éternité : « je » passe son temps à être autre, et d'abord autre que ce qu'il était avant... Peut-être en ce sens, modeste, qu'il faut prendre finalement la formule affichée dans le titre de ce livre : point de départ d'une recherche, qui reste à *suivre*.

Philippe Lejeune²

L'originalité des récits de Maalouf tient pour l'essentiel aux clivages esthétiques et à l'hybridation des genres littéraires divers, notamment les récits de vie. Ceux-ci se lient étroitement avec le travail de la mémoire qui est leurs ressorts, leurs élans, leurs énergies. Non seulement les récits de vie parlent des souvenirs, mais aussi et surtout,

¹ Argand Catherine, entretien avec Amin Maalouf, *Lire : Le magazine littéraire*, juin 2000, revue électronique : <http://www.lire.fr/entretien>. Consulté le 30. 11.2012.

² Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris : Seuil, 1980, p. 316.

c'est la mémoire qui les constitue et les structure. Et ce sont ces récits qui ont permis à l'auteur, par biaisement ou non, de s'inscrire dans sa propre histoire et de proposer une classification du passé et une certaine mise en ordre de ses romans qui affectent son histoire familiale. Avant de voir comment la narration permet l'inscription de l'auteur dans sa propre histoire, nous essayerons d'abord de dégager la question du(es) genre(s) auquel(s) appartient (nent) ces romans. Notre question centrale donc sera de savoir à quel genre appartient (nent) les récits d'Amin Maalouf, notamment, Léon l'Africain et *Samarcande* : est-ce des biographies (littéraires), ou des romans (historiques), ou des autobiographies, ou encore des récits hybrides ?

Biographie

Parmi les fonctions originales, exemplaires et majeures de la **biographie** est la visée historique et didactique : la narration des vies des personnages politiques, religieux, scientifiques qui ont marqués l'histoire des peuples qui contribuaient à leurs éducations. A partir du dix-neuvième siècle le genre a évolué dans un sens littéraire et artistique.

Cependant, ce n'est qu'au début du vingtième siècle qu'une nouvelle conception du genre est envisagée dans son évolution. Influencés par les études de la psychanalyse menées par S. Freud, les biographes essaient de dévoiler la vie psychique et intérieure, les sentiments, les affects de leurs personnages.

L'insistance sur la valeur créatrice, artistique et littéraire, et l'opposition contre les données historiques rigides du biographe vont se poursuivre pour mettre en place une méthode (cadre narratif, organisation des données, interprétation...) bien spécifique, c'est-à-dire attacher plus de valeur à l'aspect littéraire de la biographie qu'à son aspect historique, tout en restant fidèle aux faits. Les biographes et les théoriciens considèrent alors, que l'objectif des biographes est la reconstitution d'une vie, donc la création d'une narration. C'est ainsi, qu'ils postulent, et c'est une question très importante dans notre étude, que la mise en narration de la vie rapportée par le biographe doit se soumettre nécessairement à des procédés littéraires (structure, focalisation...). Par conséquent, la biographie est considérée à partir de la deuxième partie du dix-neuvième siècle, comme un genre littéraire par excellence plutôt qu'un genre historique.

Toutefois, il convient de signaler que les biographes et les théoriciens s'intéressent simultanément à deux réalités : insister sur l'importance de l'approche littéraire pour

élaborer un récit de vie, sans pour autant abandonner le fondement historique d'une vie.

Amin Maalouf a consacré ses chefs-d'œuvre à des vies humaines, en particulier *Léon l'Africain*, *Samarcande*. Même *Baldassare* et *Le rocher de Tanios* dont les héros sont fictifs, mais ils sont d'un ancrage historique incontestable.

S'agissant de *Léon l'Africain* et de *Samarcande*, Amin Maalouf avait l'intention tout au début, de les concevoir comme des portraits ayant des similitudes avec les personnages véridiques. Il s'est proposé de peindre ces deux grandes figures humaines par « une vision que l'on pourrait qualifié d'humaniste et qui est simplement une vision d'humanité à la fois fondamentalement une et respectueuse de toutes les différences, une humanité une et multiple.¹ ». L'apport historique est considérable dans les livres d'Amin Maalouf : la base de sa narration est la fidélité aux sources historiques :

Moi je m'emploie à démolir quelques préjugés qui me paraissent néfastes, et à construire ou à ranimer ce que j'appelle des mythes positifs, l'Espagne des trois religions ou l'Iran des poètes...mon intention avoué est de bâtir des passerelles entre les deux rives de la méditerranée, mais je m'interdis de falsifier l'Histoire, et je ne nourris aucune illusion sur le passé, les croisades n'avaient pas pour but les échanges culturels...².

L'auteur s'est fixé comme but de décrire la vie et la pensée de ses personnages référentiels. Et comme la vie de ses protagonistes s'est déroulée depuis plusieurs siècles, l'auteur essaie d'avoir une vision globale sur ces vies. Cependant, les documents historiques n'offrent à l'écrivain que des informations éparses et ne révèlent que des renseignements fragmentaires. Même dans *Léon l'Africain*, on y trouve peu d'informations sur sa vie privée, malgré son œuvre monumentale *La description de l'Afrique* qui retrace son long périple. Pour combler ce vide et ces lacunes, l'auteur s'est retrouvé dans l'obligation d'imaginer des ruses et de se mettre dans la peau de ses personnages, phénomène très connu chez les historiens et les biographes. A partir de données historiques extérieures, l'auteur tente d'appréhender de l'intérieur la vie de ses personnages. Sa motivation est de reconstruire la vie des personnages historiques et ses développements de l'extérieur et de l'intérieur, du

¹ Hamidou Dia, *Nuit blanche, Le magazine du livre, op, cit.*, p. 138.

² Egi Volterrani, Amin Maalouf. *Autobiographie à deux voix, op, cit.*

dedans et du dehors, du public et du personnel. Il ne s'agit pas d'une pure et simple fiction, mais une tentative de relier et de rendre cohérent la vie publique et la vie personnelle de ses personnages.

Pour que la mise en récit de ces vies soient élaborée, l'auteur doit recourir à un certains procédés littéraires : le choix énonciatif, figures de styles, la sélection et l'interprétation de données, etc. Tous peuvent influencer l'image qu'il veut donner à ses personnages. Ainsi, peut-on se permettre d'avancer que l'entreprise d'Amin Maalouf est d'une posture artistique et littéraire incontournable. A propos justement de l'écriture littéraire, Maalouf disait, « si j'ai des hésitations, c'est à l'intérieur du vaste univers de l'écriture, sur les choix des thèmes, sur le ton, le style, sur certains choix esthétiques, éthiques, [...] mais je n'hésite plus sur le fait de consacrer ma vie entière à la littérature. Tant que ma main, mes yeux, ma tête, voudront encore écrire, j'écrirai. ¹»

Les figures de style ne manquent pas dans les textes d'Amin Maalouf, on en trouve presque dans toutes les pages. Si le fondement historique et la fidélité aux sources sont ses grands repères, l'aspect imaginaire peint les récits d'un éclat créatif et littéraire très vif. Dans *Léon l'Africain* notamment, un biographe tout court, scrupuleux va se sentir découragé devant l'immensité du projet : « arrivé à la centième page de Léon l'Africain, j'ai démissionné de mon journal pour me consacrer jour et nuit à ce livre, rageusement. ²»

Il est à signaler aussi que toute l'œuvre d'Amin Maalouf est régie par un besoin de transmettre, donc par un besoin didactique très clair. Dans *Léon l'Africain*, ce besoin est très explicite et du coup on comprend sa filiation au genre biographique. Il est clair aussi que le récit de *Léon l'Africain* a pour objectif l'instruction de son fils. Une lettre écrite et adressée à un fils jeune, un interlocuteur moins expérimenté. On conçoit le père qui veut surtout lui laisser un héritage intellectuel et existentiel ainsi qu'une expérience acquise au cours des quarante années de contacts culturels et civilisationnels importants. Dans ce cas, Maalouf utilise les sources historiques pour des fins didactiques : le narrateur omniscient, qui présume savoir tout, entretient avec son narrataire une relation d'éducateur à son successeur. Cette pratique, rappelons-le, est une tradition propre à la biographie classique dans le but d'instruire : En plus de *Léon l'africain*, et *Samarcande*, qui relatent des récits de vie des deux hommes ayant

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 13.

réellement existé dans l'Histoire, on trouve aussi cette relation de maître disciple dans *Le périple de Baldassare*. Celui-ci était accompagné dans son voyage par ses deux jeunes neveux, « lorsque j'avais parlé à Plaisance (sa sœur) d'emmener ses enfants avec moi, elle ne s'y était pas opposée. Mais il fallait bien que les scrupules maternels finissent par s'exprimer. Il n'y a que Boumeh pour penser que les larmes d'une mère peuvent attirer le malheur...¹ ».

Il convient aussi de signaler que très souvent l'ambition didactique est secondée par la volonté de persuader. Il s'agit moins de former un comportement que de reformer. Léon l'Africain se propose de donner sa synthèse de vie à son jeune fils, par des mises en garde, des dispositions mentales, telle que l'étrécissement d'esprit :

Ou que tu sois, certain voudront fouiller ta peau et tes prières. Garde-toi de flatter leurs instincts, mon fils, garde-toi de ployer sous la multitude ! Musulman, juif ou chrétiens, ils devront te prendre comme tu es ou te perdre. Lorsque l'esprit des hommes te paraît étroit, dis-toi que la terre de Dieu est vaste, et vastes ses mains et son cœur. N'hésite jamais à t'éloigner, au-delà de toutes les mers, au-delà de toutes les frontières, de toutes les patries, de toutes les croyances.²

Ou même l'acceptation d'écarts et des égarements :

Et j'ai dû attendre mes premiers cheveux blancs, mes premiers regrets, avant de me convaincre que tout homme, y compris mon père, avait le droit de faire fausse route s'il croyait poursuivre le bonheur. Dès lors je me suis mis à chérir ses errements, comme j'espère que tu chériras les miens, mon fils. Et je te souhaite d'aimer, comme lui, jusqu'à la tyrannie, et de rester longtemps disponible aux nobles tentations de la vie.³

Le choix d'un destinataire comme son fils, marque et révèle à l'arrière plan du texte, un horizon qui offre deux vues : d'un côté, une certaine conception, de la sagesse, de la vertu, d'une vision du monde, et en même temps, la seconde vue est présentée comme un correctif, à travers son fils, à nous lecteurs. Ainsi, Léon l'Africain redouble ses efforts pour convaincre et sa vraie motivation-paraît-il- d'y parvenir.

¹ Amin Maalouf, *Le périple de Baldassare*, op. cit., p. 38.

² Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 365.

³ *Ibid*, p. 90.

Concluons pour le moment en disant que les romans précités se présentent comme des biographies (littéraires). Par la nature didactique d'abord, et ensuite par les procédés littéraires. Malgré tout cela, ces réponses ne sont pas, à notre sens, très satisfaisantes. Deux éléments biographiques nécessaires manquent dans les livres : une biographie doit instruire, certes, mais aussi et surtout doit « décharger », c'est-à-dire, elle doit inclure une certaine libération d'une obligation et des charges qui pèsent sur le sujet. Ensuite, il doit y avoir une distance entre le biographe et son personnage. Ce qui n'est pas le cas dans *Léon l'africain*, et *Samarcande*.

Romans (historiques)

La deuxième hypothèse tente de savoir si les livres sont des romans (historiques). A l'origine, les romanciers avaient comme objectif de transcrire les faits historiques dans leurs romans. Cependant, à partir du dix huitième siècle une nouvelle ère commence à se dessiner tant sur le plans politique et économique, que sur les idées régnantes. Affecté par ces changements, le roman commence à se détacher du devoir de rendre l'histoire objective. Le romancier se sent de plus en plus libre à réaliser des récits fictifs et imaginaires. En effet, un nouveau type d'écriture romanesque apparaît. Il balaie les vieilles traditions, et du coup instaure une conception nouvelle de la fiction et de l'Histoire, conception qui dépasse le genre du roman historique. Jusqu'à aujourd'hui, le genre n'a pas cessé de se développer et occuper la place la plus importante des livres apparus chaque année. La critique littéraire lui a consacré d'innombrables études de façon consciencieuse.

Le genre possède donc des particularités telles que, la liberté de créer des personnages et d'imaginer des scènes et d'inventer des événements. L'objectif du romancier est la création d'une fiction. Par le biais de l'écriture, le romancier présente, appréhende et explicite aux lecteurs et même à soi-même un vécu, une vision du monde. Il n'est pas censé rapporter la réalité comme dans l'autobiographie stricto-sensu, mais il trouve un air détaché dans l'univers de son récit. Une autre différence entre l'autobiographe et le romancier, c'est que ce dernier peut terminer son récit à n'importe quel moment, tandis que l'autobiographie reste toujours inachevée.

Le romancier en combinant la réalité avec l'imaginaire, prend des libertés avec les faits historiques, sans se soucier ni de l'exactitude, ni de raconter une histoire réelle. Il vise à dévoiler la vie intérieure de ses personnages et à déchiffrer leurs sentiments.

On rencontre souvent d'immenses difficultés lorsqu'on tente de délimiter les frontières entre roman et roman historique, car rien a priori ne peut dissocier complètement la réalité de la fiction, et même l'histoire, elle-même, est sujette à caution et à discussion à cause de ce manque de clarté entre l'histoire et l'imaginaire. La distinction la plus large qu'on peut avancer s'articule sur deux spécificités majeures : d'un côté, il y a le roman, œuvre de l'imagination qui présente dans un milieu des personnages vraisemblables et dont les premiers objectifs, la narration d'une histoire pour créer un effet esthétique. De l'autre côté, on retrouve le roman historique dont les événements historiques occupent une place prépondérante. Le romancier tente de rapporter au présent les images des époques révolues : leurs mœurs, leurs habitudes en guerre ou en paix, bref leurs modes de vie. Certains défenseurs du roman historique postulent qu'il est possible de reconstruire le passé en se basant sur les sources historiques, tout en s'autorisant à recourir de temps à autre à l'imagination. Si la fiction dans le roman domine, dans le roman historique, la vocation première est d'évoquer l'histoire.

L'objectif initial du roman historique lors de sa création était de rapporter objectivement les connaissances scientifiques. De nos jours, cette attitude est plus ou moins naïve, car tout reflet de la réalité objective (pas uniquement historique) est relatif et subjectif.

Amin Maalouf souligne que « l'attachement à l'Histoire fait partie intégrante de moi-même.¹ » Il veut à tout prix nous la faire partager, attirer notre attention sur un esprit lointain avec l'acuité du présent.

Les lecteurs connaisseurs de l'œuvre d'Amin Maalouf peuvent classer ses livres, notamment, *Le rocher de Tanios*, *Le périple de Baldassare* dans la catégorie du roman. Et leur prise de position sera justifiée par la présence d'éléments imaginaires importants. Nous savons aujourd'hui (et depuis une cinquantaine d'année), que le genre romanesque occupe de plus en plus la scène médiatique, voire même académique, au point de faire éclipser (ou presque) le reste des genres. S'agissant de

¹ Argand Catherine, entretien avec Amin Maalouf, *Lire : Le magazine littéraire*, op, cit.

Léon l'Africain et *Samarcande*, la description et la définition du genre sont assez vague et imprécises pour les faire inclure.

Par ailleurs, en apparence, et si on suit les caractéristiques générales du roman historique, on peut accorder et justifier une appartenance de *Léon l'Africain* et *Samarcande* à la catégorie du roman historique. Les personnages des deux livres ont existés réellement dans l'histoire. L'intention de l'auteur est d'emblée de donner des images véridiques des protagonistes, ce qui signifie qu'il essaie de réduire l'aspect fictionnel. Les documents historiques étaient son support principal. Il a dû aussi organiser, ordonner et interpréter et même compléter les sources historiques. On imagine aussi que l'auteur-pour compléter les distorsions et afin de combler le vide laissé par les documents était dans l'obligation de recourir à l'invention, sans pour autant transformer ou falsifier l'Histoire. Ce vide réside surtout dans les positions personnelles et les réactions des protagonistes que Maalouf a dû imaginer quand l'histoire ne lui donnait aucun écho. Il paraît qu'il n'a jamais eu l'intention de falsifier la réalité historique. L'imagination était un recours forcé, imposé par le manque de documentations qui ne peut révéler tout. On peut noter donc, que la fiction, n'est pour l'auteur que d'un intérêt secondaire et relatif. C'est pourquoi on peut exprimer des réserves quant à l'appartenance de *Léon l'Africain* et *Samarcande* au genre « roman ».

Quant au roman historique, on pourrait l'utiliser sans difficulté si l'on s'intéresse uniquement aux portraits des protagonistes dans leur contexte sociopolitique et socioculturel. Pourtant, et ce malgré l'intérêt que l'auteur a donné aux sources historiques, on retrouve des passages, dans les deux livres, qui soulèvent des réflexions éthiques et philosophiques. Dans leur totalité donc, *Léon l'Africain* et *Samarcande*, ne nous semblent pas vraiment appartenir au roman historique.

Même si, on peut retrouver quelques caractéristiques et certains éléments du roman et du roman historique, ils restent néanmoins, à notre sens, insuffisant pour satisfaire notre curiosité et répondre à toutes les exigences et les profondeurs des livres. L'intention de l'auteur n'est nullement l'excès de l'exactitude, ni l'exagération de la fiction, mais seulement de mettre en lumière ces deux figures qui ont marqué l'histoire humaine, sans se soucier d'écrire un roman ou un roman historique.

Autobiographie

La troisième caractéristique générique de l'œuvre d'Amin Maalouf est l'autobiographie, hypothèse facilitée par l'énonciation de ses livres. D'abord, les narrateurs personnages s'expriment à la première personne. Ensuite les « je » sont omniprésents. Dès lors, des questions surgissent : est-ce un « je » fictif ou un « je » autobiographique ? Est-ce qu'on peut avancer que l'œuvre de l'auteur reflète sa vie, ses idées, ses préoccupations ?

Avant de tenter de répondre à toutes ses questions, il paraît nécessaire de baliser succinctement l'itinéraire par quelques indications sur l'autobiographie.

A partir des premiers travaux de G. Misch, depuis plus d'un siècle, le genre autobiographique n'a pas cessé de prospérer et occuper une place importante parmi les genres littéraires. Il est l'objet d'une abondance critique polémique et à des transformations permanentes qui se rapportent essentiellement à la manière de sa réception par les lecteurs et à l'évolution continue de divers critiques et communication, d'où la difficulté à le délimiter des genres limitrophes.

Pourtant, il paraît que les théoriciens acceptent, plus ou moins, la définition donnée par Philippe Lejeune : « Un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier, sur l'histoire de sa personnalité.¹ » C'est-à-dire dire que l'autobiographe est à la fois objet et sujet de l'écriture. Il est une *personne réelle*, c'est lui l'auteur et le narrateur de son récit. Il raconte *sa vie individuelle, l'histoire de sa personnalité*, le mot *histoire* sous tend un ordre chronologique qui marque les moments les plus frappants de sa vie. Cette histoire est racontée d'une manière *rétrospective* qui prend en considération le passé lointain et proche, le présent, et même parfois les perspectives d'avenir. Tout cela ne peut inévitablement s'opérer que grâce à la mémoire² qui est un élément incontournable à la connaissance et la conscience de soi, car c'est dans la mémoire que réside, disait, Paul Ricoeur :

Le lien originel de la conscience avec le passé. On l'a dit avec Aristote, on le redit plus fortement avec Augustin, la mémoire est du passé et ce passé est celui de mes impressions ; en ce sens, ce passé est mon passé. C'est par ce trait que la mémoire assure la continuité temporelle de la personne et, par ce biais, cette identité dont nous avons affronté plus haut les difficultés et les pièges. Cette continuité me permet de remonter sans

¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op., cit, p. 14.

² C'est pourquoi il nous a paru indispensable de l'intégrer directement avec l'autobiographie dans la première partie dont l'intitulé, rappelons-le, est *mémoire autobiographique*.

rupture du présent vécu jusqu'aux évènements les plus lointains de mon enfance.¹

L'autobiographe donc, doit organiser ses souvenirs disséminés de sa propre vie afin de les réunir dans un tout cohérent, une sorte de reconstruction pour former une unité et pour donner un sens à sa vie à travers un temps vécu et dont la vie est non accomplie.

Le premier fondement du genre est un engagement pris par l'auteur de narrer sa vie dans un esprit de vérité. Un pacte entre lui et le lecteur de dire la vérité ou du moins ce qu'il croit vrai. Il se comporte comme un biographe ou un historien, avec la différence que le sujet de la narration est lui-même. Ainsi, pour Philippe Lejeune le baptiseur du *Pacte autobiographique*, qui le distingue des autres genres, affirme que celui-ci doit entraîner l'identité entre l'auteur, le narrateur, et le personnage principal, c'est-à-dire, l'auteur, celui qui écrit, le « je » qui raconte l'histoire de sa vie et le héros l'objet du récit est la même personne. Selon Philippe Lejeune, la distinction entre l'autobiographie et un roman réside dans le mode de lecture : dans l'autobiographie, la relation entre l'auteur et le lecteur est « embrayée » (l'auteur sollicite le lecteur de le croire, il appelle son estime, il espère son admiration, exactement comme dans la vie courante). Cependant, dans le roman cette relation est « débrayée » (le lecteur est libre de réagir tel qu'il veut vis-à-vis du texte, sa lecture n'est pas orientée). Ainsi, le pacte autobiographique accorde au lecteur de croire que la personne qui raconte l'histoire de sa vie est réelle, et qu'il tente de comprendre sa vérité.

Il convient aussi d'amener en discussion brièvement, le caractère inachevé de l'autobiographie. L'autobiographe essaye de rapporter fidèlement sa vie, mais il ne saurait le faire jusqu'au bout, la vérité de sa vie est incomplète dans la mesure où elle n'a pas pris fin. C'est pour cette raison que certains critiques parlent d'un genre impossible dans le sens où elle ne pourrait pas être close et achevée. on peut ajouter à tout cela -pour finir à vol d'oiseau- le caractère incomplet de l'autobiographie : André Gide par exemple, soutient dans *Si le grain ne meurt*, « les mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que sont leur souci de vérité ; tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on la vérité dans les romans. ²» Beaucoup de critiques partagent manifestement la même opinion, tel que François

¹ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 116.

² André Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris : Gallimard, 1972, p. 278.

Mauriac qui affirme : « Seule la fiction ne ment pas, elle entrouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée, par où se glisse, son âme inconnue.¹ »

Si on prend les réflexions de Philippe Lejeune sur l'autobiographie comme base dans l'analyse de notre corpus d'étude, on découvre sans peine qu'ils ne répondent pas à sa définition. Le principe de l'identité auteur-narrateur-personnage doit être, selon Philippe Lejeune, une identité de nom, c'est-à-dire que le narrateur-personnage possède le même nom que celui de l'auteur qu'on peut lire sur la couverture du livre. Ainsi, pour dire qu'il y a une autobiographie, l'œuvre doit se soumettre au « pacte autobiographique² » et au « pacte référentiel³ » qui autorisent le lecteur de parler d'un projet autobiographique. Dans l'œuvre d'Amin Maalouf, il n'y est pas question de l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Le « je » de O. Losange, de Baldassare et même de Léon l'Africain, qui se présentent comme des narrateurs, ne sauront être le « je » de l'auteur qui ont écrit des siècles plus tard. Tout ce qui reste des mains des protagonistes est un livre, *description de l'Afrique*, écrit par Léon l'Africain » en latin qui a été traduit par la suite dans plusieurs langues, et aussi les quadrans de Khayyam écrits en perse et traduits dans presque toutes les langues du monde. Tout deux, contrairement à Baldassare et Tanios, sont des figures historiques qui ont réellement vécu dans des époques différentes.

Dans *Léon l'Africain*, Amin Maalouf s'est servi avec finesse d'un personnage véridique en le présentant comme s'il est écrit par lui-même. Le livre est écrit à la première personne et met en lumière un parcours réel d'une vie : le développement historique d'une personnalité, « disant « je » celui qui raconte se constitue en sujet et s'impose dans les événements décrits⁴ ». Le titre-personnage qui est un nom propre renvoie au genre autobiographique : celui qui aurait écrit ce livre c'est Léon l'Africain lui-même. L'auteur a choisi un artifice narratif afin de supprimer tout intermédiaire entre lui et le biographe d'une part, et d'autre part, entre celui-ci et le lecteur. Ainsi, il pourrait raconter sa vie d'une manière plus directe et plus consistante. Cette procédure a permis à l'écrivain de s'effacer, au moins d'une manière explicite, devant son personnage. Il a mis sa plume à la disposition de Léon l'Africain, et simule de façon fastidieuse, que celui-ci relate sa vie. C'est simultanément un besoin d'écriture autobiographique qu'il tente de mettre en lumière. Nous sommes donc ici dans une

¹ François Mauriac, *Commencement d'une vie dans Ecrits intimes*, Paris : Gallimard, p. 14.

² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op., cit, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ Emile Benveniste, *Problème de linguistique générale I*, Paris : Gallimard, 1966, p. 237.

autre classification, l'appellation qui lui est le plus appropriée, à notre sens, est « l'autobiographie fictive », contrairement à l'autobiographie traditionnelle, le « je » renvoie à la fois à Léon l'Africain qui se raconte et à l'auteur qui interpelle sa propre identité à travers son protagoniste.

Il est à remarquer toutefois que ce n'est pas seulement *Léon l'Africain*, mais toute l'œuvre d'Amin Maalouf qui contient une forme autobiographique proprement dit. Mais, contrairement à l'autobiographie *stricto sensu*, cette forme renvoie à Amin Maalouf. Certes, la vie racontée n'est pas celle de l'auteur, mais on y trouve les traces de ses expériences, de ses idées, de ses souvenirs personnels. Le lecteur bien informé sur la vie de l'auteur, sur ses réflexions personnelles (en outre ses romans, ses interviews et ses essais) est constamment saisi par quelques détails et beaucoup de marques qui se réfèrent directement à Amin Maalouf.

Nous présumons, à ce type d'attitude et à ce niveau de réflexion, qu'Amin Maalouf a opéré une fine confusion de sa créativité inscrivant plus spécialement dans ses récits tout un vocabulaire à résonance autobiographique. Il se substitue à ses personnages pour écrire son autobiographie, qui, respectant les sources historiques, paraît admissible mais laisse apparaître l'auteur Maalouf dans ses préoccupations et l'affection qu'il montre pour ses protagonistes. Nous estimons donc, qu'une lecture de l'œuvre d'Amin Maalouf en tant qu'écriture autobiographique est susceptible de révéler ses caractéristiques les plus significatives car le lecteur y examine des similitudes étonnantes entre la vie de l'auteur et le vécu de ses personnages principaux. C'est en fait la raison pour laquelle Philippe Lejeune a signalé que « tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer.¹ » Cette hypothèse sera vérifiée et mise à l'essai dans les analyses qui suivent.

Ainsi, les récits à la première personne, tels *Léon l'Africain*, *Samarcande*, *Le périple de Baldassare* où Amin Maalouf s'est dissimulé derrière un « je » fictif ou historique, lui ont permis finalement de s'inscrire par la suite, explicitement, par le biais de son livre *Origines*, dans l'histoire de sa famille en son nom propre dans une autobiographie que lui-même a appelé « collective ». L'inscription dans sa propre

¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit, p. 25.

histoire, l'auteur l'a communiqué aux lecteurs grâce à ses personnages romanesques et à travers eux, durant tout son parcours littéraire.

Cette inscription ne peut-être revendiquée pour soi seul. Sa narration implique une aspiration d'assimilation à l'histoire du groupe et le désir d'une continuité dont l'auteur se considère comme le relais mais aussi comme « l'ultime station avant l'oubli ¹ ». On se souvient aussi de ce sentiment de dette qui habite la conscience de l'auteur envers ses aïeux qui « fait partie des tâches qui [l]'incombent s' [il] ne veut pas faillir à [son] devoir de fidélité. » Il est connu que dans la famille les détenteurs qui se proposent de préserver la mémoire du groupe ne sont pas anodins. C'est quelqu'un que le devoir de mémoire et de fidélité animent plus que les autres, à cause d'une dette qu'il porte sur le dos et qu'il doit honorer. Suivons ce passage qui répond nettement à ce point de vue :

...envers d'autres ascendants aussi, j'éprouve un sentiment de dette. [...] mais je ne me résigne pas à ce que ces personnages, dont les trajectoires ont partiellement déterminé la mienne, demeurent pour moi de simples inconnus. J'aurais donc quelques « fouilles » à entreprendre encore, du côté du Caire, de New York, de Beyrouth, bien sûr, de Constantinople, que j'ai toujours reconnue, quasiment par instinct, comme la métropole des origines...²

4-1- Se raconter sa propre histoire : Autobiographie disséminée et éclatement du moi

Si *Léon l'Africain* et *Samarcande* se présentent comme des récits qui relatent la vie de personnages historiques véridiques, « Hassan El-Wazzan » et « Khayyam », le mot « autobiographie imaginaire » est mentionné dans la quatrième page de couverture de *Léon l'Africain* et romans dans les autres, il apparaît pourtant, que certaines réflexions et visions, et même comportements relèvent du passé d'Amin Maalouf. Nous pourrions alors, comme il est précédé, émettre l'hypothèse d'une écriture autobiographique, hypothèse soutenue, nous l'avons vu, par l'utilisation de la première personne du singulier « je ». Peut-on dire que l'œuvre d'Amin Maalouf est un miroir de la vie de l'auteur, de ses idées de ses préoccupations ?

L'imaginaire est souvent envisagé seulement comme un refuge qui, malgré sa similitude avec les faits historiques n'est pas moins une copie vraisemblable de la vie.

¹ Amin Maalouf, *Origines, op. cit.*, p. 42.

² *Ibid.*, p. 482.

A ce titre, Roland Barthes affirme que : « l'écrivain ne tente jamais d'autre que de transformer son « je » en fragment de code.¹ » Alain Robe-Grillet, soutient que toute écriture est une écriture de soi. Il affirme à ce sujet « je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi ² ».

Ainsi, vérité/fiction, ces deux termes qui portent une contradiction apparente, sont considérés comme le centre de discussions en autobiographie classique, qui est la dimension référentielle du récit. Dans l'œuvre de Maalouf, cette contradiction entre les deux notions– rappelons-le, qui fondent le pacte autobiographique est diffractée, car l'auteur raconte dans ses romans des récits vraisemblables et les fictionnalisent en littérature. En prêtant la plume à ses personnages, l'auteur ne sort jamais de soi et du coup, garde son moi en vue. C'est ce sens là que Beckett voulait divulguer lorsqu'il disait : « on n'invente rien, on croit inventer, s'échapper, on ne fait que balbutier sa leçon. »³. Autrement dit, « quand on s'invente, on est toujours dans le vrai »⁴.

Dans l'œuvre d'Amin Maalouf, la fiction n'est pas l'antithèse de la vérité, dans la mesure où il se sert de l'histoire qu'il romance, afin de nous plonger, comme le rêve, dans une nouvelle vérité ou dans une vérité seconde. Nous savons déjà qu'Aristote disait dans la *Poétique* que la poésie était plus apte à exprimer la vérité que l'historiographie. Chez beaucoup d'écrivains et critiques, la fiction est réelle, peut-être même plus réelle que la réalité objective. C'est ainsi qu'il faut comprendre les propos d'Amin Maalouf lui-même concernant *Le Rocher de Tanios* :

...Comme je le dis dans la note finale, que tout dans ce livre, ou presque tout, est une pure fiction, c'est-à-dire imaginaire, mais très souvent inspirée de faits réels. La plupart des personnages imaginaires sont inspirés de personnages dont on m'a parlé tout au long de mon enfance, de mon adolescence. Il en va de même aussi pour les événements...⁵.

Ainsi, la vérité de l'écrivain est étroitement liée avec à son imaginaire. Il suffit pour en avoir la certitude de repenser toujours à Maalouf qui affirme avoir mis toute son âme dans son personnage Léon l'Africain, au point où il disait :

¹ Roland Barthes, *Essais critique*, Paris : Seuil, 1964, p. 16.

² Alain Robe-Grillet, *Le miroir qui revient, Romanesque, op. cit.*, p. 31.

³ Samuel Beckett, *Molloy*, Paris : Minuit, 1963, p. 40.

⁴ Alain Robe Grillet, *Angellique ou l'enchantement*, Paris : Minuit, 1988. P. 82.

⁵ Hamida Dia, *Nuit blanche, Le magazine du livre, op. cit.*, p. 135.

J'ai éprouvé, dès les premières pages de *Léon l'Africain*, un sentiment étrange, que je n'avais jamais éprouvé auparavant, ni dans mes textes publiés, ni dans les tentatives romanesques inabouties ; je me rappelle encore très nettement ce sentiment, une sorte de tension enivrante qui signifiait : voici ma voie ! Voilà ce que j'ai toujours voulu faire de ma vie, désormais je ne m'en éloignerai plus !¹

Effectivement, l'auteur ne s'est jamais éloigné de cette vision éthique et philosophique qu'incarnent ses personnages fictifs ou réels, ils resteront toujours ses porte-paroles. Il n'est pas étonnant donc que son « autobiographie collective » *Origines*, devienne plutôt une chronique familiale.

Léon l'Africain, *Le périple de Baldassare* et une partie de *Samarcande*, comme il est précité, sont endossés par des narrateurs qui disent «-je ». Ces narrateurs sont homodiégétique : ils relatent leurs propres histoires tout en assumant le statut des personnages et des héros et ne « cède [nt] pour ainsi dire à quiconque [...] le privilège de la fonction narrative² » Parmi ces « je », certains désignent un personnage qui est réel, comme c'est le cas de Léon l'Africain et Omar Khayyam. Mais le « je » qui a un référent (personnage historique) renvoie simultanément et symboliquement à l'auteur de l'œuvre. La présence du narrateur homodiégétique garantit a priori l'authenticité du récit, et abolit la dichotomie sujet-objet puisque le sujet est l'objet de sa narration. « Car le récit à la première personne est le fruit d'un choix esthétique conscient, et non le signe de la confidence direct, de la confession, de l'autobiographie³ ».

Il convient alors de signaler que l'écriture de soi chez Maalouf est régie non seulement par le désir de reconnaissance d'une dette pour rester en paix avec sa conscience (on l'a vu), mais aussi et surtout, vise l'idéalisation du passé ainsi que des figures historiques emblématiques qui traduisent, paraît-il, des crispations et un refus actuel. Ceci explique son engouement pour l'histoire et le choix de ces figures historiques qui partagent avec lui la même vision du monde. Tandis que ses essais traitent toujours le mal vivre actuel, d'ailleurs, leurs titres sont très significatifs, tels que, *Les identités meurtrières* et *Le dérèglement du monde*.

Si l'auteur s'affiche de s'inscrire dans la trajectoire de ce qu'on appelle l'écriture autobiographique en s'infiltrant implicitement dans ses romans, il s'est trouvé tiré par le travail de la mémoire et de l'écriture pure. Et par un biaisement

¹ Egi Volterrani, *Amin Maalouf. Autobiographie à deux voies, op. cit.*

² Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 254.

³ *Ibid*, p. 255.

spectaculaire et une fusion magique, l'auteur n'a rendez-vous en fin de compte qu'avec lui-même, et le récit ne renvoie qu'à sa personne. Il constitue sa propre trame. Dans l'écriture autobiographique, l'auteur se rapproche de son moi qui est la cible de ses récits. Dans ce cas, peut-on parler d'un éventuel changement entre le narcissisme des textes et celui de l'auteur ? Il semble que ce dernier ne cède pas sa place ; il l'alimente au contraire en préservant le maniement du récit sur tous les plans, à commencer par celui des personnages. Ceux-ci sont orientés par l'auteur qui se cache derrière le narrateur. D'autant plus, l'auteur s'est masqué pour parler aux noms des narrateurs et par delà-même s'échapper à tous jugement direct du lecteur. Alors que sur le plan esthétique, le récit ne peut appartenir qu'au scripteur. Ainsi, le récit renvoie à la fois à l'écriture et à la vie, c'est-à-dire au personnage et à l'auteur.

Dans *Léon l'Africain*, le personnage-narrateur prend plusieurs pseudonyme en assumant aucun, « ...je n'appartiens à aucune. Je ne suis qu'à Dieu et à la terre¹... » parce qu'il veut s'échapper au regard critique et à toute représentation stéréotypée et figée. L'auteur est dans l'espace de l'écriture autobiographique, met en avant son écriture et lorsqu'on écrit on ne « sort jamais de soi », comme si l'auteur veut nous dire « je suis ce que j'écris », sachant que parmi les fonctions de l'autobiographie, il y a le fait de démasquer le moi. Ici l'auteur veut se dévoiler en restant caché, s'éclater en restant le même, jouer sur la clarté et l'opacité, sur le patent et le latent. Sans vraiment être vu, l'auteur jette un regard sur soi-même et sur l'autre. Le changement du nom et le signe d'un éclatement de l'être, d'une remise en question de l'identité. Les personnages-narrateurs de Maalouf, eux-mêmes, sont tirillés entre cette multiplicité du moi, que ce soient par leurs origines, par leurs nominations ou par leurs identités culturelles.

Les personnages de Maalouf, par leur statut de minoritaire, semblent avoir la sensation que leurs moi sont menacés par l'encerclement et l'hostilité. Et plus cette sensation accroît, plus le besoin de la multi appartenance augmente et plus le moi s'éclate.

4-2- Pourquoi le projet de raconter une vie ?

L'exil, l'intolérance, le fanatisme, la perte de soi... confirment, dans les récits d'Amin Maalouf, non seulement une distance de soi à l'autre mais aussi une distance de soi à soi, sans lesquelles l'écriture autobiographique serait inconcevable et le récit

¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 11.

de vie d'une manière générale une entreprise vaine. Sans blessure du sujet, il n'est pas d'écriture de soi. Inutile de raconter une vie sans intrigue au sens Ricoeurien du terme. C'est ce qui induit le dédoublement scripturaire, qui est l'une des caractéristiques essentielles de l'écriture autobiographique : le « je » se divise en deux instances, le « je » narrant et le « je » narré, l'instance du présent de l'énonciation et de l'écriture d'une part, et le passé de l'existence vécue de l'autre. La substance d'une autobiographie digne de ce nom, n'est pas seulement la simple remémoration de l'existence vécue, mais la volonté de l'autobiographe à la comprendre. Dans *Le périple de Baldassare*, avant que le narrateur entame la mise en récit des souvenirs de ses voyages, souligne la nécessité - pour celui qui se remémore sa vie et la mettre en lumière par l'écriture- de la compréhension des actes et des évènements, « ce n'est donc pas sans appréhension que je trace ces premières lignes sur ce cahier neuf. Je ne sais pas encore de quelle manière je vais rendre compte des évènements qui se sont produits, ni de ceux qui déjà s'annoncent. ¹»

La narration se présente dès lors comme un outil important de la quête de soi tout au long des récits. En quelque sorte les regards des narrateurs cherchent à déceler le sens de leurs vies en allant au-delà des apparences, des regards presque objectifs, qui ne s'arrêtent aux faits que pour les interroger et interpréter leurs symptômes, des signes susceptibles de conduire à une meilleure intelligence d'eux même, à observer et non à juger, à justifier et non à regretter, « j'aimerais que ma route soit encore longue et jalonnée d'égarements. Oui, que je vive longtemps et commette encore mille erreurs, mille fautes, et même un certain nombre de péchés mémorables²... » ou :

Je ne demande jamais à Dieu qu'il me préserve des calamités ;
seulement qu'il me préserve du désespoir. Aie confiance :
quand le très haut te lâche d'une main, il te rattrape de l'autre.
Abadi disait vrai, mon fils, plus vrai qu'il ne pensait. N'avais-
je pas quitté, à la Mecque, la main droite de Dieu ? A Rome
j'allais vivre au creux de sa main gauche³.

Dans *Léon l'Africain*, le passage à la conversion constitue l'ultime étape des changements qu'il a opérés durant tous ses voyages. La nouvelle vie à Rome lui a donné l'occasion de méditation, l'envie de mieux se connaître, le désir de se rapprocher de soi. Entraîné depuis son jeune âge à s'observer, Léon l'Africain est

¹ Amin Maalouf, *Le périple de Baldassare*, op. cit., p. 12.

² *Ibid.*, p. 380.

³ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 293.

désormais déterminé plus que jamais à trouver des réponses, sous forme d'une longue lettre, il partage ses expériences, à travers son fils, avec nous lecteurs. Dans cette perspective, l'écriture offre un moyen sans égal à la compréhension et l'analyse de soi et du monde. Elle est un irremplaçable outil pour vivre pleinement son expérience. Elle est aussi un exercice de mémoire qui lui permet de ressaisir le passé, de l'expliquer en le narrant, donc de mieux se connaître jusqu'à l'âge de quarante ans, date à laquelle le récit commence à prendre fin, « survint alors ma quarantième année, celle de ma dernière espérance, celle de ma dernière désertion.¹ » Il se referme définitivement à la dernière page :

Quant à moi, j'ai atteint le bout de mon périple. Quarante ans d'aventure ont alourdi mon pas et mon souffle. Je n'ai plus d'autre désir que de vivre, au milieu des miens, de longues journées paisibles. Et d'être de tous ceux que j'aime, le premier à partir. Vers ce lieu ultime où nul n'est étranger à la face du créateur.²

Lorsqu' Amin Maalouf, juste après l'achèvement de son livre *Léon l'Africain*, déclare, « voici ma voie ! Voilà ce que j'ai toujours voulu faire de ma vie, désormais je ne m'en éloignerai plus !³ », il attire l'attention, sur l'ambiguïté et la complexité des rapports entre créer une œuvre et être créé par une œuvre. Le livre transforme son créateur, lui trace une voie à suivre : voilà une reconstruction à la fois séduisante et hasardeuse ! Effectivement, l'âme de ses romans ultérieurs sera habitée par cette lignée. La formule, dans son ambiguïté, postule à la fois que l'écriture tente de restituer un moi dans toutes ses dimensions et dans toutes ses ambivalences profondes, que la reconstruction opère une sélection de personnages et d'événements et une combinaison de faits et d'attitudes au profit d'un moi qui devient plus cohérent, et que le sujet de l'écriture se transforme et se métamorphose, et par delà-même, il devient un autre, un autre qu'il espérait et non l'autre figé et stéréotypés par les représentations qu'il considère fausses. Se libérant par le biais de l'écriture en procurant une identité nouvelle ou du moins lui ajouter de nouvelles composantes. Comme le conte, le récit de vie enregistre souvent, si non toujours, un modèle à la fois pour celui qui l'écoute et pour celui qui le raconte.

¹ *Ibid.*, p. 353.

² *Ibid.*, p. 365.

³ Egi Volterrani, *Amin Maalouf. Autobiographie à deux voies*, op, cit.

L'auto-bio-graphie, disséminée ou réelle, à pour fonction de situer - chronologiquement, géographiquement, socialement et culturellement – un personnage et mettre en lumière la formation de sa personnalité. La question qui s'impose : pourquoi le projet de raconter une vie ? Cette interrogation est susceptible de recevoir deux types de réponses : parce que (c'est-à-dire, les causes) ou pour que (c'est-à-dire, l'objectif visé, pour savoir et comprendre ce que l'autobiographe été).

Amin Maalouf a chaussé les lunettes de la mémoire pour regarder le passé de l'observatoire du présent, afin de faire ressurgir le parcours d'une existence, la rétrospection est mise au service de l'exploration. Se comprendre, se connaître, mais aussi se justifier. L'exploration se fait dans l'écriture et par l'écriture.

Pour se comprendre, on doit évaluer l'existence humaine, « dresser un bilan ». Ressaisir le passé n'est possible qu'à travers le miroir déformant de la mémoire et de l'oubli, de sorte que l'approximation consentie est la rançon de l'écriture de soi.

L'oubli comme faculté de sauvegarde

...La mémoire, à cet égard, se définit elle-même, du moins en première instance, comme lutte contre l'oubli. Hérodote ambitionne de préserver de l'oubli la gloire des Grecs et des Barbares. Et notre fameux devoir de mémoire s'énonce comme exhortation à ne pas oublier. Mais en même temps, et du même mouvement spontané, nous écartons le spectre d'une mémoire qui n'oublierait rien. Nous la tenons même pour monstrueuse. Nous avons à l'esprit la fable de Luis Borges sur l'homme qui n'oubliait rien. Sur la figure de Funes el memorioso [...]. L'oubli ne serait donc pas à tous égards l'ennemi de la mémoire, et la mémoire devrait négocier avec l'oubli pour trouver à tâtons la juste mesure de son équilibre avec lui ? [...] une mémoire sans oubli serait elle l'ultime fantôme, l'ultime figure de cette réflexion totale que nous combattons dans tous les registres de l'herméneutique de la condition historique ?

Paul Ricœur¹

L'une des ambitions premières de l'oubli dans la seconde fonction de mémoire dans l'œuvre d'Amin Maalouf, la reviviscence est la faculté de sauvegarde. Retrouver un passé perdu en oubliant le présent pour rétablir un lien et une continuité avec le passé plus ancien. Supprimer le présent complexe au profit du passé simple. Ce va et vient entre présent et passé est un mouvement perpétuel de la mémoire qui convoque l'oubli par nécessité. Cet oubli est considéré comme un refuge, une protection. « Noyé sa mémoire dans un trou d'eau » pour « se faire naître tout seul »².

La construction de l'oubli est nécessaire pour résister à l'aliénation de la mémoire, à cacher les remords, le sens de culpabilité mais aussi et surtout pour éviter

¹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 537.

² Anne-Marie Garat, *Aden*, Paris : Seuil, 1992, p. 83.

les jugements, les reproches, les sentences. Marc Augé a comparé l'oubli et le souvenir à un travail de jardinier :

Les souvenirs sont comme les plantes : il y en a qu'il faut éliminer très rapidement pour aider les autres à s'épanouir, à se transformer, à fleurir. Ces plantes qui accomplissent leur destin, ces plantes épanouies se sont en quelque sorte oubliées elles-mêmes pour se transformer : entre les graines ou les boutures qui leur ont donné naissance et ce qu'elles sont devenues, il n'y a plus guère de rapport apparent ; la fleur, en ce sens, c'est l'oubli de la graine (rappelons-nous le vers de Malherbe qui continue cette histoire : « Et les fruits ont passé la promesse des fleurs. »)¹.

Affirmant ainsi la possibilité d'un oubli créateur, un oubli qui permet de survivre et d'affronter le présent. Il est surtout absolument impossible de vivre sans oublier. L'oubli est nécessaire pour pouvoir supporter les douleurs et les souffrances et ne pas se laisser écraser par le poids des souvenirs et effacer les scories du passé les plus insupportables. Cette faculté humaine d'oublier est souvent le moyen le plus efficace pour avancer, créer, refonder. Nicole Loraux postule, par le biais d'une analyse extraordinaire, que l'objectif majeur de l'amnistie, qui est une forme institutionnalisée de l'oubli, consiste à éradiquer de la mémoire tous les éléments dangereux qui l'affectent et qui présentent une menace à la sauvegarde de la société et la cité². Mais, faut-il le rappeler, le silence et le refus de reconnaître, consciemment ou inconsciemment, le plus souvent inconsciemment, ne signifient pas toujours l'oubli. Ce dernier n'est jamais définitif : enfouis dans les profondeurs de l'âme, dans des coins obscurs de la personnalité, les souvenirs attendent le moment propice pour ressurgir et pour se manifester. Parfois cette manifestation trouve refuge en littérature comme le cas qui nous intéresse, celui d'Amin Maalouf.

A l'échelle de la littérature et dans l'œuvre d'Amin Maalouf, cette forme d'oubli dit les massacres, les séparations, les souffrances, les silences, voire les secrets. Elle divulgue aussi, par l'acte de l'écriture, la part des interactions individuelles et sociales qui ont favorisés le rejet et l'intolérance ou l'alliance et la cohabitation. Ses souvenirs impossibles, cachés et enfouis donneraient à voir l'envers de la monnaie. C'est-à-dire le décor du passé familiale sociologique, mais aussi et surtout psychanalytique. Ainsi,

¹ Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, op. cit., p. 24.25.

² Nicole Loraux, *La cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris : Payot & Rivages, 1997, p. 147-153.

la mémoire qui se manifeste est la mémoire du non dit, voire la mémoire de l'oubli. L'écriture suit l'oubli et le surplombe. Le narrateur de *Léon l'Africain* le dit explicitement : « Blancs minarets de Gammarth, noble débris de Carthage, c'est à leur ombre que me guette l'oubli, c'est vers eux que dérive ma vie après tant de naufrages. Le sac de Rome après le châtement du cœur, le feu de Tombouctou après la chute de Grenade : est-ce le malheur qui m'appelle, ou bien est-ce moi qui appelle le malheur.¹ » L'oubli prend le pas. Il peut venir aider celui qui souffre. Peut-être derrière l'« ombre » de l'oubli se protège Amin Maalouf de la chaleur insupportable du retour brusque des souvenirs. Chez les Manouches on ne parle jamais de ceux qui ont disparu². A la mort d'un des leurs, toute trace de celui-ci, matérielle ou immatérielle voire symbolique doit être éradiquée, c'est-à-dire oubliée. Cette stratégie de l'oubli est nécessaire pour le garder vivant dans la mémoire collective. Car on a peur des souvenirs qui peuvent nuire la personnalité du défunt. Cet oubli n'est pas fortuit. Il est le gage de respect à la mémoire du disparu. De même, il peut servir à renforcer le lien social et l'identité du groupe. A ce titre M. Halbwachs note, « la société tend à écarter de sa mémoire tout ce qui pourrait séparer les individus, éloigner les groupes les uns des autres, et qu'à chaque époque elle remanie ses souvenirs de manière à les mettre en accord avec les conditions variables de son équilibre.³ »

C'est donc un oubli durable et utile que cherche l'écrivain avant de transmettre le passé romancé, un oubli qui préserve, exactement tel qu'il est décrit par Paul Ricoeur, « l'oubli de réserve, dirais-je alors, est aussi fort que l'oubli d'effacement⁴ », condition jugée nécessaire pour permettre l'émergence d'une nouvelle identité à travers la littérature. En essayant de réintroduire les événements du passé en lui purgeant quelques périodes, il se permet d'accéder à un nouveau statut et à une nouvelle conception du présent, « L'oubli nous ramène au présent, même s'il se conjugue à tous les temps : au futur, pour vivre le commencement ; au présent, pour vivre l'instant ; au passé pour vivre le retour ; dans tout les cas, pour ne pas répéter. Il faut oublier pour rester présent, oublier pour ne pas mourir, oublier pour rester fidèle.⁵ »

¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, *op. cit.*, p. 89.

² Patrick Williams, *Nous en n'en parle pas. Les vivants et les morts chez les Manouches*, Paris : Edition de la MSH, 1993.

³ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, *op. cit.*, p. 290.

⁴ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, 656.

⁵ Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, *op. cit.*, p. 122.

Chapitre 3

Un moyen évaluatif

L'acte inaugural de l'histoire de vie répond au besoin de se donner une image construite et arrêtée de soi-même à un instant de la vie : tel est le sens de l'*ensemble structuré de la vie* (*Lebenszusammenhang*) chez W. Dilthey ou de l'*unité narrative de la vie* chez Paul Ricœur. Dans cette *pose* de moi-même, où je suis à la fois le photographe et son modèle, je me saisis, je me comprends, au sens français de je *me prends-ensemble* ou au sens allemand de je *me tiens-débout-ensemble* (*sich verstehen*). Cette *com-préhension*, nous l'avons dit, est herméneutique, parce qu'elle me fait considérer et interpréter chacune des composantes de la vie racontée dans la perspective d'une totalité projetée, celle de mon histoire et de la figure du *je* qu'elle construit.

Christine DELORY-MOMBERGER¹

La troisième fonction de la mémoire dans l'œuvre d'Amin Maalouf suggère un autre mode de lecture de la mémoire du texte. Il s'agit d'une mémoire plus prodigieuse qui évoque le passé avec une volonté réflexive, donc plus intellectualisée et plus didactique. On trouve cette manifestation de la mémoire plus claire et plus explicite dans deux romans en particulier : *Samarcande et Léon l'Africain*. Ce dernier s'il s'adresse tout au long du roman à son fils, ce n'est pas pour se contenter seulement de lui raconter ses souvenirs. Impute-t-il la difficulté de comprendre « la vérité » qu'il entend exposer à l'âge de son destinataire et sans doute également ses convictions religieuses et ses positions éthiques ? Le destinataire acceptera-t-il une telle vérité ?

Il est vrai que *Léon l'Africain* et *Samarcande* ne se lisent justement pas comme des romans *stricto sensu*. La narration y sert la plupart du temps de support, ou bien de prétexte, à une profonde méditation, sur la sagesse et la tolérance, sur les conflits et l'amour, le temps et l'Histoire. De l'histoire, car ces romans sont inspirés d'histoires vraies, l'auteur retrace l'itinéraire des hommes, des décennies d'existence : des autobiographies des protagonistes, qui écrivent leurs souvenirs pour trouver du sens à leurs vies. Comment ont-ils- fait pour être ainsi ? Quels êtres entreprennent-t-ils à

¹ Christine Delory-Momberger, *Les histoires de vie, de l'invention de soi au projet de formation*, Paris : Economica, 2004, p. 274.

définir, qui étaient-ils ? « ...Mais n'est-ce-pas un peu ce que je fais : qu'ai-je gagné, qu'ai-je perdu, que dire au créancier suprême ? Il m'a prêté quarante années que j'ai dispersées au gré des voyages : ma sagesse à vécu à Rome, ma passion au Caire, mon angoisse à Fès, et à Grenade vit encore mon innocence¹. » Le « qui suis-je » renvoie nécessairement au qu'ai-je fait et à une histoire singulière. Donc, faire acte de mémoire, c'est faire acte de conscience, c'est aussi tirer des leçons de son expérience tout au long de son existence, de se tourner derrière lui pour porter un regard panoramique sur son passé, de faire un bilan de sa destinée. Exactement « comme un marchand qui dresse son bilan au bout d'un long périple² ». Les protagonistes des romans d'Amin Maalouf essayent de revivre le passé, mais ce passé est vécu par l'acuité du présent. Dès lors on s'interroge si l'auteur a coloré l'âme de ses personnages de nos inquiétudes, de nos émotions, de notre façon de penser à nous, actuel. *Léon l'Africain* en écrivant ses souvenirs à son fils, s'adresse à nous en un langage qui est le nôtre, cependant c'est un homme qui a vécu au quinzième siècle de notre ère, qui parle.

Ainsi, pour que ses expériences (expliquant et interprétant ses particularités et ses différences) nous interpellent, nous pouvons faire appel à deux formes de lecture mémorielles (qui peuvent se chevaucher) :

Une lecture cohérente qui fait de l'autobiographe le porte-parole et l'intermédiaire d'une découverte de soi : en découvrant des ressemblances et même des intimités avec lui, le lecteur se découvre lui-même en remémorant son propre passé et en interrogeant ses propres souvenirs.

Une lecture polyphonique qui fait de l'autobiographe l'intermédiaire d'une projection de soi, en considérant les protagonistes comme des personnages historiques qui surgissent du passé lointain. Leurs paroles nous atteignent parce qu'elles sont sensées être le fruit d'une expérience : sagesse et dignité...Elles nous atteignent aussi car elles s'adressent en quelque sorte à nous. On ne s'identifie pas à ses personnages. Ce ne sont pas nos doubles mais nos modèles, des figures de recours, des exemples qui nous inspirent des méditations, des trajectoires à suivre, en un mot, non seulement ils nous instruisent mais ils nous (re)construisent.

La mémoire ici est instrumentalisée pour définir un cadre réflexif, propager une vision, revendiquer des positions pour recréer une histoire afin de définir son mode de

¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op, cit., p. 11,12.

² Amin Maalouf, *Léon l'Africain* op, cit., p. 11.

filiation. Dans *Léon l'Africain* au début du roman le narrateur s'identifie clairement au personnage :

Moi, Hassan fils de Mohammed le peseur, moi, Jean-Léon de Médicis, circoncis de la main d'un barbier et baptisé de la main d'un pape, on me nomme aujourd'hui l'Africain, mais d'Afrique ne suis, ni d'Europe, ni d'Arabie. On m'appelle aussi le Grenadin, le Fassi, le Zayyati, mais je ne viens d'aucun pays, d'aucune cité, d'aucune tribu. Je suis fils de la route, ma patrie et caravane, et ma vie la plus des inattendue des traversée. [...] de ma bouche tu entendra l'arabe, le turc, le castillan, le berbère, l'hébreu, le latin et l'italien vulgaire, car toutes les langues, toutes les prières m'appartiennent. Mais je n'appartiens à aucune. Je ne suis qu'à Dieu et à la terre, et c'est à eux qu'un jour prochain je reviendrai.¹

Il s'agit d'une mémoire synthétique et sélective. Il s'agit moins à se redécouvrir ou à revivre le passé, mais à donner sens à l'existence toute entière. C'est une mémoire sélective, guidée par la raison plutôt que par les sentiments. Se souvenir pour faire un bilan plus ou moins objectif, plus ou moins rationnel. On se souvient pour opérer des choix, adresser des jugements et par un détour forcé chercher dans le passé des éléments qui aident à la compréhension du présent. Ainsi, la compréhension du passé s'avère indispensable à l'interprétation du présent. La mémoire littéraire permet de retracer la destinée des personnages ancrés dans l'histoire globale. La mémoire individuelle devient une mémoire collective inscrite dans la destinée sociale, dans l'histoire du groupe. Le désir autobiographique réside dans des pulsions collectives. L'écriture est mise au service de la compréhension mutuelle pour faire refléter le monde dans un miroir révélateur et partir à la quête de ses propres virtualités. Les romans d'Amin Maalouf prennent ainsi, un côté existentiel. La présence ouverte du discours dans le récit occupe tout le texte. Vite, on se rend compte qu'il ne s'agit pas de raconter une vie ou une histoire, mais c'est un discours qui est tenu. On croit lire des histoires mais en réalité on suit une analyse. L'ordre du récit dans l'œuvre d'Amin Maalouf révèle moins une histoire, mais une démonstration. Les personnages mis en narration sont des objets de discours et d'étude.

La mémoire est convoquée pour donner des explications. La vocation autobiographique et l'analyse sont étroitement liées. L'auteur ne cherche pas des faits

¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 11.

mais du sens. Les interprétations de la vie se succèdent au fil des pages des romans, au gré de la mémoire du narrateur.

Dans *Samarcande*, le projet de l'auteur se centre sur la façon dont sont exposés les souvenirs et sur la question de la mémoire par excellence. Il aborde les souvenirs avec le désir de satisfaire sa conscience. Il choisit un dispositif narratif exceptionnel. Dans la première partie du livre, avec la troisième personne du singulier, il lance les évocations lointaines, toujours tenté de céder à la séduction de ses propres souvenirs d'enfance et de famille. Mais à partir de la page 199, la seconde voix intervient « jusqu'à cette page, j'ai peu parlé de moi-même, je tenais à exposer, le plus fidèlement, ce que le Manuscrit de Samarcande révèle de Khayyam, de ceux qu'il a connus, de quelques événements qu'il a côtoyés.¹ » Comme si cette voix rappelle à l'ordre la première, lui demande des éclaircissements et moins d'exagérations. Le dédoublement de la narration aide à élaborer un immense travail de remémoration. La première voix dit « il » et s'exprime au passé et mêle l'histoire à la fiction et redécouvre l'homme qui était Khayyâm. La seconde dit « je », parle au présent et rétablit la distance. L'auteur met en place une autobiographie critique. La narration rappelle sa domination sur le souvenir et ne le prend pas comme tel ; elle le rectifie, le corrige, voire le révoque. L'objectif de l'auteur est de reconstituer le passé en même temps qu'il en remanie le sens en fonction de son projet.

1- Reconstitution d'un tracé

Le terme d'une vie qui figure trois fois dans les expressions « plan de vie », « unité narrative d'une vie », « vie bonne », désigne à la fois l'enracinement biologique de la vie et l'unité de l'homme tout entier, en tant qu'il jette sur lui-même le regard de l'appréciation. C'est dans la même perspective que Socrate a pu dire qu'une vie non examinée n'est pas digne de ce nom. Quant au terme « unité narrative », c'est moins la fonction de rassemblement, exercée par le récit au sommet de l'échelle de la *praxis*, que nous soulignons ici, que la jonction que le récit opère entre les estimations appliquées aux actions et l'évaluation des personnages eux-mêmes [...]. En outre, tandis que la notion de plan de vie met l'accent sur le côté volontaire, voire volontariste, de ce que Sartre appelait projet existentiel, la notion d'unité narrative met l'accent sur la composition entre intention, causes et hasards, que l'on retrouve en tout récit. L'homme y apparaît d'emblée comme souffrant autant qu'agissant.

¹ Amin Maalouf, *Samarcande*, *op. cit.*, p.199.

L'exploration autobiographique dans l'œuvre d'Amin Maalouf, si elle s'intéresse au passé, à partir du présent et les idées qui le conditionnent, ne perd pas le futur de vue et tous les projets que celui-ci exige. La vie nécessite des préoccupations de l'avenir, un horizon d'attente. Chaque point d'arrivée est nécessairement un point de départ. Le présent prépare le futur, des réalisations qui vont advenir. Cette préoccupation de l'avenir implique des orientations, des actions, des tracés. « Car c'est bien à chacun de trouver son chemin, de s'interroger sur ce qui le tient, de dépasser son angoisse, de laisser ses repères pour aller vers un territoire nouveau... de parcourir le trajet qui le mène au projet. ²»

Cette mémoire est une combinaison consciente entre les points forts du passé, les contours de la vie présente et les voies de l'avenir, elle permet de construire un tracé. On ne peut agir sans se préoccuper de l'avenir. Chaque personnage mis en scène par l'écriture, est un sujet dont la conception de la vie se réalise en fonction de projets. Car vivre consiste à tracer des objectifs, à produire des significations, à construire une identité propre. « L'existence humaine ne peut être séparée des réalisations significatives qu'elle va engendrer. Ces réalisations qui concrétisent l'expérience humaine, sont auparavant pour nombre d'entre elles, intériorisées, réfléchies, anticipées et orientées à travers les mécanismes du projet. ³»

Malcolm Bowie, dans son analyse sur la conception freudienne de l'interprétation de la vie psychique du sujet, a fait remarquer que :

Pour Freud, la vie psychique de l'être humain apparaît organisée de telle sorte que, bien loin de planer dans une langueur romantique entre l'irré récupérable et l'inatteignable, chaque moment présent est soumis à une double pression : l'individu révisé et restructure activement son passé en fonction d'un avenir activement désiré, et toute compréhension de ce que veulent dire les individus par leur paroles, que ce soit à l'intérieur du dialogue psychanalytique ou non, provient, dans l'interprétation, d'un équilibre délicat entre ces forces rétroactives et ces forces anticipatrices. ⁴

¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990, p. 209.210.

² Façoise Bernard, Renée Simonet, *Le Parcours et le projet: quell fil d'ariane? La méthode autobiographique-projet de vie*, Paris : Ed d'organisation, 1997, p.25.

³ Jean-Pierre Boutinet, *Anthropologie du projet* (5è éd), Paris : PUF, 1999, p. 236.

⁴ Malcolm Bowie, *Freud, Proust et Lacan: La théorie comme fiction*, Paris : Denel, 1988, p. 47.

Ce besoin d'équilibre est le fruit d'un travail existentiel élaboré par l'individu afin de se positionner en fonction de sa vie passée. On peut ainsi repérer ce type de travail dans les romans d'Amin Maalouf selon les stratégies mises en œuvre pour justifier et donner sens à sa vie actuelle. L'auteur interroge sa propre destinée à travers l'histoire de ses personnages. Il effectue une remontée dans l'histoire de ses personnages pour évoquer sa propre histoire personnelle.

L'écriture autobiographique dans l'œuvre d'Amin Maalouf tente de fixer des objectifs, se positionner, choisir et affronter, accomplir sa vie. Elle est animée par le désir de changer, qui motive et fait avancer. Ce désir s'articule sur trois dimensions : passé, présent, avenir. Le retour aux expériences du passé permet de mieux saisir le présent et se projeter dans l'avenir, établir des passerelles avec ce que l'on a été, ce que l'on a fait, dans un enchaînement. Ce qui motive l'écriture mémorielle des récits, c'est cette dynamique entre ses trois dimensions : passé, présent, futur.

Cette dynamique existentielle à laquelle s'est livrée cette part de la mémoire, intervient pour l'actualisation progressive de soi tout en mettant en scène les histoires des personnages. L'apport rétroactif constitue un support important à tout travail de réflexion et d'évaluation. « Le projet existentiel recouvre la définition pour une personne donnée de ce que signifie vivre pour elle : une ligne de conduite générale qu'elle se donne et, à laquelle elle tendra à rapporter dans un essai permanent de cohésion, l'ensemble des actes de sa vie. ¹ »

Le projet auquel aspire Amin Maalouf est lié étroitement à l'écriture de soi et sa réalisation, à la défense de son identité et sa construction perpétuelle. Et sans fissure du sujet, il n'est pas d'écriture de soi. Ces dédoublements sont le propre du genre autobiographique : celui du sujet et de l'objet de la narration, celui du temps présent de l'écriture et passé de l'existence vécue. Le véritable projet autobiographique digne de ce nom, n'est pas seulement la remémoration des scènes d'une vie, mais aussi et surtout l'effort qui s'exerce à comprendre ces scènes pour se projeter vers l'avenir. Par l'évocation du passé, le sujet cherche à se joindre, comme s'il est étranger à lui-même.

La narration autobiographique apparaît dès lors comme un moyen de se découvrir, une quête de soi, mais aussi elle apparaît, pour chaque héros, comme un porteur de cause, c'est-à-dire un porteur de projet. Dans *Samarcande*, dès le début, le

¹ Jean Vassilef (1997), « Projet et autonomie », in : *Le projet nébuleuse ou galaxie ?*, sous la dir. De Bernadette Courtois et Christine Josso, Neuchâtel et Paris, Delachaux et Niestlé, p.93.

narrateur se fixe un objectif à suivre « ... de ce naufrage je parlerai peu (le naufrage de Titanic). D'autres que moi ont pesé le malheur en dollars, d'autres que moi ont dûment recensé cadavres et ultimes paroles. Six ans après, seul m'obsède encore cet être de chair et d'encre dont je fus, un moment, l'indigne dépositaire.¹ » Ce que le narrateur souhaite faire se situe résolument dans une conception personnelle de la vie et ce qu'elle représente pour lui. Le narrateur s'engage à respecter ses responsabilités et à revendiquer ses anticipations. En choisissant ses objectifs, il choisit l'itinéraire de son avenir et s'y inscrit.

Comme tout être de possible, les personnages d'Amin Maalouf dès le début des romans se réclament en puissance de devenir des êtres uniques. De ce fait, chaque personnage est à la fois source et expert vis-à-vis des réalisations auxquelles il donne forme. Il choisit ses idéaux, ses référents culturels, sa vision du monde qui lui conviennent le mieux.

Dessiner un tracé et des objectifs ne s'effectue que s'il y a une réappropriation du parcours. Si on ne sait pas d'où on vient et où on en est exactement, on ne pourra jamais savoir où on peut aller. Le travail de mémoire consiste justement à se situer et à se positionner. Et on ne peut se positionner sans prendre en considération le trajet effectué. « Quand je dis « mon projet », qui parle en moi, selon quelle grammaire ? Et ma façon de me projeter, d'où vient-elle ? Que traduit-elle ? Il me faut donc comprendre mon passé, l'explorer pour le connaître ; élaborer une nouvelle culture, un nouveau savoir, celui de ma propre histoire. Il me faut devenir une histoire de vie.² ». L'achèvement de ce projet, dans l'œuvre d'Amin Maalouf est fait par la narration. Il met en lumière un monde régit par les lois de la chronologie. A ce titre Paul Ricoeur souligne que « le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel » et que « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative.³ » Dans *Léon l'Africain* et *Baldassare* les autobiographes jouent avec les diverses séquences temporelles, en mélangeant au sens culinaire du terme, le présent de l'écriture et le passé de l'histoire racontée, le récit devient alors rétrospectif.

Les deux récits sont structurés d'une manière temporelle très cohérente est très explicite, faciles à repérer. Dans *Léon l'Africain*, ce que nous observons tout d'abord, c'est qu'entre les quatre parties du livre, il y a une suite chronologique. Il s'ensuit que

¹ Amin Maalouf, *Samarcande, op. cit.*, p. 11.

² Jean Vassillef, *op. cit.*, p. 135.

³ Paul Ricoeur, *Temps et Récit III*, Paris : du Seuil, p. 311.

la plupart des liaisons, que ces épisodes sont censés entretenir une cohérence, sont restés explicites. Chaque partie porte un titre, chaque titre comporte plusieurs sous titres qui tous nous rappellent le temps, c'est-à-dire, la suite chronologique, la première partie, par exemple, est intitulé *Le livre de Grenade*, les sous titres : *L'année de Salma la Horra*, *L'année des amulettes*, *L'année d'Astaghfirullah*, *L'année de la chute...* et c'est cette structure qui régit tout le livre. Donc, il y a une intention qui vise à unifier le livre pour nous rappeler qu'il y a derrière cette stratégie une conscience unique qui prend en charge les anachronies narratives. Ces dernières sont considérées comme des composantes des récits à la première personne, leurs rôles étant de faciliter les allusions à l'avenir, de type : « En les relisant, à Rome, quelques années plus tard, je fus étonné de voir que je n'avais pas consacré la moindre ligne au déroulement des batailles. ¹ » Ou encore « je redoutais cet accueil, et c'est pourquoi je ne me suis pas réjouie quand Warda est apparue sur le bateau, m'expliqua plus tard ma mère. ² » Ces anticipations ont pour objectif la création d'une attente dans l'esprit du lecteur. Cet esprit d'attente signifie qu'il y a en vue une certaine construction du récit. Ces prolepses apparaissent comme des petites séquences où l'œuvre exprime son autoréflexivité. Il convient d'amener en discussion aussi l'usage massif de *l'itératif*, signalé par les structures du type : « chaque fois », « chaque lundi », « souvent », « fréquemment », « parfois ». À ce titre, des théoriciens comme Philippe Lejeune ³ ou Gérard Genette ⁴ soutiennent que le recours massif à l'itératif est une caractéristique de l'autobiographie pour empêcher le récit de s'égarer dans l'enchevêtrement des souvenirs. Le narrateur utilise cette procédure pour polariser le regard du lecteur vers des faits significatifs.

Le récit est bâti donc d'une manière traditionnelle, de sorte que le lecteur peut facilement suivre le déroulement des événements. Dans *Le périple de Baldassare* le récit commence ainsi, Au village d'Anfé, le 24 août 1665. Dans la suite du récit le narrateur nous rappelle toujours le lieu et la date de son périple pour garder l'unité du texte ainsi que son enchaînement chronologique. Les 500 pages de la vie du héros font alterner dans un rythme variable, les ellipses et les pauses narratives.

¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 208.

² *Ibid.*, p. 93.

³ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris : du Seuil, 1975, (2^{ème} édition 1996), p. 114.

⁴ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris : du Seuil, 1983, p.26 ; et *Fiction et Diction*, Paris : du Seuil, 1991, p. 75.

1-1- La construction de soi : identité narrative

Contrairement à une idée centriste qui postule que l'identité est « substantielle », pense le sujet comme essence permanente, qui reste toujours le même, dans l'œuvre d'Amin Maalouf, les personnages opèrent des changements dans la cohésion de leurs histoires sur tous les plans, (culturels, existentiels, ontologiques...). Le récit, ainsi, suit les personnages dans les différents moments de leurs vies à travers leurs évolutions. Il aide à prendre conscience des changements établis, en détermine les phases, dessine le parcours de construction, en démasque le processus de la personnalité. Seule l'identité narrative, telle qu'elle est définie par Paul Ricoeur, peut saisir la personne à la fois dans ses changements et dans sa permanence dans le temps, c'est-à-dire, appréhender la personne dans son entièreté. Dans chaque phase de la vie, les personnages restent les mêmes, ce qui change c'est les objectifs, les soucis, les convictions. En un mot, selon les périodes traités, il y a toujours des approches différentes du monde. La narration offre une vue panoramique de totalité. Le récit fixe le nom et l'action de la personne. « Raconter c'est dire qui a fait quoi, pourquoi et comment, en étalant dans le temps la connexion entre ces points de vue.¹ » La narration permet la distinction d'un personnage parmi les autres. « L'histoire racontée dit le qui de l'action. L'identité du qui n'est donc elle-même qu'une identité narrative.² »

L'identité narrative est conjuguée à un ipse, un soi-même réfléchi, se construisant par cette réflexion même, par le biais du récit, tente de reproduire une plate-forme identique (idem) à l'altération continue des autres (alter). L'identité que propose le « même » est approchée par deux significations majeures : l'identité-idem qui reste inchangée durant toute l'existence et l'identité-ipse qui change à travers le temps.

Nous insistons sur le mot changement qui nous paraît beaucoup plus apte à définir l'identité narrative des personnages principaux de Maalouf. La signification que nous lui contribuons renvoie à un caractère ontologique portant sur le mode d'être du soi, sur ce que Gabriel Marcel appelle, l' « engagement existentiel ». Celui-ci revêt un sens ontologique qui semble ambivalent : le désir de l'homme à s'échapper d'une situation existentielle afin d'atteindre l'essence de son être, la « vérité », sa vérité qui,

¹ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990. P. 171.

² Paul Ricoeur, *Temps et récit III*, Paris : Seuil, 1985, p. 355.

malgré les transformations qu'il subit, « les changements », reste invariable. Le changement incarne donc cette aspiration originelle de l'être à la transcendance.

L'identité narrative des personnages de Maalouf se caractérise par la multiplicité de leurs expériences. Ils peuvent bien donner une impression de continuité mais leurs vies ne sont qu'une succession de transformations, de changements perpétuels, ou ce que le narrateur du *Rocher de Tanios* qualifie comme de « redoutables passages [qui] ponctuent notre existence et la façonnent...¹ ». C'est pourquoi le vrai, l'unique héros de Maalouf est l'homme multiple, pluriel, l'être ontologique qui se ploie sur la multitude, « musulman, juif ou chrétien, ils devront [le] prendre comme [il] est.² » ce héros refuse l'étroitesse et la fixation de toute nature et s'éloigne, « au-delà de toutes les mers, au-delà de toutes les frontières, de toutes les patries, de toutes les croyances³ ».

Les personnages des récits de Maalouf, malgré leurs refus de se cristalliser dans une identité immuable, ne perdent jamais leurs identités narratives de vue. Et avec la construction continue de l'identité du personnage surgit aussi la tension de l'identité de l'intrigue, qui est, selon Paul Ricœur, la phase essentielle du changement, c'est « d'abord dans l'intrigue qu'il faut chercher la médiation entre permanence et changement » parce que c'est elle « qui fournit le modèle de concordance discordante sur lequel il est possible de construire l'identité narrative du personnage⁴ ».

Pourtant les personnages de Maalouf, malgré leurs prédispositions au changement, on peut facilement repérer une suite narrative logique qui alimente leurs identités. Il faut signaler que ses romans ont une intrigue mais, la narration n'est pas construite sur le modèle des romans d'action ou psychologique. La discordance qui facilite le changement et l'évolution de l'être, réside à l'intérieur d'un tiraillement moral qui oppose le mal et le bien, la transcendance à l'étroitesse. Et la concordance par le désir permanent d'une compréhension de soi et du monde nécessite un effort d'aller au-delà des représentations figées, au-delà des apparences et de l'immédiat sensible.

Les histoires racontées par Maalouf à travers son œuvre sont celle d'un être qui, parti des circonstances les plus objectives de la vie, tente d'approcher « la vérité », c'est-à-dire le sens de son existence, « une réalité de [son] existence, qu' [il] devait

¹ Amin Maalouf, *Le Rocher de Tanios*, op. cit., p. 43.

² Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 365.

³ *Ibid*, p. 365.

⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit III*, op. cit., p. 301.

prendre en compte¹». C'est le devoir de la littérature, pense Amin Maalouf, de transmettre les valeurs de tolérance, de respect pour l'autre, de compréhension, tente de « des solutions imaginatives pour apprendre coexister avec l'Autre²».

En apparence l'intrigue des romans de Maalouf est simple, mais derrière cette aisance se cache des messages qui ne sont pas toujours faciles à décrypter. Tous les romans de Maalouf, du moins sur l'arrière plan, racontent la même histoire, celle de l'exil, du voyage, de la nostalgie, de la quête d'identité...qui sont toujours alimentés par la mémoire « généalogique tumultueuse ». L'auteur le confirme explicitement, « Ce n'est pas ma mémoire d'individu mais c'est la mémoire des miens, c'est la mémoire de ma famille, de mes proches, de mon village, de la montagne, et c'est vrai, comme je le dis dans la note finale, que tout dans ce livre, ou presque tout, est une pure fiction, c'est-à-dire imaginaire, mais très souvent inspirée de faits réels.³» L'histoire et même l'intrigue du roman *Le Rocher de Tanios*, se répète, à quelques différences près, dans chaque roman :

Dans *Le Rocher de Tanios*, je m'aventurais pour la première fois dans ma « montagne ». Sur un ton parfois ludique, pour dissimuler ce qu'il fallait dissimuler, mais c'était là le début d'une « exploration des origines » qui s'est poursuivie, avec des déguisements différents, dans les échelles du levant, et dans presque tout ce que j'ai écrit depuis.⁴

Le passage d'un personnage d'un roman à l'autre, « d'un destin à l'autre », nourrit les expériences et les connaissances existentielles nouvelles. Telle est l'inspiration romanesque de l'écrivain qui, par cette technique, interroge et tente de comprendre l'être qui est en quête d'identité par un mouvement perpétuel :

Toi, Tanios, avec ton visage d'enfant et ta tête de six mille ans
 Tu as traversé des rivières de sang et de boue, et tu es ressorti
 sans tache
 Tu as trempé ton corps d'une femme, et vous vous êtes quittés
 vierges
 Aujourd'hui, ton destin est clos, ta vie enfin commence

¹ Amin Maalouf, *Les échelles du levant*, Paris : Grasset & Fasquelle, 1996, p. 72.

² Ottmar Ette, « vivre dans une autre langue, une autre réalité », (entretien avec Amin Maalouf), *Lendemain : Etudes comparées sur la France/Vergleichende Fankreichforschung*, 2008, p. 99. [En ligne], www.flsh.uha.fr/international/erasmus_mundus. Consulté le 17.05.2012.

³ Hamidou Dia, *Nuit Blanche, Le magazine du livre, op, cit.*, p.136.

⁴ Egi Volterrani, *Amin Maalouf, Autobiographie à deux voies, op, cit.*

Descends de ton rocher et plonge-toi dans la mer, que ta peau
au moins le goût de sel !¹

L'obstination de l'auteur est de créer des êtres capables de passer d'une réalité à une autre, d'une destinée à une autre, d'une région à une autre. Des êtres capables de recommencer leurs vies dans des nouvelles circonstances. Des « êtres pluriels, ceux qui se trouvent, par naissance, par les hasards de la vie ou par un choix délibéré, à la frontière entre deux nations, entre deux ethnies, peuvent être une sorte de « liant » pour les sociétés, s'ils sont encouragés à assumer leurs appartenances « contradictoires »². Des êtres ayant comme seul protagoniste ce moi diffracté entre des choix opposés mais qui cherchent de trouver la réponse existentielle à leur présences dans le monde, et tenter par-là même à transcender vers une phase supérieure de l'existence, tout en gardant leurs identités *idem* qui restent fondamentalement inchangeables.

L'idée du changement ou de « passage », empruntée à Amin Maalouf lui-même, nous permet de présenter ses Héros dans leurs conceptions ontologiques plus larges. Un passage se définit, note l'auteur, comme, « à la fois un signe manifeste du destin – une incursion qui peut être cruelle, ou ironique, ou providentielle- et un jalon, une étape d'une existence hors du commun.³ »

Il convient de savoir si cette mise en récit organisée de passages, ou l' « étape d'une existence hors du commun » dans l'objectif divulgué de suivre le cheminement du destin des Héros de Maalouf en quête de vérité, pourrait être appréhendé comme un itinéraire orienté constamment par les incursions du destin, « le destin passe et repasse à travers nous comme l'aiguille du cordonnier qu'il façonne⁴ ». Dans ce cas, pourrions-nous dire que le parcours des Héros sont imposés et non choisis ? Est-ce que l'auteur cherche des prétextes qui correspondront à ses fins préméditées ? Les Héros sont-ils libres d'adapter le dessein existentiel que leur propose l'écrivain ? Dans ce cas, ils peuvent demeurer prisonniers dans une destinée qu'ils n'ont pas la force d'abandonner. Pourtant, l'écrivain avoue qu'à un certain moment ses personnages échappent à leurs destinées :

Il y a un moment où le personnage acquiert sa liberté et je
dirais que tant que le personnage obéit à tout ce qu'on lui

¹ Amin Maalouf, *Le Rocher de Tanios*, op. cit., p. 253.

² *Ibid.*, p. web.

³ Amin Maalouf, *Le Rocher de Tanios*, op. cit., p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

demande, c'est qu'il n'existe pas vraiment. À partir du moment où il existe vraiment, il a sa propre logique, sa propre cohérence, ses propres exigences; à ce moment-là c'est à l'auteur de suivre un peu la logique du personnage plutôt que de lui imposer une conduite. Plus le personnage lui échappe, plus il existe.¹

Dans ce parcours existentiel, les Héros maaloufien cherchent leur objectivation et leur adaptation dans un monde régit par des relations culturelles normatives, monde étayé sur des représentations réductrices et des structures closes qu'ils rejettent. Un monde de l'« on » de Heideger. Un monde sans attachement et sans tolérance qui privilégie le maintien des normes déjà établi, même si elles sont fausses, au détriment de ce qui doit être. L'« avoir » au désavantage de l'« être », l'obscurité au détriment de la lumière, exactement tel qu'il est signalé dans *Le Rocher de Tanios*, « la parole du sage s'écoule dans la clarté. Mais de tout temps les hommes ont préféré boire l'eau qui jaillit des grottes les plus obscures² ». Ainsi, les Héros se trouvent dans un monde fermé. Des prisonniers qui ne jouissent que de leur liberté d'esprit et de leur perpétuelle quête de la « vérité ». Celle-ci est le thème fondamental qui introduit le choix de sa « propre logique », de « sa propre cohérence » selon les propres dires de l'auteur. Le choix de cette prison est pour les Héros maaloufiens des doctrines et des modèles exigés par le « socius ». Mais la question qui se pose dès lors est : d'où puisent-ils leurs sources de liberté ?

La réponse à cette question se trouve dans leur conception ontologique de l'avenir, de la construction identitaire, ou de la notion existentielle de projet cher à Heideger. Développée par Sartre, cette notion traduit l'engagement existentiel de l'être qui tente toujours de devancer son soi. Cette attitude ne veut nullement dire que les Héros maaloufiens manifestent un caractère sombre, solitaire et haïssent le genre humain, bien au contraire, ils sont humanitaristes et s'emploient toujours à aider les autres. A ce titre, le narrateur note dans *Samarcande* :

Khayyam n'a rien d'un misanthrope. N'est-ce pas lui qui a écrit : « quand la douleur t'accable, quand tu en viens à souhaiter qu'une nuit éternelle s'abatte sur le monde, pense à la verdure qui miroite après la pluie, pense au réveil d'un enfant. » s'il refuse de procréer, c'est que l'existence lui

¹ Hamidou Dia, *Nuit Blanche, Le magazine du livre, op, cit., p.138.*

² Amin Maalouf, *Le Rocher de Tanios, op, cit., p. 69.*

semble trop lourde à porter. « Heureux celui qui n'est jamais venu au monde », ne cesse-t-il de clamer.¹

Il convient de noter aussi que la quête de « vérité » que les Héros de Maalouf cherchent à trouver se trouve en eux-mêmes. C'est en retournant vers eux-mêmes qu'ils peuvent se libérer des murs pestilents du monde et y trouver leurs identités. C'est en se projetant vers l'âme de l'Homme ontologique en appréhendant les normes établies par le doute afin que d'autres réalités se manifestent pour eux. Baldassare est le personnage qui incarne le plus cette quête de « vérité » par le biais du doute :

Baldassare est un être qui doute, et de tout. Aussi bien des prédictions concernant la fin du monde que de ses amours ou de ses appartenances. De tous les personnages que j'ai créés, c'est le plus inquiet, le plus près aussi de ce que je suis réellement. J'éprouve beaucoup de scrupules à parler de moi, mes héros le font à ma place parfois... Baldassare exprime des doutes qui sont miens, mais il le fait plus volontiers que moi! A la veille de son voyage il s'est engagé à tenir un journal, autant dire à s'avouer la vérité. Ce qu'il ne ferait pas en temps normal, car s'il est des interrogations dont il est fier - celles qu'il oppose aux croyances d'autrui -, il en est d'autres qui sont moins édifiantes. Douter de ses doutes, de sa rationalité, de sa force de caractère, de ses comportements, n'est pas aisé.²

Cette admirable écriture de Maalouf nous amène pour finir à quelques réflexions. D'abord, la problématique du soi trouve son essence dans la dualité de la mêmeté et de l'ipséité. Celle-ci manifeste tous les caractères d'une identité personnelle, de l'être éclaté qui change tout au long de son existence. « La nature véritable de l'identité narrative ne se révèle que dans la dialectique de l'ipséité et de la mêmeté. En ce sens, cette dernière représente la contribution majeure de la théorie narrative à la constitution de soi.³ » Ensuite, la narration se fixe comme objectif l'éclaircissement des différents aspects de l'identité. Dès lors, le récit devient une investigation dans le champ ontologique portant sur la manière d'être de soi. Enfin, la narration de soi, offre l'occasion d'une nouvelle conception des choses, une réorganisation, une lecture nouvelle, des réponses, des évaluations, des propositions de solutions qui dessinent le devenir :

¹ . Amin Maalouf, *Samarcande*, op, cit., p. 115.

² Cathrine Argand, *Lire*, *Le magazine littéraire*, op, cit.

³ Paul Ricoeur, *Temps et récit III*, op, cit., p. 356.

Transvaluer, voire dévaluer, c'est encore évaluer. Le jugement moral n'est pas aboli, il est plutôt soumis aux variations imaginatives propres à la fiction. C'est à la faveur de ces exercices d'évaluation dans la dimension de la fiction que le récit peut finalement exercer sa fonction de découverte et aussi de transformation à l'égard du sentir et de l'agir du lecteur, dans la phase de refiguration de l'action par le récit.¹

1-2- La formation de soi

L'écriture auto-biographique permet de déterminer la valeur du sujet et de ses expériences et offre à l'auteur (et même au lecteur) la possibilité de déterminer la valeur du processus de formation des personnages tout au long du parcours de la narration. Celle-ci est un outil incontestable pour interroger le passé. Elle est un moyen de questionner les phases critiques de la formation, d'en évaluer les conséquences dans la construction de soi. Les Héros de Maalouf développent leurs aptitudes, accroissent leurs potentialités et élargissent leurs puissance d'initiative et d'invention, tirent des leçons, tout au long des récits.

Les récits de Maalouf tentent de découvrir dans les histoires personnelles des protagonistes, la logique qui oriente leurs actes à travers le parcours de leurs vies en matière de formation. Ils se fixent comme objectif de découvrir les points d'articulation dans la trajectoire de leurs existences. Ils s'efforcent de jalonner les caractères mis en œuvre dans la construction de soi, et la façon dont les Héros agissent et réfléchissent afin d'inventer de nouvelles valeurs.

L'écriture/lecture auto-biographique examine une prise de conscience à comprendre, à se connaître et à connaître le déroulement de la vie. L'enjeu consiste-notamment dans *Samarcande et Léon l'Africain*- non à se faire aimer telle que l'autobiographe se voit, ni à divulguer des confidences, mais ce que les narrateurs cherchent plutôt dans leurs « autobiographies cachées » c'est la trace du processus de connaissance qui accompagne leurs vies : comment sont-ils arrivés là ?

Ce travail de connaissance et de compréhension permet de se situer dans un contexte et prendre des positions dans l'environnement. La narration encourage les points de vue et la vision personnelle. Cette démarche paraît dans l'œuvre d'Amin Maalouf, déterminante pour engager les narrateurs dans une auto-formation permanente, et prépare leurs perspectives du développement et conditionne leurs avènements.

¹ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 194.

Le projet autobiographique permet aux narrateurs de récupérer leurs vies et de se l'approprier. Ils s'expérimentent en même temps qu'ils se construisent. Ils parviennent à rendre intelligibles certains comportements. Ils mettent au point un système de signification, à partir duquel ils peuvent penser l'avenir. Dans les premières pages de *Léon l'Africain*, le narrateur résume déjà sa vie toute entière, « ... que dire au créancier suprême ? Il m'a prêté quarante années, que j'ai dispersées au gré des voyages : ma sagesse a vécu à Rome, ma passion au Caire, mon angoisse à Fès, et à Grenade vit encore mon innocence.¹ » Dans *Le Périple de Baldassare*, tout au début aussi, le narrateur savait déjà le parcours de sa vie, prend l'allure d'un évaluateur :

Comment a débuté cette folie ? Dans quel esprit a-t-elle d'abord germé ? Sous quels cieux ? Je ne pourrais le dire avec exactitude, et pourtant, d'une certaine manière, je le sais. De là où je me trouve, j'ai vu la peur, la peur monstrueuse, naître et grossir et se répandre, je l'ai vue s'insinuer dans les esprits, jusque dans celui de mes proches, jusque dans le mien, je l'ai vu bousculer la raison, la piétiner, l'humilier, puis la dévorer.²

Ainsi, l'expérience personnelle est divulguée, devient l'objet d'une analyse et d'une véritable méditation en lui offrant une richesse d'expérience que nulle existence ne saurait lui ressembler. La narration devient dès lors un instrument irremplaçable de formation. Le parcours ainsi que le processus de l'existence se greffent autour du thème de formation. Dans *Léon l'Africain*, le souci du narrateur de vouloir redonner à son fils -(premier destinataire) et à nous lecteurs (second destinataire)- des conseils spécifiques sur son existence afin qu'il puisse vivre en harmonie avec lui-même. Le livre qui se présente sous forme d'une grande lettre est pédagogique par excellence.

La longue lettre adressée à Giuseppe, le fils de Léon, a pris la forme du récit d'une vie. L'intention primordiale donc, comme il est précité, est pédagogique. Cependant, Léon va raconter sa vie dans le but de mieux se comprendre et de se connaître. Alors, l'objectif est doublement utile : l'auto-analyse pour la compréhension de soi, et l'autoformation pour former son destinataire. L'esprit moralisateur dès les premières heures se poursuit. Le narrateur nous rappelle à chaque début du livre qu'il s'agit d'une lettre à son fils, explicitement et sans biaisement. Il lui fait partager la synthèse de ses expériences mais aussi et surtout lui transmet sa vision du monde.

¹ . Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op, cit., p. 12.

² . Amin Maalouf, *Le Périple de Baldassare*, op, cit., p. 11.

Pour mieux se connaître et évaluer leurs existences de façon plus approchée que possible, les narrateurs des romans de Maalouf ont utilisé plusieurs outils. Nous retiendrons trois d'entre eux qui nous semblent plus significatifs.

Suivant l'ordre d'intérêt dans lequel ils sont pris en compte, on trouve d'abord les livres et la recherche de connaissance. Ceux-ci préparent à la vie, ils sont d'irremplaçables outils de formation. En les associant avec l'expérience vécue, ils permettent l'accès à leur contenu de vérité. Le savoir livresque et les leçons de l'expérience constituent la dialectique de la compréhension de soi et du monde. Tanios par exemple, dans le *quatrième passage*, se jette charnellement dans la quête de connaissance. Par cet acte, il tente de rapprocher la réalité, de reconquérir son être. La connaissance et la formation, par le biais des livres, contribuent à un nouveau rapport à soi, à l'environnement et aux autres. Son maître Stolton a écrit cette appréciation, « Tanios, un immense appétit de connaissance et une intelligence vive, compromis par les soubresauts d'une âme tourmentée.¹ » Ainsi, l'école pour Tanios « c'était ce qui comptait plus que tout ». À partir du moment où ses parents lui interdisent d'y aller, il se met en « grève de la faim » et il n'a repris ses forces que lorsqu'on l'a ramené auprès du pasteur et de Stolton, là où il a suivi ses enseignements. Et, c'est avec « acharnement, avec rage » qu'il étudiait et qu'« il aspirait comme une éponge sèche chaque mot, chaque bricbe de savoir, il ne voulait rien voir d'autre que cette passerelle entre lui, Tanios, et le reste de l'univers. [...] il épousait toutes les causes présentes et passées² ». Le vide identitaire douloureux que Tanios vit est comblé par sa passion pour la lecture en s'abreuvant de la source des livres que lui livre la bibliothèque du pasteur anglais :

Dans la maison du pasteur, le respect allait avec le savoir. Tanios se tenait encore sur la plus basse marche de l'échelle, mais il se sentait capable de les gravir toutes. A portée de sa main, la bibliothèque ; ses ouvrages vivaient dans leurs peaux précieuses, il aimait à les ouvrir, à les entendre crisser, même ceux qu'il ne pourrait comprendre avant quelques années. Un jour, il les aurait tous lus, c'était pour lui une certitude.³

Ce n'est pas fortuit si deux des romans de Maalouf, *Le Périple de Baldassare* et *Samarcande* gravitent autour de deux thèmes fondamentaux : La perte et dépossession

¹ Amin Maalouf, *Le Rocher de Tanios*, op. cit., p. 102-103.

² *Ibid.*, p. 109.

³ *Ibid.*, p. 129.

des livres (*Le centième nom du Dieu* et *Les Quadrins de Khayyam*), et la nécessité d'une réparation qui les poussent au voyage, à la quête de ces livres. Nous lisons dans *Le Périple de Baldassare* ceci, « Son cœur [vieil Idriss] a cessé de battre à la minute même où j'ai cédé son livre au chevalier de Marmontel [...] l'idée ne me vint pas tout de suite que je devrais poursuivre ce livre jusqu'à Constantinople [...] mais je me suis laissé persuader qu'il n'y avait rien de mieux à faire. ¹» Plus saisissant encore cette ébauche, aux premières pages de *Samarcande* :

Depuis [la perte du Quadrins de Khayyam], le monde s'est couvert de sang et d'ombre, chaque jour d'avantage, et à moi la vie n'a plus souri. J'ai dû m'écarter des hommes pour n'écouter que les voix du souvenir et caresser un naïf espoir, une vision insistante : demain on le retrouvera [...] des doigts pourront l'effleurer, l'ouvrir, s'y engouffrer [...] ils découvriront le poète, ses premiers vers, ses premières ivresse, ses premières frayeurs.²

Ainsi, en plus des livres, le voyage est l'autre instrument privilégié de connaissance qui habite tous les récits d'Amin Maalouf. Il est le principal axe qui mouvant et régit l'existence de ses Héros. Cette technique de la quête de soi dont il a fait usage, est excessivement plus active et particulière.

L'auteur a fait du voyage un moyen incontournable de formation et de connaissance de soi. Voyager, sous cette optique, c'est en premier lieu pour les Héros de Maalouf ne pas s'attacher comme un « arbre captif dès la naissance » par les « racines », c'est refuser de se laisser prisonnier des doctrines ou des préjugés, c'est donc préserver la conscience en état de veille tout en multipliant les expériences qui animent et affinent leur capacité de jugement et d'interprétation. Voyager c'est « respirer la lumière » et « convoiter le ciel », ce « n'est pas seulement au bout du chemin qu'on arrive. A chaque étape on arrive quelque part, a chaque pas on peut découvrir une face cachée de notre planète, il suffit de regarder, de désirer, de croire, d'aimer ³».

Le choix du personnage du premier roman de Maalouf est très révélateur. Léon l'Africain est reconnu comme un grand voyageur cosmopolite, contraint à quitter sa ville natale, Grenade, au gré de force et au gré des événements et qui a entamé un

¹ Amin Maalouf, *Le Périple de Baldassare*, op. cit., p. 34.

² Amin Maalouf, *Samarcande*, op. cit., p. 11. 12.

³ Amin Maalouf, *Samarcande*, op. cit., p. 282.

long périple qui l'a mené du Fès au Caire, du Rome à Carthage à la recherche de la tolérance, de la réconciliation et de la compassion. Cette quête obsessionnelle de la « vérité », ce déplacement vers les nouveaux horizons, les nouvelles réalités seront la substance essentielle qui va modeler ses romans ultérieurs. En effet, dans *Le Périple de Baldassare*, comme son titre l'indique, le lecteur ne se trompe pas, il s'agit bel et bien d'un long périple qui a pour objectif, on l'a vue, la poursuite d'un livre qui « est censé apporter le salut à un monde désemparé ». C'est ainsi que commence une succession d'aventures, de rebondissements et d'épreuves successives qui, malgré les pertes accumulées, le narrateur affirme qu'« [il a] couru une année entière derrière un livre qu'[il] ne désire plus. [Qu'il] a rêvé d'une femme qui [lui] a préféré un brigand. [Qu'il] a noirci des centaines de pages et il ne [lui] reste rien... Pourtant, [il n] est pas malheureux¹ ». Heureux, justement, d'avoir gagné une grande richesse, celle d'être pleinement homme, d'avoir rempli sa mission en donnant un sens à son existence, à l'existence humaine en découvrant que le « vrai » salut, ou du moins l'espérance du salut, se trouve entre les mains de l'homme lui-même :

Ils sont là, le ciel n'est pas éteint, les villes ne sont pas détruites, ni Gênes, ni Londres, ni Moscou, ni Naples. Nous devons vivre encore jour après jour au ras du sol avec nos misères d'hommes. Avec la peste et les vertiges, avec la guerre et les naufrages, avec nos amours, avec nos blessures. Nul cataclysme divin, nul auguste déluge ne viendra noyer frayeurs et trahisons. Il se peut que le Ciel ne nous ait rien promis. Ni le meilleur ni le pire. Il se peut que le Ciel ne vive qu'au rythme de nos propres promesses.²

Le voyage est un instrument formateur important dans tous les romans d'Amin Maalouf. Il convie les personnages à la compassion. Les invite à éviter les jugements illusoires, à arracher les prénotions et les apriorismes.

Le voyage permet à l'auteur, par le processus évolutif de ses personnages et par l'expérience qu'ils tirent des rencontres et des dialogues, de faire passer son message didactique d'une manière indirect contrairement à ses essais *les Identités Meurtrières* et *Le Dérèglement du Monde*. Dans les romans, son système philosophique, ses idées, sa vision du monde se manifestent dans les propos de ses Héros. On peut repérer les échos de sa voix dans toute son œuvre : Il y a de lui en Léon l'Africain, en Khayyam,

¹ Amin Maalouf, *Le Périple de Baldassare*, op. cit., p. 495.

² *Ibid.*, p. 505.

en Tanios, en Baldassare. Tous, sans exception aucune, partagent, « la blessure originelle [d'identité], à savoir le statut de minoritaire ¹ ». Tous sont « toujours pour la conciliation, la réconciliation et s' [ils sont] révolté c'est d'abord contre la haine.² ». Tous « parle [nt] du voyage comme d'autres parlent de leur maison ³ ». Tous ses personnages sont pétris par sa mémoire individuelle et familiale et dont ils sont mis en lumière explicitement dans son livre *Origines*, « nous les âmes nomades, avons le culte des vestiges et du pèlerinage. Nous ne bâtissons rien de durable, mais nous laissons des traces. Et quelques bruits qui s'attardent⁴. » Cet esprit du nomadisme et de déplacement est nettement expliqué dans les premières pages du même livre :

S'agissant des miens, il le faut ! Je suis d'une tribu qui nomadise depuis toujours dans un désert aux dimensions du monde. Nos pays sont des oasis que nous quittons quand la source s'assèche, nos maisons sont des tentes en costume de pierre, nos nationalités sont affaire de dates, ou de bateaux. Seul nous relie les uns aux autres, par-delà les générations, par de-delà les mers, par-delà le babel des langues, le bruissement d'un nom.⁵

1- Une mémoire traumatique et cathartique

Ce ne serait pas le verbe qui inaugure les générations mais bien, comme l'affirme Freud dans sa fiction anthropologique, le forfait, lequel ne réapparaîtra à la mémoire des générations futures que dans la fantaisie créatrice du poète descendant de l'ancêtre originaire abattu. L'art de recueillir en mots la misère, l'angoisse, le meurtre des générations précédentes pour la transmettre aux nouvelles est apparenté à celui du

¹ Egi Volterrani, *Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix*, op, cit.

² Amin Maalouf, *Les échelles du levant*, Paris, Grasset, 1996 (Le Livre de Poche), p. 166.

³ David Rabouin, « Je parle du voyage du voyage comme d'autres parlent de leurs maison », *Magazine littéraire*, op, cit.

⁴ Amin Maalouf, *Origines*, op, cit., p. 269.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

poète épique qui hérite des fractures de l'histoire pour les chanter et les transcender en mythe héroïque. L'écriture est ce qui lie les générations entre elles lorsque leur désastre aboutit à qui sait les traduire. Au point extrême des horreurs de notre ère moderne, c'est elle qui, aux yeux de Perec, reste le seul recours pour hériter de l'irreprésentable mise à mort de sa généalogie.

Janine Altounian¹

Une mémoire traumatique est une mémoire d'angoisse issue d'une conscience douloureuse. L'individu porte son regard sur une succession de frustrations, se sent attaqué et menacé par des expériences qu'il a vécues dans le passé et dont il se remet mal aujourd'hui malgré les moyens défensifs qu'il met en œuvre. Mémoire du regret de ne pouvoir corriger les manques et les peines d'un temps révolu, de ne pouvoir changer des événements traumatiques d'enfance, de ne pouvoir réparer les fissures des relations ratées.

Cet état de détresse laisse une image traumatique qui s'impose à l'individu et qu'il ne peut plus éradiquer. C'est ainsi que certaines victimes vont développer des capacités afin d'éviter une destruction psychique malgré le poids des expériences vécues.

L'un des moyens de résilience pour lutter contre ces dommages psychiques subis est la narration. Si la mémoire est une recomposition, invention, imagination et reconstruction du passé, il est à distinguer parmi les différents systèmes mnésiques, une mémoire sémantique basée sur les représentations et l'utilisation du langage.

Michel Delage a appelé ce besoin d'évocation « l'urgence d'écrire ». Il souligne qu' « il s'agit ici d'un besoin impérieux, immédiat de parler, d'écrire, de tenter à travers le témoignage de l'horreur de se sauver, de se distancier du réel traumatique, en même temps que le besoin de faire savoir, de rendre compte de ce que les hommes sont capables. ² ». L'écriture devient donc un élément cathartique, elle est considérée comme un négociateur pour trouver des arrangements supportables afin de cacher les cassures du manque.

Ce « besoin impérieux », chez Amin Maalouf, se fait porter par une caravane imaginaire, il mène à l'inexplorable, à la quête de ce qui manque : *Baldassare* se met à la recherche du centième nom du Dieu et *Benjamin O. Lesage* part à la découverte

¹ Janine Altounian, *La survivance. Traduire le trauma collectif*, Dunod, 1996. P. 155.

² Michel Delage (2003), « Le traumatisme psychique : de la mémoire au récit ». In *Mémoire et écriture*, acte du colloque organisé par le centre Babel à la faculté de lettres de l'Université de Toulon et du Var, 12 et 13 mai 2000. Réuni par Monique Léonard, Paris : Honoré Champion Editeur, p.30.

du manuscrit de *Omar El- Khayyam*. C'est ainsi qu'apparaît, à travers les voyages, les multiples voyages, un symbole métaphorique profond : celui d'une œuvre centrée autour d'un objectif, celui d'un récit qui a pour trajectoire un vide profond, celui d'une absence qui exige de reprendre toujours la route pour combler cette absence. Dans *Samarcande* le narrateur est guidé, orienté par le *Manuscrit* « ...de toutes ces routes qui s'offraient, laquelle prendre ? C'est le *Manuscrit* qui choisit pour moi. Je pris le train à Krasnovodka, je traversai Achkabad et l'antique Merv, je visitai Boukhara. Surtout, je suis allé à Samarcande.¹ » À la fin du roman le narrateur, a non seulement, perdu le *Manuscrit* récupéré, mais il a même perdu sa bien aimé :

En me quittant, le journaliste me complimenta sur la qualité de mon témoignage [...] je regardai alors tout autour de moi, j'appelai, à voix de plus en plus forte. Chirine n'était plus là. Je décidai de ne pas bouger de l'endroit où elle m'avait laissé, pour qu'elle soit sûre de me retrouver. Et j'attendis. Une heure. Deux heures. Le quai peu à peu se vida [...] longtemps j'attendis un signe de Chirine. Mais jamais elle ne vint. Elle ne m'écrivait pas. Plus jamais personne ne mentionna son nom devant moi.²

L'œuvre d'Amin Maalouf projette l'image d'une chose toujours perdue, toujours introuvable. La quête devient perpétuelle, infernale et inlassable. Aucune réponse ne peut satisfaire le vide qui habite l'œuvre. L'écriture s'inscrit non seulement dans des représentations d'une chose perdue, mais d'une chose qui doit-être perdue pour que l'écriture puisse parcourir les itinéraires qui la recherchent ; une chose qui doit manquer pour que la quête perdure.

La mémoire traumatique dans l'œuvre d'Amin Maalouf est facile à dénicher. Elle réside dans la discrimination et l'exil, tous deux constituent une conscience douloureuse pour l'écrivain puisqu'il était contraint de s'exiler depuis son plus jeune âge :

...le dernier souvenir que je garde de cet épisode [chasser de l'Égypte, lui et sa famille, après les émeutes du Caire en 1951] de notre histoire familiale est celui d'un voyage effectué au Caire avec ma mère lorsque j'avais huit ans, au cours duquel

¹ Amin Maalouf, *Samarcande*, p. 334.

² Amin Maalouf, *Samarcande*, *op. cit.*, p. 376.

elle avait ramassé dans la maison de son enfance quelques objets personnels, avant de dire à dieu.¹

Depuis ce drame, « même si la douleur est oubliée, la blessure est là, que les évènements et les remords intimes se chargent de réveiller quand elle commence à se cicatriser² ». C'est pourquoi il suffit de feuilleter les premières pages de ses romans pour voir ses personnages qui vont d'un lieu à l'autre. Cette errance- qui est le sort de ses personnages- est une quête de la « vérité », elle est aussi une réponse à des questions pertinentes qui les préoccupent et qui ont pour origine, ce que l'auteur appelle : « la blessure intime » qui « peut avoir, selon les personnes, des origines très diverses, liées à la peau, à la nationalité, à la religion, à la condition sociale, aux rapports familiaux, à la sexualité, etc. » Pour Amin Maalouf, « elle est d'abord liée à ce sentiment, acquis depuis l'enfance, d'être irrémédiablement minoritaire, irrémédiablement étranger, où que je sois. D'où cette rage à vouloir que le monde entier ne soit fait que d'étrangers et de minoritaires.³ » Ce statut de minoritaire était à l'origine de ce besoin charnel de l'auteur de déplorer toute sorte de discrimination et faire naître en lui certaine rage contre :

Tout ce qui ressemblait à une discrimination liée à la couleur, à la religion, au rang social, au sexe, ou à toute autre raison m'a toujours été insupportable, et je sais en mon for intérieur que les racines de ce sentiments se trouvent dans ma révolte d'adolescent contre mon statut de minoritaire. Cette rage n'a pas diminuée depuis...elle est présente dans chaque regard que je porte sur le monde, et dans chaque ligne que j'écris...⁴

En effet, l'écriture d'Amin Maalouf reflète à merveille cette rage. Car ses personnages, en raison même de leurs origines, sont des minoritaires situés aux carrefours des cultures différentes, soumis aux hasards de la vie, prêts à quitter à toute instant, de devoir tout laisser pour s'installer dans de nouveaux rivages.

Tous ses personnages principaux mènent une vie d'errance- à l'exception de Tanios qui n'a choisi l'exil qu'à la fin du roman. L'exil est donc, à l'origine des périples, mais aussi à l'origine de la trame des récits, de leurs narrations. Tous,

¹ Egi Volterrani, *Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix*,. *Op. cit.*

² *Ibid.*, p. 4

³ *Ibid.*, p. 4

⁴ *Ibid.*, p. 4

quittent leurs lieux natals pour émigrer dans d'autres territoires, pour subir le même sort et quitter à nouveau.

Provoquant une rupture avec son milieu d'origine et les modes de sa socialisation, l'exil est considéré comme une crise mémorielle et identitaire. C'est dans cette situation de crise que les exilés interrogent leurs mémoires. Ce questionnement, à notre sens, se trouve dans presque toute l'œuvre d'Amin Maalouf. Dans *Léon l'Africain*, le concept de l'exil est repris dans chaque livre après le livre de Grenade. Dans chaque livre, le narrateur est voué à rencontrer trois moments. Le premier est la description émotionnelle qui suit le déplacement : le traitement des sentiments d'étrangeté dans un espace nouveau et méconnu. Ensuite, le narrateur nous plonge dans les complots et les ruses dont le personnage principal a été l'objet. Enfin, le dernier moment de chaque livre est la description du départ imposé et de l'exil. « Lorsque tout le monde s'agglutine autour d'une même opinion, je m'enfuis : la vérité est sûrement ailleurs ¹ ». Le fait que le héros s'exile, c'est qu'il veut rompre avec son présent et se retirer de toute étroitesse d'esprit pour arriver à la perfection de la connaissance de soi.

Le narrateur entame une quête de compréhension, par le biais de l'écriture, à travers la mémoire et ses fantasmes : comment il est devenu ce qu'il est. Cette écriture est aussi sa propre histoire qu'il se raconte pour lui-même, sur son passé. C'est ce qui est appelé le moi ontologique à toutes les étapes de son existence. Mais le récit est aussi lié à la mémoire, aux fantasmes de l'écrivain. Le texte autobiographique, même n'importe qu'elle texte est quelque part autobiographique, est le résultat d'un désir d'écrire un récit intime.

Dans *Le périple de Baldassare*, le narrateur s'engage dans un périple littéraire en écrivant son journal épistolaire et les expériences que lui enseignent ces voyages, de récit en récit, il va quitté et quitté encore. Et dans tout ce parcours, il tisse des relations, il admire, il s'oppose, il espère, puis il s'éloigne. Et cet éloignement se trouve au centre de la narration et participe aux procédés de la représentation des espaces. Ces périples continuels mettent le protagoniste dans une chronologie claire et régulière, aucune perte de repères spatiaux ou temporels : le protagoniste signale à chaque reprise de la narration la date et le lieu. Le « je » comme voix narrative est toujours omniprésent. Et l'autobiographie poursuit toujours une quête : identitaire,

¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 353.

existentielle...une quête qui ne saurait se passer d'interlocuteurs. Elle interroge l'identité du scripteur pour éclairer celle du sujet vivant-écrivain.

Le Rocher de Tanios concrétise, quant à lui, un autre aspect de l'exil, ce que Amin Maalouf désigne comme les exilés dans leur territoire d'origine : « ...Je ne crois pas que cela concerne uniquement les écrivains de l'exil. A moins d'inclure dans cette catégorie tous ceux qui sont exilés dans leur propre pays, dans leur propre maison, et aussi dans leur propre corps. 1» Cet exil intérieur est plus touchant, plus douloureux que l'exil du déplacement. A une question du journaliste Hamida Dia :

Le Rocher de Tanios pourrait donc être lu comme une parabole [...] il n'y aurait pas de choix autre que le malheur ou l'exil ou, comme vous le dites dans une interview, « l'exil avant l'exil ». Qu'est-ce à dire ?

A.M. : C'est vrai que c'est l'histoire d'un personnage, Tanios, qui se sent de plus en plus étranger au milieu des siens, qui n'arrive pas à accepter la montée de la violence, qui refuse d'entrer dans la logique de la vengeance, qui ne veut même pas se venger de ceux qui ont tué son père, et qui peu à peu se sent en quelque sorte poussé vers la sortie. Il y a là une parabole, une évocation de ceux qui, comme moi, ont refusé cette guerre, ont refusé d'avoir du sang sur les mains, ont refusé de prendre part à un conflit où il fallait tuer, et qui ont préféré partir. Quand je dis que c'est un peu un roman de l'exil avant l'exil, c'est que c'est un roman de l'exil, mais pas dans le sens où il étudie, évoque la situation d'un homme qui est parti s'installer dans une autre culture et où l'on évoquerait ses rapports avec cette société d'adoption : c'est l'exil avant l'exil, c'est-à-dire que c'est un livre qui se termine au moment où les personnages quittent cet univers ; c'est l'exil pris en amont.²

La complexité psychologique du portrait de Tanios réside justement dans son statut de marginalisé et d'un adolescent sans père. Situation très pénible dans une société fermée et dont le système de valeur abolit ce statut. D'où cette colère et cette frustration qu'on ressent dans le texte. Cette situation explique fort bien l'origine de ce sentiment d'exilé sur sa propre terre. A une autre question posée par le même journaliste, « Mais l'exil qui précède l'autre, comment le voyez-vous ? Comment peut-on être exilé sur sa propre terre ? ». Amin Maalouf répond :

¹ Egi Volterrani, *Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix, Op. cit.*

² Hamida Dia, *Nuit blanche, Le magazine du livre, op. cit., p. 135,136.*

Vous pouvez être un exilé de diverses façons. L'appartenance n'est pas uniquement appartenance à une culture, à une langue, à une religion, à une nation, l'appartenance c'est aussi l'appartenance à un système de valeurs. Quand on a un système de valeurs et qu'on a l'impression qu'il n'est pas celui de la société dans laquelle on vit, même si c'est la société au sein de laquelle on a vu le jour, on se sent étranger. Je l'ai senti moi-même au moment de la guerre, j'ai senti que jamais je ne pourrais m'engager dans cette guerre, jamais je ne pourrais prendre les armes et j'ai refusé toute cette logique de la violence et des règlements de compte, et il est vrai que je me suis moi-même senti étranger ; en cela *Tanios* reflète un peu l'attitude que j'ai eue...¹

Le réel traumatique joue ici en quelque sorte le rôle de pousse à écrire, la mémoire réflexive est aussi un espace où l'écriture revêt un caractère cathartique.

L'écriture pour Amin Maalouf est liée étroitement à une blessure, « ...c'est cela qui détermine le passage à l'écriture. L'encre, comme le sang, s'échappe forcément d'une blessure.² » Elle est le seul moyen dont il dispose pour échapper à tout ce qui l'asservit. Elle est en ce sens, disait-il, « un refuge, il m'arrive de dire que ma patrie est l'écriture, les autres patries ne sont que des lieux d'origine, l'écriture est le lieu d'arrivée, c'est là que je me suis établi, c'est là que je respire, c'est là que je mourrai. » Pour assouvir cette « blessure originelle, à savoir le statut de minoritaire, qui m'a marginalisé par rapport à ma société natale, et m'a préparé à choisir au moment crucial, l'exil volontaire plutôt que l'engagement dans les conflits internes...³ »

Tout au long de son parcours littéraire qui tire sa matière première de l'Histoire mémorielle, Amin Maalouf, après qu'il a quitté les atrocités de la guerre dans son propre pays et même dans d'autres pays en tant que journaliste, mène une existence active, créative, voire sereine, tente de se dégager du réel traumatique par le biais de l'écriture. Il s'agit pour lui, qui a été élevé dans une société composée de nombreuses communautés minoritaires, que le choix de la voie de la tolérance et la cohabitation religieuse et culturelle est plus qu'évident. C'est cette existence complexe qui l'a incité à tracer son sillent et « au lieu de se lamenter⁴ », il a choisi « un air de

¹ Hamida Dia, *Nuit blanche, Le magazine du livre, op. cit., 1997*, p. 135.

² Maalouf, Amin. *Autobiographie à deux voix*, Entretien avec Egi Volterrani. *Op. cit.*, p. Web.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

détachement nomade », qu'il « s'efforce de sublimer en air de l'universalité¹ ». Ce projet de sublimation est conçu par l'écriture dans laquelle il était question de son « obsession des passerelles à bâtir entre les cultures² », et son refus des sociétés refermées sur elles-mêmes :

...je n'ai pas beaucoup de sympathie pour les sociétés monochromes où l'on parle sans retenue de « nous » et des « autre ». Je n'ai jamais senti que j'appartenais exclusivement à un « nous », quel qu'il soit ; et les « autres » pour moi, ne sont jamais totalement « autres ». Je me méfie des communautés fermées, des tribus, des nations, je me méfie des foules et des majorités, quelles soient bruyantes ou silencieuses. A l'inverse, j'ai spontanément de la tendresse pour ceux qui sortent du rang, qui s'écartent, qui se rebellent, et même parfois pour ceux qui trahissent...il me semble que tout cela découle naturellement de mon état de minoritaire.³

2-1- L'écriture e(s)t la cure : Reconnaissance d'une dette

Ce n'est pas un hasard ou un pur désir poétique et romanesque si le livre *Origines* s'ouvre et se referme, on l'a vu, sur le décès du père. On outre sa signification conflictuelle du dépassement, fils/père ou *Maître/ disciple*, évoquée précédemment, ce roman (ou cette autobiographie collective) peut se lire aussi sous un angle différent puisqu'il est le fruit d'un événement douloureux, d'une souffrance individuelle qui ne peut être appréhendée que dans un cadre plus vaste de la tragédie collective. L'auteur se voyant conjuré, a entamé un travail d'élaboration et d'écriture afin de mettre en mots pour déterrer les morts, pour abolir la séparation, et pour qu'il leur prête une voix dont l'écho se repère aisément dans ses écrits romanesques, « sur un ton parfois ludique, pour dissimuler ce qu'il fallait dissimuler, mais c'était là, disait l'auteur, le début d'une « exploration des origines » qui s'est poursuivie, avec des « déguisements » différents, dans *Les Echelles du levant*, et dans presque tout ce que j'ai écrit depuis⁴ ».

La mémoire s'annonce comme reconnaissance d'une dette. Une dette qui appelle la mémoire à agir pour garder les liens avec ses aïeux. Ici, la mémoire réflexive se veut être une mémoire qui tente de rétablir les liens familiaux. Son objectif est la réconciliation quelques soient les ruptures.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Pour ce faire, Amin Maalouf a choisi le chemin qu'il connaissait le mieux, celui de l'écriture, car, disait-il, « dans ma famille, les horizons du travail étaient extrêmement délimités : travailler, c'était écrire ou enseigner ; toute autre voie était impensable¹ ». Et c'est par le biais de l'écriture, qu'on découvre cette nostalgie d'évoquer, implicitement ou explicitement sa propre famille.

La reconnaissance la plus spectaculaire et la plus claire est ce livre dont on a évoqué l'intérêt et dont l'intitulé est fort révélateur « *Origines* », qu'on peut qualifier d'autobiographie collective, consacré beaucoup plus à sa famille, à son mythe, mais aussi à son aventure qu'à lui-même, « je m'identifie aisément à l'aventure de ma vaste famille, sous tous les cieux, à l'aventure, et aussi aux légendes. Comme les Grecs anciens, mon identité est adossée à une mythologie, que je sais fausse et que néanmoins je vénère comme si elle est porteuse de vérité.² » Ecrire sur sa famille c'est s'inscrire dans une généalogie. C'est poursuivre les traces transmises par sa famille qui ont laissé des interrogations sans réponses.

Cette mémoire est comme un transfert de responsabilité lui confiant la mission de faire revivre l'« aventure » familiale, malgré que certains des membres de sa famille aient un destin historique différent, contraints justement de quitter le Liban pour s'exiler sous d'autres cieux. C'est pourquoi chacun de ses textes littéraires témoigne de cette fracture et de cet éloignement causés par des bouleversements, avec des contextes différents, mais dont les effets sont toujours similaires et comparables.

Dans *Origines* le lecteur tout au début du livre, est tiré par les révélations intimes du narrateur, qui le plonge dans une histoire familiale époustouflante dans un contexte libanais. Un contexte problématique tiré par deux désirs : partir ailleurs pour fonder une vie nouvelle ou tenter de construire au Liban un monde meilleur.

Ce récit est une véritable enquête sur ses ancêtres car il ne s'agit pas de retracer la vie familiale aux lecteurs curieux de ce genre de récit de vie, mais de mener à travers ses mémoires familiales une véritable quête généalogique et re-connaissance de soi et de sa famille. Cette dette envers sa famille qui l'habite, est devenue pour lui un remord qu'il qualifie d'un : « Comportement étrange, qui doit pouvoir s'expliquer dans les jargons des sondeurs d'âmes, mais que je me reprocherais jusqu'à mon dernier jour.³ » Il révèle aussi, « moi qui suis par nature fouineur, moi qui me lève cinq fois de table au cours d'un même repas pour aller vérifier l'étymologie d'un mot,

¹ *Ibid.*

² Amin Maalouf, *Origines, op. cit.*, p.10.

³ *Ibid.*, p. 16.

ou son orthographe exacte, ou la date de naissance d'un compositeur tchèque, comment avais-je pu me montrer, à l'égard de mon grand-père, d'une incuriosité aussi affligeante ?¹» Ou encore cette révélation plus signifiante, « Oserai-je avouer, de surcroît, que j'ai passé toute ma jeunesse au pays sans avoir fleuri une seule fois la tombe de mon grand-père, sans avoir jamais su où elle se trouvait, et sans même avoir eu la curiosité de la chercher ?²» Il considère donc comme un devoir, comme une obligation envers ses aïeux, de les chercher afin de les redécouvrir comme ils ont vécu dans leurs égarements comme dans leurs faiblesses. C'est comme un contrat, qui n'est pas conclu avec le lecteur mais avec lui-même. Pour Amin Maalouf donc, le seul moyen pour se racheter, c'était l'écriture par le hasard des circonstances, « j'aurais encore mille raisons de crier mea culpa, je m'en abstiendrai- à quoi bon ? Qu'il me suffise de dire que je serais probablement resté figé pour toujours dans la même ignorance si la route des ancêtres n'était venue croiser la mienne, à Paris même, par un détour.³»

Ainsi, l'écriture ici se définirait explicitement comme un processus d'acquiescement de l'auteur à ses ascendants. Cependant cet acquiescement a pris un « déguisement » dans ses écritures romanesques. Comme si l'auteur a attendu jusqu'à ce qu'il construise sa place propre chez les lecteurs et dans la scène médiatique pour qu'il révèle, sans biaisement, son engouement pour l'écriture généalogique. Pour un descendant exilé, la cure aura été, avant tout et entre autre, l'acquiescement de la dette aux ancêtres. En fait, elle répondit, simultanément, à la revendication de sa propre filiation d'une récupération d'un mode d'emploi, de repères culturels et de satisfaction psychique. Le recours de l'auteur à l'écriture autobiographique explique une mise à plat douloureuse et traumatique de son inadéquation à la continuité temporelle généalogique. L'écriture est susceptible de servir alors de support de transmission et de résilience.

Ceci explique l'obsession d'Amin Maalouf à chercher le sens de la mémoire familiale dans toute son œuvre, à en faire le lien entre le passé et le présent d'une généalogie et à en guetter les traces. Le sens de cette attitude se trouve dans la séparation et dans son statut d'exilé. Ainsi, l'histoire de la famille devient une investigation autobiographique, en cherchant par-là à inscrire l'histoire familiale dans

¹ *Ibid.*, p. 16-17.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 18.

le temps et dans un lieu symbolique du texte pour tenter de naître à un temps et à un lieu qui lui soient propres.

Ce n'est pas un hasard ou un simple désir poétique (nous l'avons vu) si le livre *Origines* s'ouvre et se referme sur la mort du père. Comme si le vrai destinataire de ses récits, de toutes ces Vies, est ce père - évoqué étrangement au début et à la fin de son autobiographie collective *Origines*- dont il parle que rarement :

Mais de lui (son père), justement, je n'ai presque rien dit. J'ai dû citer son prénom une fois, raconter deux ou trois anecdotes, rapporter quelques bribes de nos conversations. Pourtant, mon attachement à la mémoire des miens est né, d'abord, de mon attachement à lui. Je l'ai tant vénéré, depuis l'enfance, que je n'ai jamais pu envisager de faire un autre métier que le sien – le journalisme, l'écriture. Il m'a patiemment, subtilement, initié, modelé, dégrossi, guidé, jusque dans mes révoltes. Je l'ai constamment observé, tandis qu'il naviguait entre passion et responsabilité, entre naïveté et intelligence, entre modestie et dignité. Et je l'ai inlassablement écouté. Il m'a raconté dans ma jeunesse les histoires qui sont revenues me hanter dans mon âge mûr.¹

Comme si l'auteur, pour accomplir le devoir de ressusciter la mémoire de ses ascendants, doit d'abord présenter son père pour s'en détacher, le chérir en présentant sa mort afin de pouvoir non seulement lui succéder mais surtout le devancer et le surpasser pour accomplir la besogne de son père qui était journaliste, écrivain et poète :

J'ai vécu mon enfance à côté d'un père qui était journaliste, poète et essayiste ; donc la question qu'il puisse à la fois écrire des poèmes et des articles quotidiens ne se posait pas. Moi non plus, je n'ai pas senti qu'il y avait rupture entre les deux métiers. C'est une autre manière d'écrire : quand on traite de l'actualité, des faits réels, ce n'est pas comme lorsqu'on traite de faits imaginaires, mais il y a aussi des similitudes.²

Cette obsession d'identification à son père, l'auteur l'a commencé dès son jeune âge dans ses premières tentatives d'écriture :

Mon premier article de journal, qui n'a jamais été publié, je l'avais donné très solennellement à mon père lorsque j'avais

¹ *Ibid.*, p. 481.

² Hamida Dia, *Nuit blanche, Le magazine du livre, op, cit.*, 1997, p. 135.

six ans. Je me souviens encore du sujet, et de mon application à l'écrire. Je me souviens aussi de mon père en train de m'expliquer les fautes que j'avais commises. Il ne m'avait pas dit clairement qu'il ne le publierait pas, il espérait sans doute que je finirais par oublier. Je n'ai jamais oublié, la preuve! Mais je ne lui en ai plus reparlé. Je rapportais dans cet article un phénomène qui m'avait fasciné : un élève anglais était venu dans mon école. A son arrivée, il ne parlait pas un mot d'arabe, mais au bout de quelques mois, il parlait aussi bien que nous... Déjà mon obsession des "passerelles" à bâtir entre les cultures !

Malgré cette première déception, je n'ai jamais douté du fait que je travaillerai dans l'écriture. A vrai dire, dans ma famille, les horizons du travail étaient extrêmement délimités : travailler, c'était écrire, ou enseigner; toute autre voie était impensable...¹

Ce témoignage qu'autorise l'écriture rétrospective, qui donne à voire dans une mémoire d'enfant le fils *alter ego* du père, le fils qui a imité et ensuite surpassé son père, oscille de la passion à la revanche. La passion est celle d'un enfant qui vénère son père et le prend comme modèle. La revanche vise à prouver à son père qu'il peut se mesurer à lui et même le devancer.

Le sentiment de reconnaissance d'une dette apparaît généralement, après une période de séparation, plus ou moins longue, plus ou moins douloureuse. Cette conscience incite le travail de mémoire et le met en lumière en garantissant sa perpétuation. C'est par cet éloignement et ce sentiment de solitude qu'on fait acte de mémoire qui, à son tour, engendre l'acte de l'écriture pour partager une appartenance et dire par là même qu'on n'est pas seul.

Le souvenir se présente alors comme une reconnaissance, un devoir, se souvenir, c'est aussi recueillir l'héritage familial qu'on a longtemps désavoué. La mémoire fixe comme objectif la réconciliation, le ralliement. Elle sert de passerelle vers la reconnaissance des ancêtres, exhortée par Amin Maalouf, dans son essai, *Les identités meurtrières* :

« Les hommes sont plus les fils de leurs temps que de leurs pères », disait l'historien March Bloch. Cela a toujours été vrai, sans doute, mais jamais autant qu'aujourd'hui. Est-il nécessaire de rappeler encore à quel point les choses sont allées vite, de plus en plus vite, au cours des dernières décennies ? Lequel de nos contemporains n'a pas eu, de temps

¹ Egi Volterrani, *Amin Maalouf, Autobiographie à deux voix, op. cit.*,

à autre, l'impression de connaître, en une ou deux années, des changements qui se seraient étalés autrefois sur un siècle ? les plus âgés d'entre nous auraient même besoin d'un grand effort de mémoire pour se remettre dans l'état d'esprit qui fut le leur dans leur enfance, pour faire abstraction des habitudes qu'ils ont acquises, des instruments et des productions dont ils seraient désormais incapables de se passer. Quant aux jeunes, ils n'ont souvent pas la moindre idée de ce qu'a peut être la vie de leurs grands-parents, sans même parler de celle des générations antérieures.¹

2-2- Écriture et résilience

Nous savons que dans la cure analytique, le langage nous fournit des indices qui permettent de comprendre le problème. L'écrivain qui s'adresse au public est comme un patient face au psychanalyste auquel il rapporte des bribes de son histoire, de ses fantasmes. L'aptitude à la narrativité est l'une des grandes capacités de résilience du sujet qui raconte sa propre histoire. La mise en œuvre de l'histoire individuelle ou collective, fictive ou non fictive, par la littérature est une solution métaphorique à la condition humaine, comme le souligne, Jean Rohou pour qui la littérature :

Charme le malheur en jouissance, extrait « les fleurs du mal », offre satisfaction cathartique aux passions[...] remplace la vérité brute par une vraisemblance ou une fantaisie conforme à nos aspirations, notre existence accidentelle et éphémère par un destin exemplaire[...] l'intérêt de la littérature vient du plaisir du transfert d'un problème dans la fiction, pour sa compensation, sublimation ou satisfaction métaphorique, ce qui semble proche de la fameuse catharsis dont on parle depuis Aristote.²

Dans son analyse comparative entre l'acte de parole et l'acte de l'écrit, Boris Cyrulnik³ postule que la parole se rapproche beaucoup plus de l'action, du public, du dehors, alors que l'écrit nous convoie vers l'image, l'intime, le profond et l'intérieur :

Le pouvoir fondateur de la parole parlée, découpe un morceau du monde et modifie les émotions relationnelles des parleurs.

¹ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Ed, Grasset, 1998. P, 117.

² ROHOU Jean, *Les études littéraires méthodes et perspectives*, Paris : Nathan, 1993, p.25-31.

³ Boris Cyrulnik (2003), « passé parlé, passé écrit ». In *Mémoire et écriture*, acte du colloque organisé par le centre Babel à la faculté de lettres de l'Université de Toulon et du Var, 12 et 13 mai 2000. Réuni par Monique Léonard, Paris : Honoré Champion Editeur, p.18.21.

Alors que le pouvoir fondateur de la parole écrite découpe un autre monde, plus intime et plus subjectif [...] l'écrit possède une fonction apaisante supérieure à celle de la parole. Puisque la parole est interactive, les réactions comportementales de l'autre peuvent modifier le cours de nos pensées. Alors que dans la plongée écrite pour l'ami invisible, l'auteur n'est pas dévié et peut travailler authentiquement les émotions tracées dans sa mémoire [...] c'est pourquoi ceux à qui on donne la possibilité d'écrire leur traumatisme souffrent beaucoup moins de l'épreuve passée que ceux à qui l'on ne donne que la possibilité d'en parler. Et ceux qui restent le plus longtemps prisonniers de leur passé sont ceux que l'on a fait taire.¹

C'est à cet état de fait qu'un intérêt considérable est donné actuellement aux autobiographies qui tirent leur succès de leur capacité d'offrir la possibilité de partager le dedans et d'explorer les intimités. Leur substance référentielle est nettement liée aux souvenirs de l'autobiographe. Et comme « le rêve, l'oubli et la mémoire, sont étroitement liés² », ils peuvent être, d'une certaine façon, rapprochés de la cure analytique.

Si l'autobiographe éprouve le besoin d'expliquer, de raconter, d'écrire son vécu, ce qu'il cherche en réalité, consciemment ou inconsciemment, c'est une purgation de ses passions. Du coup, l'écriture revêt des effets cathartiques et partage avec ceux-ci plusieurs points communs. Le premier point relève de son rôle d'accompagnement : Il s'agit de la permanente disponibilité pour l'écrivain d'une plume, d'une encre et du papier, en opposition à un ami ou à un complice dont la présence et la sollicitude ne sont pas toujours évidentes.

Dans *Le Périple de Baldassare*, tout au début de son voyage, le narrateur à pris le soin, avant toute autre chose, d'emporter avec lui les outils de l'écriture, « j'avais rangé mon cahier, mon encre, mes calames et ma poudre buvarde pour les emporter en voyage³ ». Et comme le narrateur savait que le voyage lui réservait « l'essoufflement, une frayeur suivie d'une autre, et un mystère qu' [il n'a] pas encore élucidé⁴ », il a décidé d'être accompagné, outre ses neveux, d'un journal intime, l'ami le plus fidèle auquel il peut « consigné [son] secret⁵ » et qui l' « aide à clarifier, disait-il, mes pensées ainsi que mes souvenirs sans que j'aie à me trahir en les confiant à

¹ *Ibid.*, p. 20.21.

² Michel Delage, « Le traumatisme psychique : de la mémoire au récit », In *Mémoire et écriture*, *op. cit.*, p. 29.

³ Amin Maalouf, *Le Périple de Baldassare*, p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁵ *Ibid.*, p. 68.

mes compagnons de voyage... d'autres que moi écrivent comme ils parlent, moi j'écris comme je me tais¹ ». L'écrit, donc, comme un moyen cathartique, est plus apte à démasquer les vicissitudes de l'âme et à panser les blessures. Après chaque écriture dans son journal, le soir lorsqu'il regagne sa chambre après une pénible journée, Baldassare est envahi par un sentiment de tranquillité et d'apaisement, « pour avoir écrit ces lignes, je retrouve mon calme² ». Retrouver le calme, n'est-ce pas là, d'ailleurs, le rôle de ce journal ? Puisque le narrateur le confie uniquement à soi-même et n'a aucune intention de divulguer à personne son contenu, « c'est qu'il m'arrive parfois de m'interroger : pourquoi le tenir, avec cette écriture voilée, quand je sais que jamais personne ne le lira ? Quand, d'ailleurs, je souhaite que personne ne le lise ?³ ». Cette préméditation de se confesser à soi seul, se poursuit jusqu'à la fin du roman :

Pendant cinq mois j'ai relaté chaque jour, ou presque, les péripéties du voyage, et je n'ai plus la moindre trace de tout ce que j'ai écrit. Un premier cahier est resté chez Barinelli, à Constantinople ; et le deuxième au couvent de Chio. Je l'avais laissé à l'aube dans ma chambre, encore ouvert à la dernière page pour que mon encre ait le temps de sécher. Je me promettais de revenir avant le soir pour rendre compte de ce qui devait se passer au cours de cette journée décisive. Je ne suis jamais revenu.⁴

Le deuxième point relève des vertus régulatrices de l'écriture et la capacité de celle-ci a apaisé les émotions. Etant donné que sa matière première est la mémoire, elle peut remplir une fonction de résilience. Les événements remémorés constituent pour le narrateur le moteur de sa narration et de sa dimension créative. Du coup, l'écriture se présente à la fois comme un moyen de témoignage de l'existence quotidienne du narrateur, et un outil de réparation des dommages affectifs subis durant ses péripéties. Le personnage/narrateur, dans *Le Périple de Baldassare*, entretient avec l'écriture une relation ambivalente. Si les événements relatés ont pour fonction première la purgation des passions, l'auteur ne prétend en aucun cas démasquer la réalité ou diminuer la charge émotionnelle de l'évènement vécu, mais bien au contraire, il veut objectiver une écriture purement subjective:

¹ *Ibid.*, p. 68.

² *Ibid.*, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 68.

⁴ *Ibid.*, p. 275.

Comment pourrais-je noircir ces pages, me préoccuper encore de décrire les événements et les sentiments avec les mots les plus justes, si je ne puis y revenir dans dix ans, dans vingt ans, pour y retrouver ce que fut ma vie ? Et pourtant, j'écris, j'écris encore et j'écrirais. L'honneur des mortels est peut-être dans leur inconstance [...] mais il faudrait que je cesse de gémir, il faudrait que je me ressaisisse, que je me redresse. Il faudrait que les mots que j'écris éteignent ma mélancolie au lieu qu'ils ne la ravivent, pour que je puisse tout raconter sereinement comme je l'étais promis.¹

Par ailleurs, il paraît important de lire aussi l'œuvre d'Amin Maalouf sous l'angle de la post-mémoire qui nous permettra de dégager le lien qui existe entre l'écriture et la résilience. Le terme post-mémoire est utilisé généralement pour désigner l'expérience des personnes qui sont entourées pendant leur enfance de récits familiaux dont les événements sont antérieurs à leur existence propre. Chez l'auteur, la transmission de la post-mémoire est plus ou moins douloureuse, car sa mémoire familiale est entourée par d'histoires d'exil, de diaspora, de conflits religieux, de ce qu'il a appelé « nos tragédies intimes² ». Le concept post-mémoire chez l'auteur est à l'origine de son moteur créateur. Cette mémoire est « indirecte », pré-normée et, parce qu'elle n'est pas vécue personnellement par l'auteur, elle est en ce sens imaginaire, alimentée par la fiction et l'écriture autobiographique. A juste titre d'ailleurs, on pense à ce passage sensationnel dans *L'autobiographie à deux voix*, où l'auteur évoque clairement et explicitement l'exil et les lieux abandonnés :

Elle (sa grand-mère) venait d'arriver avec sa famille d'Istanbul, où elle était née, et où son père avait été juge. C'est à l'époque des massacres de 1915 qu'ils étaient partis pour l'Égypte. A cause d'un drame précis, dont les circonstances n'ont jamais été élucidées : un frère de ma future grand-mère avait été tué, et la famille entière avait décidé de tout quitter du jour au lendemain, pour s'exiler. Ma mère m'a toujours parlé de cette grande maison familiale à Istanbul qu'il avait fallu abandonner précipitamment pour mettre la famille à l'abri, mais qui était toujours « à nous » — du moins moralement. [...] Pour moi, Istanbul, ou Constantinople comme je m'obstine à l'appeler, est une de mes patries originelles, et j'ai toujours voulu la garder à l'écart du monde réel. Quelqu'un m'a fait remarquer un jour que cette ville était

¹*Ibid.*, p. 276.

² Amin Maalouf, *Origines, op. cit.*, p. 481.

la seule que je mentionnais dans chacun de mes livres, sans exception...Constantinople demeure pour moi la première maison abandonnée...¹

Effectivement, dans *Les échelles du levant*, l'auteur a bien gardé Constantinople « à l'écart du monde réel » :

Ma vie a commencé, un demi-siècle avant ma naissance, dans une chambre que je n'ai jamais visitée, sur les rives du Bosphore. Un drame s'est produit, un cri a retenti, une onde de folie s'est propagée, qui ne devait plus s'interrompre. Si bien qu'a ma venue au monde, ma vie était déjà largement entamée.²

Ainsi, tel qu'il est signalé par Johnnie Gratton, « la post-mémoire ne passe pas par la mémoration, mais par un investissement imaginaire et par la création ³ ». En se référant à Marianne Hirsch, l'auteur poursuit à dégager la pertinence de ce concept, notamment en relation avec des événements ou à des expériences traumatiques.

L'œuvre d'Amin Maalouf témoigne bien de cette volonté d'inviter les personnages et les événements afin de les faire fusionner dans ses romans par les détours de l'autobiographie et de l'autofiction. Dans les deux extraits précités, le travail de la post-mémoire consiste à un passage d'un souvenir réel confié par la mémoire familiale à un témoignage secondaire fictionnalisé par celui qui vient plus tard. Mais pas trop tard pour rentrer en contre façon dans le passé en s'affublant des costumes de ses personnages. Et pour les événements et les expériences traumatiques analysés par Marianne Hirsch, le lecteur d'Amin Maalouf pense tout de suite aux pays, aux maisons, aux lieux abandonnés au gré de force ou des événements à caractère xénophobe et raciale. Ces événements traumatiques que l'auteur appelle « blessures » n'ont pas cessé de hanter l'écrivain :

... Si la douleur est oubliée, la blessure est là, que les événements ou les remords intimes se chargent de réveiller quand elle commence à se cicatriser. Si je devais me plier au jeu de la confession, je devrais en toute logique révéler les diverses facettes de ma blessure [...] Une blessure ne se

¹ Maalouf, Amin. *Autobiographie à deux voix*, Entretien avec Egi Volterrani. *Op. cit.*, p. Web.

² Amin Maalouf, *Les échelles du levant*, *Op. cit.*, p. 15.

³ Johnnie Gratton (1977), « Livret de famille: Jeux et enjeux du récit incertain ». In *Modiano ou Les Intermittences de la mémoire*, collection « savoir lettres », sous la direction de Anne-yvonne Julien, Paris : Hermann Editeurs, 2010, p. 161.

proclame pas, elle se ressent, elle se devine; entre elle et celui qui la porte, c'est un jeu perpétuel de trahisons réciproques et d'aveux trompeurs. Il arrive qu'on révèle pour mieux dissimuler, et qu'on dissimule pour mieux dénoncer.¹

Les révélations de l'auteur sont nettement repérables dans toute son œuvre et dans tout ce qu'il écrit : son écriture se nourrit alors de ses propres expériences, mais aussi d'expérience de sa famille, de son histoire, de ses légendes et surtout de ses blessures :

C'est cela qui détermine le passage à l'écriture. L'encre, comme le sang, s'échappe forcément d'une blessure. Généralement, d'une blessure d'identité, ce sentiment douloureux de n'être pas à sa place dans le milieu où l'on a vu le jour; ni d'ailleurs dans aucun autre milieu. Mais je ne crois pas que cela concerne uniquement les écrivains de l'exil. A moins d'inclure dans cette catégorie tous ceux qui sont exilés dans leur propre pays, dans leur propre maison, et aussi dans leur propre corps. La blessure intime peut avoir, selon les personnes, des origines très diverses, liées à la peau, à la nationalité, à la religion, à la condition sociale, aux rapports familiaux, à la sexualité, etc. Pour moi, elle est d'abord liée à ce sentiment, acquis depuis l'enfance, d'être irrémédiablement minoritaire, irrémédiablement étranger, où que je sois. D'où cette rage à vouloir que le monde entier ne soit fait que d'étrangers et de minoritaires.²

3- La mémoire autobiographique et l'invention de l'idéal de l'homme

Ce qu'on met dans ses personnages, c'est un peu de ce que l'on est, et un peu de ce que l'on n'est pas et que l'on voudrait être, un peu de ce qu'on redoute d'être...et puis on est un peu aussi dans tous les personnages ! Il y a des personnages avec lesquels on s'identifie énormément. Je suis quelqu'un qui travaille sur de longues périodes, souvent des années, et il est évident que chaque fois que je m'embarque dans le personnage qui dis «-je », je m'identifie à lui.

Amin Maalouf³

¹ Egi Volterrani, Amin Maalouf. *Autobiographie à deux voix*,. *Op. cit.*

² *Ibid.*, p. web.

³ David Rabouin, « Je parle du voyage comme d'autres parlent de leurs maison », entretien avec Amin Maalouf, *Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 98.

Nous avons essayé – plus haut- de savoir quel aspect générique qui convient le mieux aux caractéristiques les plus adéquates à l'œuvre d'Amin Maalouf. Sans écarter totalement les autres angles, nous avons opté pour l'écriture autobiographique, car les livres en tant que réalisation littéraire et création artistique contiennent un aspect autobiographique important. Léon l'Africain et Omar Khayyam ne sont plus que des personnages historiques neutres, tout autant que Baldassare et Tanios qui ne sont plus que des personnages fictifs impartiaux : l'auteur a introduit en eux différentes idées, intimités et expériences profondes de sa propre vie.

Dans *Léon l'Africain* et *Samarcande*, l'aspect autobiographique se présente de deux manières. D'un côté, Amin Maalouf met en scène, par une sorte de projection, l'image idéale des destinées humaines configurées dans des personnages réels ou fictifs. Ces derniers sont considérés comme des porte paroles de son idéal humain. Tous ses héros sont présentés comme des personnages qui revêtent la compassion et la sagesse, la tolérance et la réconciliation, perçues dans des dimensions diverses, politiques, religieuses, historiques...ils deviennent l'image, l'incarnation même de la vision du monde de l'auteur. Une projection¹ au sens psychanalytique du terme.

D'un autre côté, les personnages ont servi comme exemple à la personnalité d'Amin Maalouf, notamment les personnages historiques véridiques, c'est-à-dire Léon l'Africain et Omar Khayyam ; l'auteur affirme que Léon l'Africain lui a tracé un chemin à suivre : « voici ma voie !voici ce que j'ai toujours voulu faire de ma vie, désormais, je ne m'éloignerai plus²». Ce procédé d'introspection est nommé par la psychanalyse : l'introjection³. Dès lors, la relation qui relie Amin Maalouf à ses personnages s'avère ambiguë. En effet, ce double rapport de projection et d'introjection va être explicité dans ce qui suit, en commençant par le premier. Dans quelle mesure l'image des personnages se reflètent dans l'image de l'auteur ?

1-3- l'idéal de la sagesse

Le premier aspect de la vision du monde projetée par Maalouf sur ses personnages, c'est l'idéal de la sagesse, la transcendance de l'homme. « C'est une

¹ « Dans le sens proprement psychanalytique, opération par laquelle le sujet expulse de soi et localise dans l'autre, personne ou chose, des qualités, des sentiments, des désirs, voire des « objets », qu'il méconnaît ou refuse en lui... ». Jean Laplanche et Jean –Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF, 1967, p. 344.

² Egi voltterrani, *Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix*,. *op. cit.*

³ « Processus mis en évidence par l'investigation analytique: le sujet fait passer, sur un mode fantasmatique, du "dehors" au "dedans" des objets et des qualités inhérentes à ces objets. » *Op, cit.*, p. 209.

notion (sagesse) qui peut paraître un peu désuète, mais il me semble important d'observer le monde avec sérénité, détachement vis-à-vis de ses propres appartenances et un véritable engagement par rapport à l'avenir du monde. ¹»

L'auteur présente cet idéal dès ses premières tentatives d'écritures « inabouties » dès sa première enfance, en essayant de montrer qu'il pourrait exister une possibilité pour la cohabitation des personnes, de langues et de cultures différentes :

Mon premier article de journal, qui n'a jamais été publié, je l'avais donné très solennellement à mon père lorsque j'avais six ans. [...] il ne m'avait pas dit clairement qu'il ne le publierait pas, il espérait sans doute que je finirais par oublier. Je n'ai jamais oublié, la preuve ! Mais je ne lui ai jamais reparlé. Je rapportais dans cet article un phénomène qui m'avait fasciné : un élève anglais était venu dans mon école. A son arrivée, il ne parlait pas d'arabe, mais au bout de quelques mois, il parlait aussi bien que nous...déjà mon obsession des « passerelles » à bâtir entre les cultures ! ².

La lecture dans les trois langues (arabe, français, anglais) ainsi que la traduction, constituent les premières sources de son idéal de sagesse. Amin Maalouf raconte que ses premières lectures étaient des livres traduits à l'arabe et qu'il s'est développé grâce à ces traductions : « ...mes premières lectures étaient également en arabe. *Ivanohé*, *le prisonnier de Zenda*, les romans de Dickens, de Mark Twain, *les voyages de Gullivers*, le *Jules César* de Shakespeare, j'ai d'abord découvert tout cela en traduction arabe. ³ » Pourtant, il ne s'est pas contenté de lire uniquement en arabe, c'est essentiellement dans les trois langues qu'il s'est forgé son idéal de la sagesse, ce qui en souligne l'importance :

Je ne pouvais plus me satisfaire de ce qui était traduit en arabe. Ce qui était en français, ou en anglais, je le lisais dans le texte, et il me semble qu'à vingt ans, la plupart de mes lectures en arabe concernaient la politique et l'histoire contemporaine du monde arabe ; vers presque tous les autres domaines, la principale rampe d'accès était le français ou l'anglais. ⁴

¹ Anissa Barrak, *Sur les pas de Léon l'Africain, Réconcilier la Méditerranée*, Entretien avec Amin [en ligne], Maalouf. <http://www.aminmaalouf.org/>, le site officiel d'Amin Maalouf, (pages consultées le 11 novembre 2011).

² Egi voltterrani, *Amin Maalouf, Autobiographie à deux voix*, op., cit.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

L'auteur explique que la connaissance des langues est d'une importance vitale pour l'interaction et la compréhension de l'Autre, « pour moi, la question linguistique est fondamentale. On ne peut pas connaître l'Autre si on ne désire pas connaître sa langue ¹», car la négation ou l'ignorance de la langue de l'Autre peut entraîner des renfermements et des crispations désastreuses. Selon lui :

Le drame du monde arabe, c'est qu'il est ligoté par la censure et l'autocensure. Censure politique, censure « morale », censure religieuse. [...] lorsque l'empire musulman était à son apogée, qu'il était triomphant, sûr de lui, confiant en sa bonne étoile, il avait encouragé la traduction des œuvres grecques, persanes ou indiennes, ce qui lui avait permis de devenir, pour un temps, le principal centre intellectuel et culturel et scientifique du monde. A l'époque, on osait débattre de tout, même des dogmes liés aux textes sacrés. Quand la décadence à commencé, on a cessé de traduire, et cessé de débattre.²

L'auteur paraît avoir projeté sur ses personnages, fictifs ou réels, sa passion pour la multiplicité de langues et l'érudition. La connaissance de plusieurs langues est l'une des spécificités primordiales de ses protagonistes. Ce plurilinguisme s'annonce dès son premier roman, *Léon l'Africain*, dans lequel, il peint un homme qui est prédisposé à s'ouvrir sur toutes les langues qu'il côtoie sans hésitation aucune. Cet apprentissage lui a permis de se développer et de s'enrichir intellectuellement et de vivre en harmonie avec soi-même et avec l'Autre. Léon l'Africain se présente avec fierté : « ...de ma bouche, tu entendrais l'arabe, le turc, le castillan, le berbère, l'hébreu, le latin et l'italien vulgaire, car toutes les langues, toutes les prières m'appartiennent.³ »

Dans *le Rocher de Tanios*, la référence à l'importance du plurilinguisme est mentionnée explicitement, lorsqu'un pasteur anglais a ouvert une école, en proposant d'enseigner l'anglais, le turc, la poésie et la rhétorique arabe. Son désir à l'époque – on l'aura compris – est de faire face à l'influence égyptienne et derrière celle-ci l'influence française largement médiatisée par les égyptiens. Cependant, cheikh Francis insiste sur l'introduction du français dans les enseignements, vu la relation

¹ Ottmar Ette, *Vivre dans une autre langue, une autre réalité*, (entretien avec Amin Maalouf), *Lendemain : Etudes comparées sur la France/Vergleichende Frankreichforschung*, op. cit., p. 91.

² Egi voltterrani, *Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix*, op. cit.

³ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 11.

qu'entretient sa famille avec la France depuis des générations. Grâce à ces trois langues, que Tanios a apprises pendant son jeune âge, il a pu devenir traducteur lorsque les anglais ont écarté l'émir qui était mal vu. Grâce à ce savoir, Tanios est revenu dans son village triomphant après avoir été exilé à cause du meurtre commis par son père contre le patriarche. Ce même savoir lui a aussi permis de s'intégrer facilement à Chypre, où il s'est réfugié avec son père.

Dans *Samarcande*, Benjamin O. Lesage, d'entrée de jeu, possède cette multiplicité : américain au nom français mais culturellement persan :

Malgré la consonance française, héritage d'un aïeul huguenot émigré au siècle de Louis XIV, je suis citoyen américain, natif d'Annapolis, dans le Maryland, sur la baie de Chesapeake, modeste bras de l'Atlantique. Mes rapports avec la France ne se limitent pourtant pas à cette lointaine ascendance, mon père s'est appliqué à les renouveler. Il avait toujours fait preuve d'une douce obsession concernant ses origines. Il avait noté dans son cahier d'écolier : « mon arbre généalogique aurait-il donc été abattu pour construire un radeau de fugitifs ! » et s'était mis à l'étude du français. Puis, avec émotion et solennité, il avait traversé l'Atlantique dans le sens inverse des aiguilles du temps.¹

On peut facilement en déduire qu'il maîtrise au moins trois langues, le français par son nom et son origine, l'anglais par sa citoyenneté américaine et le perse par son vécu dans un environnement persan, et l'irrésistible curiosité d'étudier les quatrains de Khayyam, « l'homme le plus curieux à étudier pour comprendre ce qu'a peu devenir le libre génie de la perse dans l'étreinte du dogmatisme musulman² ». De ce fait, O. Losange s'est « formé le projet d'étudier langue et littérature persanes, de visiter longuement ce pays.³ »

Dans *Le périple de Baldassare*, Baldassare, le personnage principal, dépositaire d'une bibliothèque contenant des livres de langues hétéroclites, a reçu dès son jeune âge, par le biais de son père et des circonstances, un enseignement sérieux qui a inclus plusieurs langues. Du fait de cette fonction, il est obligé d'accueillir et de comprendre des gens venus d'horizons différents. Dès le début du roman, le narrateur nous parle d'un visiteur, un pèlerin de Moscovie, qui est venu frapper à sa porte, pour demander l'énigmatique livre qui révèle l'année de la bête, l'apocalypse. Le dialogue qui s'est

¹ Amin Maalouf, *Samarcande*, *op. cit.*, p. 199.

² Amin Maalouf, *Samarcande*, *op. cit.*, p. 204.

³ *Ibid.*, p. 205.

établi était en grec, « l'échange avait eu lieu en grec, notre unique langue commune, bien que ni moi ni lui, à l'évidence, ne la pratiquions couramment.¹ » Dans son long périple, Baldassare a joué un rôle de médiateur entre l'orient et l'occident, ce qui explique sa maîtrise de plusieurs langues orientales et européennes, entre autres, le français : « pour moi le réveil s'appelle Constantinople. Dès demain, dimanche, je me présenterai dans mes habits d'apparat à l'ambassade du roi de France, ou plus exactement à l'église de l'ambassade.² »

Il convient d'amener en discussion aussi, une autre dimension de la langue pour confirmer cet idéal de la sagesse, qu'on retrouve abondamment dans l'œuvre de Maalouf. Il s'agit en fait, de l'extension de cette multiplicité de langues qui ne se limite pas uniquement au niveau des personnages, mais elle se reflète aussi au niveau du texte, où on retrouve les mots et les phrases dans différentes langues. En plus de l'anglais et l'arabe (cette dernière est transcrite en caractère latin), on remarque la présence d'une base langagière et d'un fond culturel initial, voire même la substance linguistique de l'orient musulman (en plus de l'arabe, il y a le persan et le turc), et de l'orient chrétien (le grec, le syriaque, l'arménien et l'araméen).

Dans l'œuvre d'Amin Maalouf, c'est toute la méditerranée et tout l'orient qui paraît parler, que ce soit l'orient musulman ou l'orient chrétien, diachroniquement et synchroniquement, chronologiquement et géographiquement : de Samarcande à l'époque de Omar Khayyam (*Samarcande*) aux XI^{ème} et XII^{ème} siècles à l'Andalousie et le Maghreb (*Léon l'Africain*) au XIV^{ème} siècle, de gène d'orient (*Le périple de Baldassare*) au XVII^{ème} siècle au Liban (*le Rocher de Tanios*) du XIX^{ème} siècle.

Le discours utilisé par Maalouf, dépasse même l'essence linguistique de l'orient musulman (le persan, l'arabe et le turc) pour retourner à l'essence linguistique d'avant l'islam (l'arménien, le syriaque, l'araméen, l'hébreu, le grec...). Dans *Le périple de Baldassare*, par exemple, le nom de Marta³, signifie en syriaque dame⁴, il y a aussi, dans le même roman, la présence du dialecte arabo-syriaque « *twaffa* » : « En poussant le portillon de sa mesure, je vis, assise sur le seuil, une femme du voisinage, le front dans les mains. Je lui demandai, par politesse, avant d'entrer, si hajj Idriss

¹ Amin Maalouf, *Le périple de Baldassare*, op. cit., p. 12, 13.

² *Ibid.*, p. 116.

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ Elia Issa, *Glossaire des mots syriaque dans le dialecte libanais*, Beyrouth : éd, librairie du Liban Publishers, , 2002, P. 16.

était là. Elle releva la tête et me dit seulement : « Twaffa. » Il est mort! ¹» Le même dialecte est signalé à la page 23 et 24, « *Boumeh* » : « « Boumeh », « hibou », « oiseau de malheur », c'est ainsi que le cadet surnomme son frère depuis l'enfance. Et en me relevant, ce soir-là, soudain perclus de courbatures, je jurais de ne plus jamais l'appeler autrement. ²» Ou encore l'arabe classique :

Depuis l'aube de l'islam, les savants débattent autour d'un verset du Coran, qui revient par trois fois dans des termes similaires, et qui souffre diverses interprétations. Esfahani le cita en égrenant soigneusement les syllabes: “ fa sabbih bismi rabbika-l-azim ”; ce qui pourrait être traduit dans notre langue par : « glorifie le nom de ton seigneur, le très grand. » ³

Dans *Le Rocher de Tanios*, l'auteur recourt au dialecte et expressions libanaises locales dans lequel on remarque la présence du turc et du persan :

Khwéja Gérios n'aura pas le temps d'en prendre, il faut qu'il parle à l'instant pour revenir avant la nuit. C'est ainsi qu'il l'appelait quand il avait envie de lui faire plaisir, *khwéja*, un vieux mot turco-persan qui désignait dans la montagne ceux qui, dotés d'instruction et de fortune, ne travaillaient plus la terre de leurs mains. ⁴

Dans le même roman, le personnage Nader -qui a écrit un livre philosophique que le narrateur a traduit par : « la sagesse du muletier »- incarne parfaitement la sagesse :

Nader ne devait plus jamais remettre les pieds au village [...] sa part de secret, il l'avait consigné sur un cahier qu'un jour, dans les années vingt de ce siècle, un enseignant de l'American University of Beirout allait retrouver, par chance, dans le fouillis d'un grenier. Annoté et publié, avec une traduction anglaise, sous le titre *Wisdom on muleback* (que j'ai librement transformé en « la sagesse du muletier »). ⁵

Cette référence à un muletier s'avère ici doublement intéressante, d'abord, par le fait que Nader, sur le dos de sa mule se prenne pour un philosophe, statut qui permet

¹ Amin Maalouf, *Le périple de Baldassare*, op. cit., p. 34.

² *Ibid.*, p. 23, 24.

³ *Ibid.*, p. 355.

⁴ Amin Maalouf, *Le Rocher de Tanios*, op. cit., p. 38.

⁵ *Ibid.*, p. 277.

à l'écrivain de transmettre son idéal de sagesse explicitement ainsi que les vérités intemporelles : « La parole du sage s'écoule dans la clarté. Mais de tout temps les hommes ont préféré boire l'eau qui jaillit des grottes les plus obscures.¹ » Ensuite, par le fond autobiographique, car le lecteur a du mal à croire que ce personnage est vraiment fictif. Maalouf avoue, dans un entretien à la revue *Nuit blanche*, qu'il s'est inspiré d'un personnage réel : « Mon père m'avait raconté qu'un homme qui avait écrit un livre de philosophie venait au village le vendre, à dos de mule. Cette histoire m'avait beaucoup frappé et, bien entendu, le personnage du muletier savant qui écrit un livre de sagesse est inspiré directement de ce personnage. Il y a beaucoup d'autres personnages comme ça...² »

Autant d'exemples dans l'œuvre d'Amin Maalouf –qui ne manquent pas- laissent envisager que l'auteur a puisé son idéal de sagesse dans le patrimoine linguistique et culturel de l'orient et de l'occident, tel que le met en écriture son œuvre : histoires effectives, c'est-à-dire, par projection dans ses personnages deviennent autobiographiques, et discursives, c'est-à-dire, la textualisation des langues qui explique l'intentionnalité de l'écrivain.

Dans ses plusieurs interventions, Amin Maalouf a exprimé son intérêt pour le monde, la quête de l'homme et des valeurs initiatiques, perpétuelles et véritables pour l'humanité. Il tente de s'opposer aux préjugés et stéréotypes qui empêchent l'interaction avec d'autres civilisations, d'autres cultures et d'autres réalités. Pour ce faire, le voyage et le dépaysement - comme une autre source de l'idéal de la sagesse- interviennent comme des énergisants pour l'esprit, « je parle de voyage comme d'autres parlent de leur maison³ ». Ce qu'on peut dire sur l'auteur, on peut le dire aussi sur ses personnages, fictifs ou réels : il les fait agir et s'exprimer justement sur ses sujets, et conformément à sa vision du monde. Tous ses personnages reconnaissent les vraies valeurs des savoirs de la sagesse que des individus et des générations ont accumulés dans des livres. Ils se rendent compte que seul le voyage permet le passage vers l'Autre. L'expérience de la vie errante des personnages de Maalouf est très riche d'enseignements et de valeurs.

Baldassare traverse des communautés humaines de la méditerranée et de l'Europe, à la recherche d'un livre salvateur qui contient le centième nom du Dieu,

¹ *Ibid.*, p. 69.

² Hamida Dia, *Nuit blanche, Le magazine du livre, op, cit.*, 1997, p. 135.

³ David Rabouin, " je parle du voyage comme d'autres parlent de leur maison", *Magazine littéraire, op, cit.*, p. 98.

qui, une fois prononcé, évitera l'apocalypse. Il traverse un monde envahi par le fanatisme, les superstitions et les doctrines obscures. Ses scepticismes n'épargnent ni le christianisme, ni le judaïsme, ni l'islam. Cependant sa « sagesse profane » le guide, volontiers, vers d'autres réalités et le conduit vers une richesse inestimable : la connivence d'esprit et l'expérience initiale de la vie qu'aucun livre ne peut contenir. Baldassare parvient après ces longues pérégrinations à s'en douter de tout ce qui est susceptible de générer des conflits et avoir la foi en l'homme : « il se peut que le ciel ne nous ait rien promis. Ni le meilleur ni le pire. Il se peut que le ciel ne vive qu'au rythme de nos propres promesses.¹ » Mais, pour en arriver à ces convictions, il lui aura fallu quitter Gibelet et traverser Smyrne, Constantinople, Gènes, Londres et rencontrer des milliers de destinés et de trajectoires. Il reconnaît que la seule source livresque ne saurait le satisfaire et lui apporter la sagesse entière. C'est sur son parcours de voyage qu'il pourra se retrouver et se réinventer. Exactement comme disait Gide : « jette [le] livre ; dis-toi que ce n'est là qu'une des milles postures possible en face de la vie. Cherche la tienne [...] ne t'attache en toi qu'à ce que tu sens qui n'est nulle part ailleurs qu'en toi-même, et crée de toi, impatientement ou patiemment, ah ! Les plus irremplaçables de tous les êtres.² »

Dans *Léon l'Africain*, lorsqu'on évoque le nom de Hassan El-Wazzan, le personnage historique non romancé, on lui contribue toujours le qualificatif, voyageur. En effet, l'auteur du livre « Al Qirtas » le décrit comme suit :

...Mais il semble que cette profession (Notaire) n'était pas du goût de notre homme qui avait d'autres ambitions dans la vie que de rester assis à longueur de journée au fond d'une boutique étroite entrain de rédiger sur ses genoux des actes et de documents. Son souhait était de voyager de par le monde pour étudier les conditions de vie des différentes communautés [...] en l'espace de dix ans, il a parcouru le Maroc du long en large et arrivé jusqu'à Tombouctou. Il a visité les différentes régions d'Afrique du nord, et s'est ensuite rendu à la Mecque, puis à Istanbul, avant de parcourir d'autres contrées asiatiques...³

Ainsi, le roman nous emmène d'un lieu à un autre. Léon cherche des réponses à des questions obsédantes diverses qui semblent le harceler. Dans chaque lieu

¹ Amin Maalouf, *Le périple de Baldassare*, op. cit., p. 505.

² André Gide, *Les nourritures terrestres*, Paris : Gallimard, , 1972, (Folio), p. 163.

³ Revue *Almaghrib*, 21 décembre 1934 [en ligne], <http://said.hajji.name/fr/book-leo.html>, consulté le 13.10.2010.

d'arrivée, il ouvre son appétit et sa curiosité sur la connaissance du monde. Il se soumit à la compréhension d'autres cultures, il est en ce sens, en quête perpétuelle de connaissance de l'Autre et par là-même, s'auto-connaître et rechercher d'autres horizons et d'autres réalités. Sa vie est bâtit sur la perte des lieux, elle quête un double lieu, une appartenance jamais offerte, sans cesse à reconquérir. Il ne s'installe dans un lieu que pour repartir à nouveau : « dieu n'a pas voulu que mon destin s'écrive tout entier en un seul livre, mais qu'il se déroule, vague après vague, au rythmes des mers. A chaque traversée, il m'a délesté d'un avenir pour m'en prodiguer un autre ; sur chaque nouveau rivage, il a rattaché à mon nom celui d'une patrie délaissée.¹ »

Dans *Le Rocher de Tanios*, dès que sa condition de bâtard lui a été révélée « sur les lèvres du fou ²», Tanios se sentit déjà très loin du village et « anéanti, incapable même de déplacer son regard ³». C'est ainsi que « Tanios [...] allait prendre ses distances à l'égard du village. A peine ouvrait-il les yeux chaque matin qu'il partait pour de longues randonnées pensives et solitaires, au cours desquelles il se remémorait des épisodes de son enfance en les interprétant à la lumière de ce qu'à présent il n'ignorait plus.⁴ » Sa démarcation de la société est ainsi entamée. Sa mère « remarquait bien que son fils était différent⁵ » et il plonge dans « un calme extrême⁶ », qui est, selon elle, « un signe de précoce maturité ⁷». Mais le narrateur explique cette distance et cette affabilité par « la politesse de qui se sent étranger.⁸ » Et par cet « âme d'exilé ⁹», une question harcelante s'impose à lui pendant son exil à Chypre :

Fallait-il que je parte en exil, que j'atterrisse sans espoir dans cette ville étrangère, dans cette hôtellerie, et que je monte jusqu'au dernier étage sur les pas d'une inconnue... fallait-il que les vagues de la vie me rejettent aussi loin pour que j'aie droit à cet instant de bonheur ? Intense comme s'il était la raison d'être de mon aventure. Et son achèvement. Et ma rédemption.¹⁰

¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 89.

² Amin Maalouf, *Le Rocher de Tanios*, op. cit., p. 69.

³ *Ibid.*, p. 76.

⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁹ *Ibid.*, p.197.

¹⁰ *Ibid.*, p.198.

On constate que les idées de Baldassare, de Léon l'Africain, de O. Lesange et de Tanios, correspondent parfaitement à celles d'Amin Maalouf : la connaissance d'autres langues et d'autres cultures par le biais du savoir livresque ou de l'école de la vie ou encore par les voyages, qui constituent ensemble une source large et profonde de l'éclosion de l'idéal de l'homme.

3-2- L'idéal pédagogique

Un autre élément projeté par Amin Maalouf sur ses personnages, relève de la pédagogie, la transmission du savoir, des connaissances et des valeurs d'une génération à une autre. L'auteur a exprimé dans plusieurs textes son souci pour la transmission pédagogique par le biais de l'écriture et de l'enseignement, qui étaient une longue tradition familiale, « en famille, la tradition, c'était, comme je l'ai dit, d'enseigner ...¹ ». La plupart de ses aïeux se sont engagés obsessionnellement dans l'enseignement en se consacrant pour la scolarisation et le progrès, notamment son grand-père Botros qui a créé une école dont les valeurs sont largement partagées par son ascendant. Il a pris conscience qu'il est nécessaire de faire continuer la transmission de cette vision du monde en s'investissant là-dessus ; il a travaillé plusieurs années comme journaliste, ensuite comme écrivain romancier, et la question le concerne profondément. Aux yeux de Maalouf, la transmission par le biais de la littérature est un moyen indispensable pour le rapprochement des communautés et la connaissance de l'Autre :

Il me semble que la littérature peut transmettre une connaissance de l'Autre que les autres approches ne peuvent pas saisir avec mêmes nuances. Moi, j'ai vécu dans une société où il y avait des gens qui appartenaient à des traditions religieuses différentes, qui avaient des histoires communautaires différentes, et cette expérience de vie, ce côtoiement quotidien de l'Autre, j'essaie toujours de le transmettre parce qu'il me semble qu'il manque beaucoup dans le monde d'aujourd'hui.²

Les héros de Maalouf se présentent comme des personnages qui s'intéressent vivement à la question de la pédagogie. Ils comprennent vite que le savoir ne peut survivre et se développer qu'en étant transmis de génération en génération. Léon

¹ Egi volterrani, *Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix*, . *op. cit.*

² Ottmar Ette, « *Vivre dans une autre langue, une autre réalité* », (entretien avec Amin Maalouf, *Lendemain : Études comparées sur la France/Vergleichende Frankreichforschung*, *op. cit.*, p. 89

l'Africain est présenté comme un personnage ayant une parfaite curiosité livresque et une soif qui ne s'étanchera que par l'enseignement. Pendant sa captivité à Rome, il s'est lancé dans l'acquisition des connaissances, le pape lui a fixé un « sérieux programme », « Désormais, je partagerais mon temps entre l'étude et l'enseignement. Un évêque allait m'apprendre le latin, un autre le catéchisme, un troisième l'évangile ainsi que la langue hébraïque ; un prêtre arménien me donnerait chaque matin un cours de turc. De mon côté, je devais enseigner l'arabe à sept élèves.¹ » Ainsi, après avoir été alourdi par des chaînes, envahi par les douleurs, l'amertume et le désespoir, sa captivité devient source d'enrichissement de savoir et de connaissances :

Mon année de captivité fut donc sans peine pour le corps et fort profitable pour l'esprit. D'un jour à l'autre, je sentais mes connaissances s'élargir, non seulement dans les matières étudiées, mais également par le contact avec mes professeurs, ainsi qu'avec mes élèves, deux prêtres aragonais, deux Français, deux Vénitiens, un Allemand de Saxe.²

Afin de rendre son savoir et ses connaissances - tirés de ses voyages, de ses expériences, ainsi que de ses enseignements – accessibles à toute l'humanité, il se consacre à l'enseignement, à la traduction telles que, la partie hébraïque d'un dictionnaire polyglotte, et à l'écriture par son célèbre livre *Description de l'Afrique*, qui a occupé une place inéluctable pendant plusieurs siècles dans la connaissance de l'Afrique et du Moyen-Orient.

Dans *Le périple de Baldassare*, si Boumeh, incarne une parole doctrinale et détient le savoir et la vérité en jouant le rôle d'un pédagogue qui possède une main mise sur ses interlocuteurs, l'intention de l'auteur, par cette fine stratégie, est de placer Boumeh dans une symbolique péjorativement interprétée qui le projette, au fil de la narration, au regard du lecteur, à la catégorie des opposants. Avec ses convictions dogmatiques et ses idées superstitieuses, le narrateur-personnage nous conduit à adopter une attitude négative vis-à-vis de ce personnage. Le savoir déjà établi, les réponses aprioristes, les vérités qu'il défend et tente de transmettre à son oncle incitent le lecteur à se méfier des dangers de l'endoctrinement et ressentir que Boumeh est un dangereux pédagogue. Dans *Samarcande*, dans ses entretiens, Omar

¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, op. cit., p. 300.

² *Ibid*, p. 300.

Khayyam éprouve toujours, même implicitement, son refus catégorique aux « vérités indiscutables » sur lesquelles le narrateur nous explique son point de vue :

Quand Hassan parle de certitudes, Omar demeure sceptique, s'attarde à jauger diverses opinions, choisit rarement, étale volontiers son ignorance. Dans sa bouche reviennent inlassablement ces mots : « que veux-tu que je dise, ces choses sont voilées, nous sommes toi et moi du même côté du voile, et qu'il tombera, nous ne serons plus là. »¹

Les illusions de l'évidence sont par essence nocives pour les réflexions objectives et mènent à l'extrémisme et à l'intolérance. Les vérités (si elles existent) ne s'acquièrent que par l'esprit de doute positif, par des interrogations et remises en cause continuelles de soi-même et de ses connaissances. Les Héros de Maalouf incarnent nettement cet esprit de doute et de critique au point où ils sèment même des incertitudes sur les idées qu'ils défendent, «Moi qui doute du tout, comment pourrais-je ne pas douter de mes doutes ?²». Cet esprit sceptique qui embrasse tout est largement explicité dans ce passage :

J'éprouve en sa compagnie (Girolamo) ce même malaise que j'éprouvais naguère en conversant avec Maimoun ; d'un côté, j'ai grande envie de partager sa sérénité, son mépris à l'égard de toute superstition, ce qui m'amène à approuver ostensiblement ses propos ; mais dans le même temps, je ne parviens pas à empêcher ces superstitions, même les plus aberrantes d'entre elles, de faire leur nid dans mon esprit. « Et si ces gens avaient raisons ? », « Et si leurs prédictions se vérifiaient ? » - de telles questions voltigent dans ma tête, malgré moi, et bien que je sois persuadé de leur inanité, je ne parviens pas à m'en défaire. Ce qui m'afflige et me fait honte, doublement honte. Honte de partager les frayeurs des ignorants, et honte d'adopter avec mon ami une attitude aussi fourbe.³

En outre, l'esprit de doute comme élément fondamental dans la transmission pédagogique qu'on peut repérer dans toute l'œuvre d'Amin Maalouf, l'esprit de la raison tente à apporter des réponses aux multiples interrogations existentielles qui hantent ses héros. Et si la raison ne triomphe pas dans un monde de déraison qui

¹ Amin Maalouf, *Samarcande*, op. cit., p. 85.

² Amin Maalouf, *Le Périple de Baldassare*, op. cit., p. 352.

³ *Ibid.*, p. 350.

prend plusieurs formes (la quête des signes, la superstition...), le recours au doute semble être, chez l'auteur, le seul refuge qui, en apparence, paraît cacher la voix de la raison, mais son objectif est de faire taire la voix de la superstition. Il s'agit en fait, d'une complémentarité entre les deux. Dans *Le Périple de Baldassare*, le narrateur éprouve beaucoup de sympathie et d'affection pour ceux qui doutent, « lorsque la foi devient haineuse, bénis soient ceux qui doutent ¹ » ; et il se lie facilement avec ceux qui partagent avec lui, le doute et la raison, « dès notre première conversation (avec Maïmoun), ce sont nos doutes qui nous ont rapprochés l'un de l'autre, et un certain amour de la sagesse et de la raison ² ».

Il convient de signaler par ailleurs, que le choix de l'auteur de projeter son image idéale et personnelle dans les figures historiques romancés tels que, Léon l'Africain et Omar Khayyam et les personnages fictifs (dont le respect des sources historique est claire) comme, Baldassare et Tanios, est significatif. Par l'écriture autobiographique, l'auteur partage les réflexions de ses personnages. Ils incarnent tous une phase et un fragment de l'idéal humain de l'auteur, et ils reflètent en même temps sa vision du monde. Toutefois, le rôle de Omar Khayyam et Léon l'Africain paraît être particulier. Amin Maalouf ne projette pas uniquement ses réflexions sur ses personnages ; par un procédé inverse, celui de l'introjection, il s'identifie aux idées de ses personnages. Il se livre pendant une longue période sur la figure historique de Léon l'Africain pour assimiler ses composantes qui l'aident dans son parcours de formation personnelle. L'auteur va jusqu'à déclarer, « voici ma voie! Voici ce que j'ai toujours voulu faire de ma vie, désormais, je ne m'en éloignerai plus ³ ». Aussi, ce n'est pas un hasard si le roman est présenté symboliquement par l'épigraphe qui révèle l'idéal humain et universel qui a conduit un poète Irlandais à s'identifier totalement à cet homme-monde, « Cependant ne doute pas que Léon l'Africain, Léon le voyageur, c'était également moi ». W.B.Yeats. poète irlandais, (1865-1939) ».

Constatons enfin, qu'avec ses héros, notamment les figures historiques, Amin Maalouf a modelé ses personnages selon ses réflexions et ses choix personnels qu'on retrouve également dans d'autres écrits, en particulier, *Les identités meurtrières*, *Le dérèglement du monde* et *Origines*. Inversement, sa morale, son individualité, son être sont influencés par ces figures historiques et même ses personnages fictifs. Il vit une prise de conscience en les présentant comme des modèles à suivre, des phares qui

¹ *Ibid.*, p. 78.

² *Ibid.*, p. 83.

³ Egi volterrani, *Amin Maalouf, Autobiographie à deux voix*, . op. cit.

éclaircissent les chemins dans des moments obscurs de l'Histoire, des moralistes et des exemples de la tolérance et de la transcendance.

L'œuvre d'Amin Maalouf présente une dimension autobiographique importante et spécifique, son rapport à la mémoire et à l'histoire fonde et régit sa structure interne. Les relations profondes, intérieures et doubles permettent d'être appréhendées par le rapport contraste entre le mécanisme de la projection et de l'interjection. L'influence est symétrique : l'auteur s'intègre implicitement dans le récit, et les tableaux de ses personnages qu'il peint renvoient en quelque sorte à lui-même. L'image de ses personnages est façonnée par ses idées personnelles (projection). Simultanément, Amin Maalouf est influencé par ses personnages réels ou fictifs, historiques ou littéraires, qui sont réinventés par la narration (introjection). Réflexion faite, ces deux mécanismes, dans l'œuvre d'Amin Maalouf, convergent vers l'idéalisation du passé qui peut traduire une amertume du présent et un mal vivre actuel.

4- Les enjeux de l'écriture de soi mémorielle et identitaire : Evaluer, construire

Dans son exploration de l'identité problématique du sujet, comme dans sa quête d'un savoir vrai, l'autobiographie rencontre la psychanalyse, avec laquelle elle semble partager une même volonté de donner sens à l'apparent insignifiant par et dans la parole adressée à un autre [...]. Où le souvenir et la remémoration projettent sur le devant de la scène, privé ou public, menus incidents et petits faits vrais, fantasmes et désirs, autant de bribes éparses qu'il faudra bien restituer et interpréter pour découvrir la vérité d'un sujet dans le sens qu'il donne à sa vie. [...] comment raconter cela ? que dire d'autre ? puis-je attester tel fait ? me fier à ma mémoire ? ce que je raconte a-t-il un intérêt ? pour qui ?, etc. sont devenus la règle du genre. Leiris, Barthes, Althusser écrivent sous le regard de Freud, plus redoutable encore que le regard de Dieu.

Gisèle Mathieu-Castellani ¹

S'il existe des concepts inséparables, récit de vie, mémoire et identité le sont par excellence, car ils possèdent des traits distinctifs très proches et des points communs forts similaires. C'est pourquoi, ils sont considérés comme essentiels pour quiconque porte intérêt aux sciences sociales et humaines.

¹ Gisèle Mathieu-Castellani, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris : PUF, 1996, p. 204.205.

Celles-ci, admet aujourd'hui, dans un consensus relatif, que l'identité n'est pas une donnée immuable, un déjà là face auquel il faudrait lutter contre vent et marée. Elle est une construction sociale, en perpétuel devenir, dans la confrontation des autres et même dans la confrontation de soi même. Cette conception de l'identité est largement partagée par Amin Maalouf qui souligne dans son essai, *Les identités meurtrières*, que « l'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence ¹ ». En outre le caractère de l'acquisition et de la construction de l'identité, celle-ci s'affirme aussi comme cas spécifique et particulier pour chaque individu. A ce titre Amin Maalouf, ajoute :

L'humanité entière n'est faite que de cas particuliers, la vie est créatrice de différences, et s'il y a « reproduction », ce n'est jamais à l'identique. Chaque personne, sans exception aucune, est dotée d'une identité composite ; il lui suffirait de se poser quelques questions pour débusquer des fractures oubliées, des ramifications insoupçonnées, et pour se découvrir complexe, unique, irremplaçable. ²

Un autre consensus s'est déployé aussi pour reconnaître que la mémoire est une reconstruction infidèle du passé. L'opération qui consiste à rapporter le passé au présent, ne peut échapper à quelques ramifications et à beaucoup de rectifications, « ...cette mémoire, à la fois familière et inconnue, puise dans le passé inscrit au plus profond, mais n'apparaît que si elle vient à la rencontre de l'expérience présente [...] elle est le présent d'un passé ³ ». L'actualisation du passé due à la prégnance du présent et l'impossibilité de la conservation intégrale des expériences du passé semblent susciter un consensus au sein des spécialistes des sciences humaines et sociales.

Quant à l'autobiographie, une ambiguïté surgit dès que l'on en parle. Toute tentative de sa définition élargie sa complexité car rien, apparemment, ne peut distinguer à première vue une autobiographie d'un roman à la première personne. Le « je », à l'intérieur du discours, ne se réfère qu'à l'énonciateur qu'il soit fictif ou réel. En effet, l'autobiographie est définie par Philippe Lejeune comme « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier, sur l'histoire de sa

¹ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris : Grasset, 1998. P. 31.

² *Ibid.*, p. 28.

³ Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, op. cit., p. 7.

personnalité ¹». Cette définition peut distinguer l'autobiographie des autres genres de récits de vie. De là, on interroge l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. Interrogation qui pourrait aboutir à un « pacte autobiographique ».

Il est à noter que dans chaque autobiographie (réelle ou fictive), c'est supposer qu'il y a une part d'imaginaire, car ce que nous racontons n'est jamais réellement ce qui s'est passé. Nous avons déjà noté que le passé convoqué est une reconstruction, et lorsqu'on se remémore on s'invente. Raconter sa propre vie ou la vie des autres à soi, c'est déjà la transformer, c'est-à-dire la fictionnaliser. « C'est précisément en raison du caractère évasif de la vie réelle que nous avons besoin du secours de la fiction pour organiser cette dernière, rétrospectivement dans l'après-coup, quitte à tenir pour révisable et provisoire toute figure de mise en intrigue empruntée à la fiction ou à l'histoire². »

Raconter par la transcription, par l'écriture c'est produire un texte. Celui-ci est le lieu où l'expérience humaine est sculptée dans la mémoire humaine. Dès lors, le récit devient le porte parole de la relation entre le monde et l'être. Il est l'expression de l'existence, de l'action. Il a une fonction d'exhibition : il montre, présente, interprète. « Ce que je suis pour moi-même ne peut être qu'à travers les objectivations de ma propre vie. ³ »

Beaucoup de travaux réalisés sur la mémoire, notamment en Anthropologie et en psychologie, postulent que les signes les plus tangibles des souvenirs et de reconnaissance sont ceux que l'on retrouve intégré dans la vie du sujet. La connaissance de soi, note Jean-Yves Lacoste, « emprunte nécessairement les chemins d'une mémoire de soi-même. » c'est-à-dire une connaissance importante sur l'identité. Ainsi, la mémoire et l'identité ont des rapports très étroits, voire consubstantiels : elles « s'épousent l'une à l'autre, se fécondent mutuellement, se fondent et se refondent pour produire une trajectoire de vie, une histoire, un mythe, un récit. ⁴ »

Pour Pierre Nora, l'identité, la mémoire et le patrimoine sont « les trois mots clés de la conscience contemporaine. ⁵ » Joël Candau, en admettant que le patrimoine est une dimension de la mémoire, les a réduit à deux mots clés seulement, en soulignant que, « c'est la mémoire, affirme-t-on, qui vient conforter l'identité, tant au niveau

¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris: du Seuil, 1975, 1996. P. 14.

² Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris : du Seuil, 1990. P. 191.

³ Paul Ricoeur, *Du texte à l'action : essai d'herméneutique II*, Paris : du Seuil, 1986, p. 88.

⁴ Joël Candau, *Mémoire et identité, op. cit.*, 1998. P. 6.

⁵ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire. La France, 3 : de l'archive à l'emblème, op. cit.*, 1992, p. 1010.

individuel que collectif : ainsi, réhabiliter la mémoire d'une personne disparue revient à réhabiliter son identité. ¹» Un grand nombre de spécialistes dans les sciences sociales et humaines, enracent l'identité dans un processus mémoriel. Dans son travail, « Individu et mémoire familiale », Anne Muxel, considère que, « le travail de mémoire est l'opérateur de la construction de l'identité du sujet, c'est-à-dire, comme le travail de réappropriation et de négociation que chacun doit faire vis-à-vis de son passé pour advenir dans son individualité propre. ²» Sans mémoire, l'homme perd toute capacité de sociabilité, de communication et même d'existence. Sans mémoire, note remarquablement Joël Candau :

Le sujet se dérobe, vit uniquement dans l'instant, perd ces capacités conceptuelles et cognitives. Son monde vole en éclat et son identité s'évanouit. Il ne produit plus qu'un ersatz de pensée, une pensée sans durée. [...] ainsi, Lorsque Proust s'éveille dans sa chambre de Combray au milieu de la nuit, oublieux de l'endroit où il repose, il se sent « plus dénué que l'homme des cavernes » et seul le souvenir viendrait le « tirer du néant ». ³

Par ailleurs, si les usages de la mémoire, peuvent tout aussi bien intéresser le sociologue, l'anthropologue, l'historien, le politologue ou le philosophe, quelle est la vision spécifique la littérature peut-elle porter dans la conjonction des trois termes : « écriture autobiographique », « mémoire » et « identité »?

En effet, parmi d'autres moyens d'extériorisation de la mémoire, la littérature est considérée comme un dépositaire important de la mémoire. Cette transmission mémorielle embrasse tout les genres littéraires ou presque, qu'il s'agisse d'une mémoire privée ou de mémoire publique.

Cependant, dès lors que l'on parle de mémoire et d'écriture autobiographique, les frontières entre le collectif et l'individuel, l'intime et le public, le réel et le fictionnel deviennent floues et les distinctions entre elles volent en éclats. Ainsi, la production littéraire, apparaît, dès l'origine comme un indice de trace qui aide au partage des signes transmis.

Amin Maalouf, par le biais de son œuvre, sur un chemin presque unique, sème depuis quatre décennies, romans ou récits que leur couleur autobiographique et

¹ Jël Candau, *Mémoire et identité*, op. cit., p.6.

² Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, op. cit., p.207.

³ Jël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, op. cit., p.2.

mémorielle, individuelle ou collective rapproche. Le trajet obstiné de son œuvre confirme continuellement l'urgence de dire ce qui peut éviter l'*identité meurtrière*, et l'obligation de transcrire une mémoire salvatrice et de la ressusciter. Une mémoire individuelle qui se présente étrangement confondue avec la mémoire collective sur les pans ombreux de la généalogie et de l'Histoire.

L'écriture autobiographique au sens le plus large du terme (qui se mêle inévitablement avec la mémoire et l'histoire) ne présente pas un choix pour l'auteur mais un moyen d'expression qui s'impose à lui par la force de son imprégnation dans un statut de minoritaire, d'exilé...Maalouf écrit et crée à partir de ce qu'il ressent, de ce qu'il est et de ce qu'il imagine sur ses origines. Ces personnages incarnent des identités en perpétuelles reconstruction et continuellement prédisposé à examiner leurs identités.

4-1- Examen d'identité et mémoire reconstruite

Comment échapper à ce sentiment d'être toujours étranger, d'être contraint à s'exiler ? Comment échapper à sa condition de minoritaire, « aux sociétés monochromes où l'on parle sans retenue de « nous » », aux conflits ethniques, religieux et tribaux ? Comment être soi quand on vit déchiré et tiraillé par la discrimination communautaire ? Amin Maalouf a trouvé une réponse élégante à ces catégorisations fixes de l'identité en recourant à un « examen » de celle-ci. Il affirme à ce sujet :

Il m'arrive de faire quelquefois ce que j'appellerais « mon examen d'identité », comme d'autres font leur examen de conscience. Mon but n'étant pas – on l'aura compris – de retrouver en moi-même une quelconque appartenance « essentielle » dans laquelle je puisse me reconnaître, c'est l'attitude inverse que j'adopte : je fouille ma mémoire pour débusquer le plus nombre d'éléments de mon identité, je les assemble, je les aligne, je n'en renie aucun.¹

Un examen qui « fouille dans la mémoire » individuelle et collective et de l'Histoire en s'appuyant sur des figures historiques emblématiques. Un examen qui plonge l'auteur dans l'imaginaire pour créer des personnages de toutes pièces, incarnant sa vision de l'identité composite. Il les peint avec un matériau indiciel qui offre la possibilité d'accéder à son dedans, à cet espace où Maalouf rêve de se recréer

¹ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, op, cit., p. 23.

autre. Le sentiment de l'ennui provoqué par la crise des valeurs et la crise identitaire a fait naître chez l'auteur le rêve d'accéder, par le biais de l'écriture et la création artistique, à une vie meilleure. Le seul refuge, pour panser ses blessures, c'est l'écriture, « l'encre comme le sang, s'échappe forcément d'une blessure. Généralement d'une blessure d'identité, ce sentiment douloureux de n'être pas à sa place dans le milieu où l'on a vu le jour ; ni d'ailleurs dans un aucun autre milieu¹ ». Se sentant mal à l'aise, étranger au monde, l'auteur poursuit les différentes faces que peut avoir la blessure :

La blessure intime peut avoir, selon les personnes, des origines très diverses, liées à la peau, à la nationalité, à la religion, à la condition sociale, aux rapports familiaux, à la sexualité, etc. pour moi, elle est d'abord liée à ce sentiment, acquis depuis l'enfance, d'être irrémédiablement minoritaire, irrémédiablement étranger, où que je sois. D'où cette rage à vouloir que le monde entier ne soit fait que d'étrangers et de minoritaires.²

Pour l'auteur cela se déploie dans sa conception de l'unicité de l'homme et l'engagement qui en découle. Dès son jeune âge, Amin Maalouf s'est opposé farouchement contre l'uniformité communautaire et du monde et il n'a pas caché son désir d'être unique et reconnu : « un minoritaire oscille constamment entre le désir d'être reconnu et le désir de hurler sa révolte à la face du monde. Aujourd'hui encore, ces deux tentations coexistent en moi, et je ne cherche même plus à arbitrer entre elles...³ » Dès lors, il prend conscience de son « moi », « ce qui fait, disait-il, que je suis moi-même et pas un autre⁴ ».

Dans cette optique, la conception de l'unicité humaine, à savoir que chaque homme est une personne unique et irremplaçable, occupe une place capitale chez Amin Maalouf. On la retrouve dans différentes réflexions et interventions traitant de l'unicité et de l'autonomie de l'homme à l'égard même de sa famille :

En extrapolant à peine, je dirai : avec chaque être humain, j'ai quelques appartenances communes ; mais aucune personne au monde ne partage toutes mes appartenances, ni même une

¹ Egi volterrani, *Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix*, . op. cit.

² *Ibid.*

³ Egi volterrani, *Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix*, . op. cit.

⁴ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, op. cit., p. 7.

grande partie de celles-ci ; sur les dizaines de critères que je pourrais aligner, il suffirait d'une poignée pour que mon identité spécifique soit nettement établie, différente de celle d'un autre, fût-il mon propre fils ou mon père. ¹

D'ailleurs, Maalouf se rend bien compte que cette conception n'est pas et ne doit pas être « un cas particulier ² », mais doit-être partagée par tout le monde. Et toute personne, par une sorte d'« un examen d'identité ³ », ne tarderait pas, disait-il :

À découvrir qu'elle est, tout autant que moi, un cas particulier. L'humanité entière n'est faite que de cas particulier, la vie est créatrice de différences, et s'il y a « reproduction », ce n'est jamais à l'identique. Chaque personne, sans exception aucune, est dotée d'une identité composite ; il lui suffirait de se poser quelques questions pour débusquer des fractures oubliées, des ramifications insoupçonnées, et pour se découvrir complexe, unique, irremplaçable.⁴

Selon Maalouf, donc, chaque homme est une individualité ne se confondant avec aucune autre, et non pas le résultat d'une composition parentale et généalogique. Entre les membres de la même famille qui ont vécu dans le même environnement, en apparence très similaires, mais l'auteur postule qu'« en matière de politique, de religion ou de vie quotidienne, aux antipodes l'un de l'autre ; qui feront même de l'un d'eux un tueur, et de l'autre un homme de dialogue et de conciliation. ⁵ » Cette conception clairement anti-déterministe trouve son reflet dans toute l'œuvre de Maalouf. Tous ses personnages réels ou fictifs, sans exception aucune, partagent cette capacité de développer une telle indépendance, tel que Omar Khayyam qui est doté de « cette liberté absolue d'esprit que les plus hardis penseurs modernes égalent à peine⁶ » ou Tanios qui est « un personnage unique qui se réincarnerait indéfiniment.⁷ » indéfiniment.⁷»

Dans son essai *Les identités meurtrières*, Amin Maalouf explique que son examen d'identité est basé sur des substances hétéroclites. Même si l'auteur possède une multitude d'appartenances qui le rattachent à un grand nombre de personnes, il

¹ *Ibid.*, p. 27.

² *Ibid.*, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 27 et 28.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁶ Amin Maalouf, *Samarcande*, *op. cit.*, p.204.

⁷ Amin Maalouf, *Le Rocher de Tanios*, *op. cit.*, p. 127.

affirme que « plus les appartenances qu' [il] prend en compte sont nombreuses, plus [son] identité s'avère spécifique¹ ». Tous ses héros semblent être inventés à son image : des êtres pluriels, limitrophes, tiraillés entre plusieurs appartenances. Tous éprouvent la satisfaction d'être à la fois partout et nulle part, multiples et uniques, semblables à l'autre mais en ne se confondant à personne. A propos de lui-même, l'exemple qui lui est le plus familier l'étale à tous les êtres humains qui sont nécessairement dotés, en même temps, de liens avec leurs semblables et des spécificités propres à eux :

...devrais-je m'étendre ainsi, dès le commencement du livre (*Les identités meurtrières*), sur mon propre cas ?
D'une part, je tenais à dire, en me servant de l'exemple qui m'est le plus familier, de quelle manière, avec quels critères d'appartenances, on peut affirmer à la fois ses liens avec ses semblables et sa spécificité. D'autre part, je n'ignorais pas que, plus on va loin dans l'analyse d'un cas particulier, plus on court le risque de savoir rétorquer que c'est justement là un cas particulier.²

Grâce à toutes leurs appartenances, les héros de Maalouf partagent une multitude de parenté avec leurs semblables en restant uniques et irremplaçables. C'est dans ce vaste univers de ressemblance de peuples, de croyances, de langues et de valeurs qu'ils interagissent et retrouvent l'essence de soi et de l'autre. Cependant, ses personnages se retrouvent toujours encerclés par des regards étroits, emprisonnés par des stéréotypes réducteurs, enveloppés et étouffés par des images préétablies. Ces attitudes sont clairement contestées par l'auteur :

Par facilité, nous englobons les gens les plus différents sous le même vocable, par facilité aussi nous leur attribuons des crimes, des actes collectifs, des opinions collectives [...] sans états d'âme nous émettons des jugements sur telle ou telle population qui serait « travailleuse », « habile » ou « paresseuse », « susceptible », « sournoise », « fière » ou « obstinée », et cela se termine quelquefois dans le sang.[...] il me paraît important que chacun de nous prenne conscience de fait que ses propos ne sont pas innocents, et qu'ils contribuent à perpétuer des préjugés qui se sont avérés, tout au long de l'Histoire, pervers et meurtriers.

¹ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, op. cit., p. 25.

² *Ibid.*, p. 27.

Car c'est notre regard qui enferme souvent les autres dans leurs plus étroites appartenances, et c'est notre regards aussi qui peut les libérer.¹

Par ailleurs, si Amin Maalouf s'adosse, dans l'écriture de ses romans, à l'Histoire et à la mémoire, ou pour mieux dire, à un rêve de l'Histoire, il ne cache pas que le regard apporté sur elles diffère selon le côté où l'on se place, « il y a des visions du passé qui favorisent la paix et la coexistence, et d'autres qui préparent la guerre ² ». En effet, il existe un passé où l'on a envie de le faire réanimer, et chaque homme possède différentes ressources mémorielles et lorsqu'il fouille, il ramène un passé qui soit en harmonie avec ses conceptions actuelles. Dans son entretien avec Hamidou Dia, l'auteur explique nettement cette idée :

Cette phrase de Birago Diop [quand la mémoire va chercher du bois mort elle rapporte le fagot qu'il lui plait] est tout à fait vraie, je pense que l'histoire en elle-même n'est qu'un amas de faits. Dès que l'on veut raconter une histoire, on fait nécessairement un choix. On organise l'histoire, on prend de l'histoire ce qu'on a besoin de prendre et on le fait selon les critères que l'on juge bon pour soi.³

Dans le rapport qu'il entretient avec le passé, Amin Maalouf conjugue une mémoire qui est toujours conflictuelle, partagée entre l'objectivation et la subjectivation, entre la remémoration et l'oubli : elle est construite de rejets et d'affiliations, de ralliements et de cassures, d'ouvertures et de clôtures, d'accords et de désaccords, d'ombres et de lumières. Le souvenir tel qu'il se présente dans la narration engage l'identité de l'auteur dont la motivation principale est de faire revivre le passé en correspondance avec le présent et en conformité avec ses idées actuelles.

C'est le travail de recreation même de l'histoire que nous fournit Maalouf. Remémorer c'est réinventer, c'est reconstruire pour en faire un mélange - au sens culinaire du terme - complexe de fiction et d'histoire, de l'authenticité des documents et de l'intuition poétique. Cette reconstruction a pour objectif la compréhension et la présentation de soi et du monde. La mémoire qui se donne à voir dans les récits de

¹ *Ibid.*, p. 29.

² Egi voltterrani, Amin Maalouf. *Autobiographie à deux voix*, *op. cit.*

³ Hamidou dia, *Nuit Blanche, Le magazine du livre*, *op. cit.*, p. 135.

Maalouf met en lumière cette faculté de raconter des histoires pour créer une nouvelle vie, voire une nouvelle histoire et une identité toujours en mouvement.

En produisant ce passé construit et reconstruit, la tâche complexe de la mémoire dans l'écriture autobiographique des récits de l'auteur vise à recomposer un monde instable, en le rendant prévisible et vraisemblable. L'écriture comme acte mnémonique n'est jamais une reproduction authentique de l'évènement du passé, mais une reconstruction qui exige l'intervention de plusieurs paramètres du présent.

L'auteur nous livre donc une vision des évènements du passé remodelée par le présent ou, pour mieux dire, remodelée en fonction de sa position que lui-même occupe dans ce présent. L'état affectif des narrateurs, leurs sentiments, semble avoir de nouveaux effets de sens sur la nature des souvenirs rappelés. Ainsi, le présent de la réminiscence et la qualification de l'évènement passé se rejoignent pour donner une interprétation nouvelle des souvenirs. Joël Candau, note à ce sujet :

Le travail de la mémoire est alors une maïeutique de l'identité, toujours renouvelée à chaque narration. Pour cette raison même, la totalisation n'est pas une somation, contrairement à ce que croit le mémorant. Par des « effets d'éclairage » narratifs, le locuteur va mettre en lumière des épisodes particuliers de sa vie tout en laissant dans l'ombre certains autres. Même le récit de soi le plus assuré est travaillé par les oublis que l'on redoute, les omissions que l'on souhaite et amnésies que l'on ignore, comme il est structuré par les multiples pulsions qui, dans le tri de notre passé, nous conduisent à donner sens et cohérence à notre trajectoire de vie.¹

Sans cette mobilisation de la mémoire qu'est toute transmission, l'identité devient impossible dans les deux héritages : vertical et horizontal, décrits par Amin Maalouf². Et sans le travail de mémoire, il n'y a pas donc de transmission. Dès lors, la construction identitaire est liée systématiquement à la transmission. Les deux héritages auxquels se réfèrent l'auteur sont des héritages mémoriels. L'« examen d'identité » passe donc nécessairement après l'« examen de la mémoire ». A partir de ce va et vient entre passé et présent et la tentation d'adaptation de celui-ci à l'avenir, que les narrateurs des romans de Maalouf vont construire leurs identités,

¹ Joël Candau, *Mémoire et identité, op. cit.*, p. 70.

² Selon l'auteur, « l'héritage « vertical », lui vient de ses ancêtres, des traditions de son peuple, de sa communauté religieuse ; l'autre, « horizontale », lui vient de son époque, de ses contemporains. », Amin Maalouf, *Les identités meurtrières, op. cit.*, p. 119.

principalement dans sa dimension mémorielle. La transmission ne sera ni constante, ni authentique et pour qu'elle se prête aux enjeux identitaires elle doit assumer le travail complexe de la reproduction et de l'invention, de la réorganisation et de la reconstruction, de la vérité factuelle et de la vérité esthétique.

L'oubli comme moyen de vérité

...Mais « la mythologie de la mémoire et de l'oubli » se modifie, en s'enrichissant d'une signification eschatologique, lorsque se dessine une doctrine de la transmigration. Ce n'est plus le passé primordial qu'il importe de connaître, mais la série d'existences antérieures personnelles. La fonction de Léthé est renversée : ses eaux n'accueillent plus l'âme qui vient de quitter le corps, afin de lui faire oublier l'existence terrestre. Au contraire, Léthé efface le souvenir du monde céleste dans l'âme qui revient sur terre afin de se réincarner. L'« oubli » ne symbolise plus la mort, mais le retour à la vie. L'âme qui a eu l'imprudence de boire à la fontaine de Léthé (« gorgée d'oubli et de méchanceté », comme la décrit Platon, *Phèdre*, 248 c) se réincarne et est projetée de nouveau dans le cycle du devenir.

Mircea Eliade¹

Considérons le mythe de Léthé qui, à notre sens, répond à cet aspect de l'oubli, celui de sa capacité de création et de sa puissance à chercher la « vérité ». De toutes ses capacités miraculeuses et de toutes ses puissances destructrices, qu'elle tient de sa généalogie- sa mère, Eris, sœur de dieu de la guerre, Arès, ses frères sont les maîtres de la guerre et de la violence...retenant de Léthé son identité de rivière qui, dans ce cas fille d'Océan, *Okéanos*, l'ascendant de tous les fleuves. Léthé parcourt un long chemin pour finir aux enfers, qui est son territoire, son eau, plonge celui qui le boit, dans un oubli total. On rapporte aussi qu'à côté du sanctuaire de Trophonios, se trouve une source de Léthé, près de la source de Mémoire.

Ainsi, on associe à Léthé une connotation très négative, faisant d'elle, un symbole de la mort, du désastre et de l'horreur. L'oubli que procure son eau est en quelque sorte une perte d'identité. Mais, paradoxalement, c'est parce qu'elle est fleuve, qui a une relation étroite avec : la terre, l'air, l'eau et la chaleur, qui sont dans la pensée classique les composants de la réalité, que ces derniers font d'elle une porteuse de création et par là même précurseur de la réalité.

¹ . Mircea Eliade, *Aspects du mythe, op, cit.*, p. 153.154.

Ses deux capacités ambiguës et paradoxales, meurtrière et salvatrice, destructeur et créateur, sont incarnés dans l'oubli qui, lui aussi, sauve et détruit à la fois, « à la discorde succède l'oubli qui engendre la fête ¹», souligne B. Auriol, qui rejoint Nietzsche, pour qui l'oubli est au centre de la création.

Partant de l'idée selon laquelle le mythe est un capital universel, un fruit de la mémoire collective qui trouve son essence dans l'imaginaire de l'écrivain, la question qui se pose dès lors, c'est par quelles conceptions se manifestent, chez Amin Maalouf, le mythe de Léthé qui atteste la richesse de l'oubli, capable d'atténuer les douleurs, et trouver, par le biais de l'écriture, le chemin de la « vérité » qui mène vers le salut et la paix? Chacune de ses œuvres est une quête inlassable de la « vérité », qui gravite autour d'une forme archétypique complète et dont « la mise en parallèle de la mise en « fiction » de la vie individuelle et collective, c'est l'oubli ²». Le livre qui contient le centième nom du Dieu, dans *Le périple de Baldassare*, pourrait, une fois trouvé éviter l'apocalypse. Le *Manuscrit* d'El-Khayyam dans lequel se trouve une poésie philosophique susceptible de donner des réponses apaisantes à la tragédie humaine. La disparition mystérieuse de Tanios, dans *Le Rocher de Tanios* qui est aussi une recherche de la reconnaissance filiale de son père. La quête de soi et d'identité d'Hassan El-Wazzan dans *Léon l'Africain*, tous se situent au croisement du mythe et de l'histoire. Ses personnages solitaires nous renvoient aux héros mythologiques qui accueillent, s'éloignent et errent encore à la recherche de la justice et de la vérité. Et c'est par leurs destins héroïques qu'Amin Maalouf nous fournit sa conception humaine et sa vision du monde. Leurs parcours « existentiel » tire sa force de la mythologie, « Léthé ».

Dans la pensée de Platon, la fonction majeure de Léthé est la quête de l'*aletheia*, qui en grecque veut dire « la vérité », « la réalité » et la « sincérité ». Dans un article, intitulé : *L'oubli peut-il être bénéfique ? L'exemple du mythe de Léthé : une fine intuition des Grecs*, Kossaifi Christine, souligne que Léthé est à la recherche de la vérité :

Puisque l'âme a gardé la prescience des « réalités jadis vues (...) quand elle suivait le voyage du dieu (...) et levait la tête pour contempler l'être véritable » : l'*alethia* n'est pas donnée

¹ Bernard Auriol, « les états de consciences modifiés ou Etats modifiés de conscience (E.M.C., A.S.C.) », Site personnel, [en ligne], [http : //auriol.free.fr/yogathera/EMC-2.htm](http://auriol.free.fr/yogathera/EMC-2.htm). consulté le 21.05.2013.

² Marc Augé, *Les formes de l'oubli, op, cit.*, p. 47.

a-priori ; elle doit être recherchée et il faut chaque jour s'efforcer de s'en rapprocher. Léthé, poursuit K. Christine, joue le même rôle que le voile de Maya de l'hindouisme : elle cache et révèle à la fois. La connaissance de l'*alethia*, passe par *la Léthé*, élément essentiel de la théorie de la réminiscence, puisque entrant dans « *la trilogie Mnénémosunê-Léthé-Anamnêsis* ». Les analyses traditionnelles, qui font de Léthé une puissance négative, à l'œuvre dans l'écriture qui rend l'âme oublieuse, négligent, à notre avis, un aspect essentiel : sans l'oubli, il n'y a pas d'effort dialectique ni quête philosophique du vrai, sans Léthé, il n'y a pas d'égalité.¹

L'œuvre d'Amin Maalouf, renforce l'idée de son unité, mais aussi de son caractère philosophique et de son caractère de quête réfléchie et passionnée de la vérité : quête qui vise à exprimer, à développer les comportements de la vie humaine, tels que la liberté, la connaissance de soi, la quête intérieure, le rapport de l'homme au monde...Ce rapport est cherché par un sujet singulier, un personnage avec des conséquences problématiques : de la connaissance, du désir, de la conscience et de la réalité elle-même. Les solutions apportées pour atteindre la « vérité » par l'écrivain, sont d'ordre de l'imaginaire, de l'affection, de la poétique, ils sont encore et surtout d'ordre mythologique, « l'écriture a pour rôle essentiel de développer des mythes positifs. Quand on vit au Liban, la première religion du citoyen est celle de la coexistence.² »

On peut penser donc que la mémoire a concrètement pour objectif la recherche de la vérité, la recherche de la parole de vérité. L'oubli, en tant que « bloc-notes magique », selon la métaphore extraordinaire de Freud, même s'il paraît effacé, garde toujours des traces qu'on peut s'efforcer de lire. Par l'oubli on trouve la mémoire. Exactement comme le mythe de Léthé, dont « les morts sont obligés de s'abreuver : pour savoir, [...] pour se souvenir, il faut avoir oublié... Sans Léthé, toute l'élaboration conceptuelle des idées s'effondre...³ »

L'oubli ouvre donc la voie qui mène à la vérité de l'être en tant qu'être, c'est-à-dire de l'être ontologique. À travers des histoires individuelles, -qu'Amin Maalouf raconte lui-même, car la fiction de l'écrivain par le « je » confère à ce « je » une

¹ Kossaifi Christine, "L'oubli", *L'oubli peut-il être bénéfique? L'exemple du mythe de Léthé : une fine intuition des Grecs*. Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société. N°3. Décembre 2006. P. 52. Consulté le 17 aout 2011. <http://www.revue-interrogations.org>

² Ce passage figure dans un entretien réalisé par la journaliste libanaise Rima Jureindini ; site électronique : <http://rdt.com.lb/1903/maalouf.htm>.

³ *Ibid*, p. 52.

dimension ontologique, de l'Être absolu, il nous invite à partager avec lui cette quête de vérité. Oublier, pour l'écrivain -puisqu'il puise sa matière première de l'Histoire-, c'est rendre le passé intemporel, invariable et durable : ce qui est effacé, ne peut être invisible. Effacé, non supprimé. Effacé pour écrire à la place, pour écrire à nouveau :

...qui admet l'idée du commencement doit aussi admettre celle de la fin ; quant à l'oubli du passé, nécessaire à tout vrai recommencement, il est exclusif de toute préfiguration du futur. Et la nécessité de cette incertitude fondamentale explique peut-être que la mort elle-même, au terme d'un renversement attesté dans toutes les cultures, puisse être un recommencement. Tout le problème, évidemment, est de savoir s'il y a un sens quelconque à s'interroger sur la nature de la mort. Mais pour celui qui veut vraiment essayer de la concevoir, elle ne se laisse définir que parce qu'elle partage avec la naissance : l'inconnu.¹

On retrouve ce formidable rapport entre la mémoire, l'oubli et la mort dans la manière dont les Jivaro traitent leurs défunts². Quand le guerrier Jivaro décide, par un rituel, on supprime toute trace, symbolique ou matériel qui le lie au monde des vivants : on parle plus de lui, on l'écoute plus. En un mot, par des champs funéraires, on le coupe de tous rapports sociaux avec le monde des vivants. Mais paradoxalement, cet effacement permet à un jeune Jivaro de prendre sa place avec aussi un rituel. Celui-ci part à la montagne tout seul pour récupérer les secrets du défunt et il ne révélera le contenu du message que celui-ci lui a confié qu'à la fin de sa vie. Donc, oubli et secret composent la transmission. Et par l'effacement et le secret, la mémoire du mort est protégée. Ainsi, l'oubli est sacralisé pour sauvegarder la vérité du défunt et au même temps l'immortalise, car, de ce fait, la présence du guerrier au combat est perpétuellement assurée. L'oubli ne se présente pas comme un élément de rupture entre vivants et morts, mais une continuité, un recommencement éternel. La mort recrée la continuité de la mémoire.

Ce recommencement est assuré, dans le cas d'Amin Maalouf, par l'écriture autobiographique et par l'écriture de soi car c'est elle qui la rend possible. L'autobiographie naît d'un rapport complexe entre le « je » narrateur et le « je » personnage, rapport qu'il va s'efforcer de maintenir par le biais d'une activité mnémonique qui postule une continuité entre ces deux « je ». L'autobiographe –

¹ Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, op. cit., p. 118.

² Philippe Descola, *Les lances du crépuscule*, Paris : Edition Plon « collection terre humaine », 1993.

notamment dans le cas de *Léon l'Africain*- doit mourir pour se ressusciter, se perdre pour se retrouver, se distancier de soi pour mieux se contempler. L'écriture de soi a permis à l'écrivain de devenir autre, voire même autres. D'entrée de jeu, il y a dualité et éclatement. Dans le cas de Hassan El-Wazzan, celui-ci prend pas moins de quatre pseudonyme (Hassan, Léon, le Grenadin, le Fasi, le Zayyati, le Roumi).

Amin Maalouf ne s'est pas limité par n'importe quel obstacle, comme le travail des biographes, ou des historiens consciencieux, à refaire du dehors la vie de son personnage. En ayant l'objectif à refaire de l'intérieur son caractère, en choisissant un texte mis dans la bouche de Léon l'Africain, il s'est trouvé dans l'obligation d'inventer des scènes et des stratagèmes entre les données objectives que lui livrait sa documentation. Car, l'imagination, l'écriture poétique sont les chemins les plus sûrs qui mènent au moi profond de l'écrivain et à la vérité de soi-même.

Enfin, pour terminer cet aperçu sur l'oubli comme moyen de vérité, nous voudrions revenir au mythe de Léthé qui, à notre sens, fournit des réponses existentielles quant à son rôle dans la construction même de la mémoire, car l'un et l'autre se chevauchent et se mêlent pour faire revivre la passé. Léthé donc, joue le rôle de stimulus qui déclenche des réactions de réminiscence. Pour comprendre et interpréter, il faut oublier. Kossaifi Christine, conclut, dans son texte précité : *L'oubli peut-il être bénéfique ? L'exemple du mythe de Léthé : une fine intuition des Grecs :*

Si l'oubli peut apparaître comme une défaillance de la conscience et un échec du *logos*, il s'avère pourtant bénéfique » parce qu'il a un indéniable pouvoir thérapeutique et cathartique, puisqu'en effaçant les souvenirs douloureux, il adoucit les souffrances. En exprimant un manque qui provoque une nostalgie, il joue un rôle de catalyseur dans la quête philosophique de la vérité, l'*alethia*, et il est même à l'origine de l'une des plus belles expériences humaines, celle de l'extase véritable, sensuelle ou mystique, qui est d'abord un oubli de soi dans l'autre ou en Dieu. Ainsi, l'oubli n'est pas seulement bienfaisant, il est proprement essentiel à l'homme, aussi inhérent à sa nature que la mort à la vie.¹

Conclusion

¹ Kossaifi Christine *op. cit.*, p. 55.

Il est difficile d'affronter un passé qui est « à la fois un lest qui permet au navire de ne pas chavirer et un poids qui le charge ». On sait que « la culture d'une juste mémoire », selon Ricoeur, est une sorte de deuil accompli, bien conduit, qui maintiendra la balance entre le devoir de mémoire et le besoin d'oubli. La mémoire juste consiste à trouver un équilibre entre la mémoire du passé, la mémoire d'action et la mémoire d'attente. Il s'agit d'éviter à la fois le ressassement mémoriel qui ferait du passé une prison, l'engloutissement dans un temps réel réduit à l'artifice et au simulacre et la fuite éperdue vers le futur qui a alors pour résultat, comme l'avait noté Pascal, que « nous ne vivons jamais, mais nous espérons de vivre ».

Joël Candau¹

Nous avons essayé de faire une analyse des quatre récits de notre corpus : *Léon l'Africain*, *Le Périple de Baldassare*, *Le Rocher de Tanios* et *Samarcande*. Avec l'appui de divers instruments tels les récits de Maalouf, ses essais, les écrits marginaux, ainsi que les entretiens et les études critiques et biographiques qui lui ont été consacrés. Ces multiples récits ont permis de saisir dans sa diversité, mais en quête de la « vérité », le travail de la mémoire individuelle et collective, autobiographique et historique, autour desquels s'organisent la mémoire de l'affect et la mémoire de la raison, un discours de la mémoire et un discours de l'oubli, mêlant dans le même récit l'Histoire aux histoires, évocations intimistes et rationalisation. La narration a mis en forme le récit d'une affiliation et une destinée propre. Les fonctions de la mémoire et les contributions de l'oubli énumérées lors de notre Introduction ont servi de plan au chemin suivi par l'analyse à la fois de l'auteur, de ses textes et de ses personnages, dans une interaction et une complémentarité permanente.

Suivant le parcours biographique et les contextes socioculturels dans lesquels se sont inscrits les personnages de Maalouf, les discours de la mémoire semblent avoir une unicité existentielle, obéissent aux mêmes aspirations et servent les mêmes désirs d'écrire et de se souvenir. La différenciation contextuelle n'a, en aucun cas, influé sur l'uniformité des textes. La mémoire familiale, la mémoire des lieux, la mémoire des objets, sont transmis par le « moi » de l'auteur qu'il met en scène dans ses récits à travers ses personnages romanesques. Si ceux-ci appartiennent aux diverses aires culturelles et sociopolitiques, si on peut constater à l'évidence la diversité des

¹Joël Candau, *Mémoire et identité*, op. cit., p. 196.197.

références historiques chronologiques et géographiques, les fonctions de la mémoire et les contributions de l'oubli, telles qu'elles sont énoncées, renvoient aux mêmes logiques narratives et orientent un discours mémoriel unique. Malgré la multiplicité du passé évoqué, mais la manière dont il est rappelé semble toujours servir la position présente et forge les identités des personnages.

Dans ce travail, nous nous sommes investis dans l'investigation d'un modèle d'interprétation des fonctions et des justifications de la mémoire autobiographique et mémoires historiques dans l'œuvre d'Amin Maalouf en nous intéressant non seulement à explorer leurs contenus, mais aussi et surtout de tenter d'appréhender d'autres logiques d'analyse, d'autres parcours significatifs : la dimension généalogique, référentielle, pédagogique, existentielle...les différents aspects de réminiscences et de l'oubli, l'apparent et le caché. Pour servir notre démonstration nous nous sommes appuyés sur des références théoriques dans le vaste champ des sciences humaines et sociales notamment en Anthropologie de la mémoire souveraine en ce domaine. Notre objectif de trouver une structure commune dans les textes du romancier qui seront susceptibles de donner de nouvelles pistes de lecture du rapport de l'auteur et de son texte au passé dans une négociation existentielle permanente avec la mémoire individuelle et la mémoire collective.

Ainsi nous nous sommes efforcés de montrer que la mémoire autobiographique et la mémoire historique, dans le cadre de chaque récit d'Amin Maalouf, s'élaborent à partir de la façon dont il fait acte de mémoire et d'écriture en un fin rapport avec les trois fonctions de la mémoire : la transmission, la réviviscence et la réflexivité, mais aussi avec plusieurs voix, subjectives, objectives et objectivantes. Ces statuts de discours s'articulent sur trois modes narratifs utilisés (nous, moi, je). Le temps utilisé a pour visée d'inscrire les narrateurs dans une histoire collective pour la fonction de transmission, de réanimer le passé pour la fonction de réviviscence, et enfin pour la fonction de réflexivité, l'usage du temps est la négociation du passé pour s'inscrire dans un devenir.

Les caractéristiques de l'oubli, comme on a pu le constater, ne sont pas le contraire des fonctions de la mémoire. L'oubli n'est pas toujours un lieu de vestige, il peut être un champ fertile où s'érigent les souvenirs. C'est dans une résonance mutuelle que le travail de la mémoire et le travail de l'oubli s'opèrent, s'emmêlent et s'entrechoquent.

Arrivant au terme de cette synthèse et de cette investigation, et pour mieux expliciter cette exploration et cette contribution, nous jugeons nécessaire d'ajouter quelques éléments significatifs en reprenant les trois fonctions de la mémoire pour montrer leurs modes d'articulation et leurs formes d'expression.

La fonction de transmission dans les récits de Maalouf, désigne la volonté de s'inscrire dans une mémoire générationnelle dont l'interprétation est toujours renouvelée et par là-même réinventée. Mais elle désigne aussi moins à vouloir s'inscrire dans une contrainte dynastique qui empêche le moi intime à se manifester, plutôt qu'à désirer perpétuer certaines valeurs sélectives et enjolivées d'une mémoire partagée et une conception de la vie liée à des souvenirs communs. Le souci de transmission n'est pas effectif, il est traité sous l'angle des aspirations délibérées. C'est l'être ensemble qui compte. La transmission secrète des noms, des événements, des figures, des attitudes hantent la mémoire. L'écriture mémorielle a offert à l'écrivain la possibilité de faire fusionner sa propre généalogie avec une généalogie romanesque. De ce fait, il élabore une généalogie choisie et tresse une filiation même imaginaire qui le transporte aux horizons qu'il veut atteindre. Le temps dominant dans cette fonction de la mémoire est le passé. Amin Maalouf a manifesté très souvent sa nostalgie pour un passé peint aux couleurs qu'il choisit. La négociation avec ce passé est au centre des caractéristiques de la transmission. La narration se donne à voir comme une transaction entre une certaine représentation du passé qui structure le présent et crée un horizon d'attente. Ce travail de la mémoire n'est jamais totalement individuel, le récit, explicitement ou implicitement, s'arrange aux fonctions des enjeux collectives de son expression. Cette mémoire s'inscrit dans une proportion archéologique, référentielle et rituelle.

La fonction de réviviscence est profondément personnelle, intime et intérieure. La mémoire est définie dans sa dimension affective et émotionnelle. C'est une mémoire vive infaillible, subite d'un état affectif ancien oublié et enfouie. Elle est intérieure dans le sens où elle ne concerne que soi et souvent n'est transmise qu'à soi. Elle se rattache aux sensations purement affectives. Des sensations qui réveillent des sentiments spontanés indicibles. C'est une mémoire involontaire tel qu'elle est décrite par Marcel Proust, qui nous renvoie vers des expériences fortement émotionnelles, on se retrouve jeune encore, envahis par des passions et d'affections. C'est ce qu'il qualifie d'« intermittences du moi » qui est le produit des sensations comme la conscience. Le moi donc est le principe fondamentale sur lequel se fonde la narration

dans cette fonction. Cette mémoire est extratemporelle, elle convoque le passé au présent par des souvenirs énigmatiques et accrocheurs.

Dans cette fonction de la mémoire, puisque les souvenirs se manifestent d'une façon involontaire et spontanée, revécues et ressentis avant de les décrire, puisque la mémoire joue le rôle d'un catalyseur, l'oubli a une tâche de régulateur entre le conscient et l'inconscient, entre le réveil brutal d'un univers des souvenirs et leurs sommeille. Parmi les souvenirs chargés affectivement, l'oubli éradique celles qui sont désagréables plus rapidement que les autres. Au cours du temps, il atténue aussi la face déplaisante de certains souvenirs par négligence et par réduction. De ce fait, l'oubli peut paralyser la réminiscence pour empêcher la réapparition des souvenirs les plus dramatiques et les plus humiliants. Il est en quelque sorte un refuge pour fuir le pénible et le désagréable.

La mémoire reviviscente ainsi décrite, constitue la « vérité » la plus profonde de la mémoire et de la conscience du moi. Elle est cette « image » intérieure qui décrit les sensations de toutes sortes : les parfums, les photos, les sons, les paroles et les impressions... C'est une mémoire qui se ressent très subjectivement car elle résulte d'une expérience émotionnelle vécue intimement. Elle n'est régie par aucune loi et n'obéit à aucune rationalisation ni à aucune justification. Elle est dans un certain sens plus poétique et plus créatrice.

La narration dans la fonction de réflexivité est la négociation de l'état présent et la projection vers le futur en fonction des expériences du passé. Les visions du passé sont remaniées par le présent ou, plus précisément, par l'attitude que l'écrivain lui-même occupe dans ce présent. Le sentiment du passé se modifie en fonction du « moi raconté » et du « moi racontant ». La nature du temps qui prédomine dans cette fonction est le présent, mais un présent qui ne perd de vue le futur et la destinée. L'oubli comme gage de vérité se conjugue avec l'interprétation du passé pour trouver un chemin, une trajectoire aux orientations actuelles et futures. La mémoire ici est un outil incontournable pour évaluer, juger et reconstruire. Le mode narratif dominant est l'intériorisation d'un « je » et la reconstitution de ce « je » dans l'exploration autobiographique qui, malgré que son objet apparent est le passé, mais à partir du présent et les idées qui le conditionnent, en l'orientant vers le futur et l'œuvre que celui-ci veut réaliser.

Bibliographie

Œuvres étudiées

- MAALOUF Amin, *Le Rocher de Tanios*, Paris, Grasset, 1993.
- MAALOUF Amin, *Léon l'Africain*. Alger, Casbah, 1998.
- MAALOUF Amin, *Le périple de Baldassare*, Paris, Grasset, 2000.
- MAALOUF Amin, *Samarcande*, Alger, Casbah, 2000.

Œuvres de l'auteur

- MAALOUF Amin, *Les identités Meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.
- MAALOUF Amin, *L'Amour de loin*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2001. (Le Livre de poche).
- MAALOUF Amin, *Les Jardins de Lumières*, Alger, Casbah édition, 2001.
- MAALOUF AMIN, *Les échelles du levant*, Paris, Grasset, 2002.
- MAALOUF Amin, *Origines*, Paris, Grasset, 2004.
- MAALOUF Amin, *Adriana Mater*, Paris, Grasset, 2006.

Ouvrages consultés

- ALTOUNIAN Janine, *La survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 1996.
- AUGÉ Marc, *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- AUGÉ Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, ADAGP, 1998.
- AUGÉ Marc, BAHUCHET Serge, AROM Simha, , *La science sauvage. Des savoirs populaires aux ethnosciences*, Paris, Seuil, 1993.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998.
- BAHLOUL Joëlle, *La maison de mémoire, Ethnologie d'une demeure judéo-arabe en Algérie (1937-1961)*, Paris, Métailié, 1992.
- BERNARD Françoise, SIMONET René, *Le Parcours et le projet: quel fil d'Ariane? La méthode autobiographique-projet de vie*, Paris, Ed d'organisation, 1997.
- BARTHES Roland, *Essais critique*, Paris, Seuil, 1964.
- BECKETT Samuel, *Molloy*, Paris, Minuit, 1963.
- BENVENISTE Emile, *Problème de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.
- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale, II*, Paris : Gallimard, 1974.
- BERGE Christine, *L'Odyssée de la mémoire*, Paris : La Découverte, 2010.

- BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Paris : 3ème éd, PUF, 1990.
- BOUTINET Jean-Pierre, *Anthropologie du projet*, (5^{ème} éd), Paris : PUF, 1999.
- BOWIE Malcolm, *Freud, Proust et Lacan: La théorie comme fiction*, Paris : Denoël, 1988.
- CAILLOIS Roger, *L'homme et le sacré*, Paris : Gallimard, 1950.
- CANDAU Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris : Armand Colin, 2005.
- CANDAU Joël, *Mémoire et expériences olfactives*, Paris : PUF, 2000.
- CANDAU Joël, *Mémoire et identité*, Paris : PUF, 1998.
- DE BIRAN Maine, *Journal I (mai 1815)*, édition intégrale publiée par Henri Gouhier, Neuchatel : A la Baconnière, t. 1, 1954.
- DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, 1975.
- DECHAUX Jean-Hugues, *Le souvenir des morts, essai sur les liens de filiation*, Paris : PUF, 1997.
- DELORY-MOMBERGER Christine , *Les histoires de vie, de l'invention de soi au projet de formation*, Paris : Economica, 2004.
- DEMEUZE Laurent, Macé Gérard, *L'invention de la mémoire*, Paris : José Corti, 2009.
- DESCOLA Philippe, *Les lances du crépuscule*, Paris : Edition Plon « collection terre humaine », 1993.
- GAVOILLE Jacques, *La fête, pratique et discours : d'Alexandrie hellénistique à la maison de Besançon*. Paris : Les belles lettres, 1981.
- DUMEZIL Georges, *Temps et mythe, Eléments philosophiques, T, V*, Paris : Bovin, 1935.
- DURAND Régis, *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris : La Différence, 1990.
- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, 1963.
- ELIADE Mircea, *La nostalgie des origines, méthodologie et histoire des religions*, NRF, Paris : Gallimard, 1971.
- GARDES TAMINE Joelle, *La Stylistique*, Paris : Armand Colin, 1992.
- GAUDIN Colette, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, Amsterdam, collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine, Amsterdam-Atlanta, GA , 1994.
- GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, du Seuil, 1983.

- GENETTE Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, du Seuil, 1991.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil. 1972.
- GIDE André, *Les nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, (folio), 1972.
- GIDE André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1972.
- HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1950.
- HALBWACHS Maurice, *La Topographie légendaire des évangiles en terre sainte*, Paris, PUF, 1941.
- HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, 1^{ère} éd. Librairie Félix Alcan, 1925, édition Mouton, 1976.
- ISSA Elia, *Glossaire des mots syriaque dans le dialecte libanais*, Beyrouth, librairie du Liban Publischers, 2002.
- KILANI Mondher, *L'invention de l'autre : essai sur le discours anthropologique*, Lausanne, Payot. 1994.
- LACOSTE Jean –Yves, *Note sur le temps, essai sur les raisons de la mémoire et de l'espérance*, Paris, PUF, 1990.
- LAPLANCHE Jean, PONTALIS Jean -Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.
- LEJEUNE Philippe, *Je est un autre*, Paris : du Seuil, 1980.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, du seuil, 1975 (2^{ème} édition, 1996).
- LORAUX Nicole, *La cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris, Payot & Rivages, 1997.
- MARIE GARAT- Anne, *Aden*, Paris, Seuil ; 1992
- MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris : PUF, 1996.
- MAURIAC François, *Commencement d'une vie dans Ecrits intimes*, Paris, Grasset, 1932.
- MOUSSAOUI Abderrahmane, *Espace et sacré au sahara, Ksour et Oasis du sud-ouest algérien*, Paris, CNRS éditions, 2002.
- MUXEL Anne, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, 1999.
- NAMER, Gean. *Mémoire et société*, Paris, minuit. 1995.
- NINIO Jacques, *L'Emprunte des sens, perception, mémoire, langage*, Paris, Odile Jaco, 1989.
- NORA Pierre, *Entre mémoire et histoire, Les lieux de mémoire, La république*, Paris, Gallimard, 1984.

- NORA Pierre, *Les lieux de mémoire. La France III : de l'archive à l'emblème*, Paris, Gallimard, 1992.
- PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF 1967.
- PONTALIS Jean-Bertrand, *Fenêtres*, Paris, Gallimard, 2000.
- PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
- PROUST Marcel , *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. I. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1954,
- QUIGNARD Pascal, *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, POL, 1993. Rééd : Paris : Gallimard, "Folio", 1995.
- RIBOT Théodile, *La psychologie des sentiments*, rééd, (édition originale 1896), Paris, Hachette Livre, 2012.
- RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, du Seuil. 2000.
- RICOEUR Paul, *Du texte à l'action : essai d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.
- RICOEUR Paul, *Temps et Récit III. Le temps raconté*, Paris, du Seuil.
- RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, du Seuil, 1990.
- RIME Bernard, *Les émotions*, Paris : Delachaux et Niestlé, 1984.
- ROHOU Jean, *Les études littéraires méthodes et perspectives*, Paris, Nathan, 1993.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Le miroir qui revient, Romanesque*, Paris, Minuit. 1985.
- ROBE-GRILLET Alain , *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit, 1988.
- ROSE Steven, *La mémoire. Des molécules à l'esprit*, Paris, Seuil, 1994.
- SIGANOS André, *Mythe et écriture, La nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, 1999.
- STEINER Georges, *Maîtres et disciples*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Douzat, Paris, Gallimard, 2003.
- TROUVE Alain, *Leçon littéraire sur Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Paris : PUF ,1996.
- VIERNE Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presse Universitaire de Grenoble. 1973.
- WEIRNICH Harald, *Le temps, Le récit et le Commentaire*, Paris, Seuil, 1973.

- WILLIAMS Patrick, *Nous en n'en parle pas. Les vivants et les morts chez les Manouches*, Paris, Edition de la MSH, 1993.
- ZONABEND Françoise, *La mémoire longue. Temps et histoires au village*, Paris, PUF, 1980.
- YVES-Jean, TADIÉ Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.

Revues et articles thématiques

- GRATTON Johnnie (2010), « Livret de famille (1977) : Jeux et enjeux du récit incertain », *Modiano ou Les Intermittences de la mémoire*, collection « savoir lettres », sous la direction de Anne-yvonne Julien, Paris, Hermann Editeurs, 2010.
- LUC MOREAU Jean, *Propos recueillis par Arnaud Jacob, Magazine littéraire n° 32, juin 2002.*
- *Mémoire et écriture*, actes du colloque organisé par le centre Babel à la faculté de lettres de l'Université de Toulon et du Var, 12 et 13 mai 2000. Réuni par Monique Léonard, Paris : Honoré Champion Editeur. 2003. 421 p.
- *Proust, la mémoire et la littérature*, Séminaire 2006-2007 au collège de France, sous la direction d'Antoine Compagnon, textes réunis par Jean-Baptiste Amadiou, Paris : Odile Jacob, juin 2009. 246 p.
- RABOUIN David, « Entretien avec Amin Maalouf : Je parle du voyage comme d'autres parlent de leurs maison », *Magazine littéraire n° 394*, janvier 2001.
- VASSILEF Jean (1997), « Projet et autonomie », in : *Le projet nébuleuse ou galaxie ?*, sous la dir. De Bernadette Courtois et Christine Josso, Neuchatel et Paris, Delachaux et Niestlé.

Sites électroniques

- ARGAND Cathrine, entretien avec Amin Maalouf , *Lire : Le magazine littéraire*, juin 2000, revue électronique : <http://www.lire.fr/entretien>. Consulté le 30. 11.2012.
- AURIOL Bernard, *les états de consciences modifiés ou Etats modifiés de conscience (E.M.C., A.S.C.)* », Site personnel, [en ligne], [http : //auriol.free.fr/yogathera/EMC-](http://auriol.free.fr/yogathera/EMC-) consulté le 13.11.2013.

- BARAK Anissa, *Sur les pas de Léon l'Africain, Réconcilier la Méditerranée*, entretien avec Amin Maalouf. <http://www.aminmaalouf.org/>, le site officiel d'Amin Maalouf, (pages consultées le 11 novembre 2011).
- CHRISTINE Kossaifi, "L'oubli", *L'oubli peut-il être bénéfique? L'exemple du mythe de Léthé : une fine intuition des Grecs*. Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société. N°3. Décembre 2006. P. 52. Consulté le 17 aout 2011. <http://www.revue-interrogations.org>
- DIA Hamidou, *Nuit Blanche, Le magazine du livre*, n° 69, 1997, p. 134-138. <http://id.erudit.org/iderudit/21082ac>, consulté le 19.11.2012.
- ETTE Ottmar, « vivre dans une autre langue, une autre réalité », (entretien avec Amin Maalouf), *Lendemain : Etudes comparées sur la France/Vergleichende Fankreichforschung*, 2008, p. 99. [En ligne], www.flsh.Uha.fr/international/erasmus_mundus. Consulté le 17.o5.2012.
- FRANCESCHI Franco, *La mémoire des Laboratoires à Florence au début du XX° Siècle*, *Annales ESC*, septembre-octobre 1990, n°5, p. 1143-1167. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1990_num_45_5_278896. Consulté le 22.03.2012.
- Jacky Bouju, « tradition et identité, la tradition Dogon entre traditionalisme rural et néo-traditionalisme urbain », enquête 2 [en ligne], 1995, mis en ligne le 26 janvier 2007, consulté le 20. 03.2011. URL: <http://enquete.revues.org/313>.
- JUREINDINI Rima (journaliste), entretien avec Amin Maalouf; site électronique : <http://rdt.com.ib/1903/maalouf.htm>. consulté le 11.07.2013.
- MOREAU Jean, Propos recueillis par Arnaud Jacob, *Magasine littéraire n° 32*, juin 2002. <http://id.erudit.org/iderudit/21082ac>, consulté le 19.11.2012.
- Revue *Almaghrib*, 21 décembre 1934 [mis en ligne], <http://said.hajji.name/fr/book-leo.html>, consulté le 13.10.2010.
- ROUSSO Henri, cité in Lucette Valensi, *Présence du passé, lenteur de l'histoire*, *Annales ESC*, mai-juin, 1993, n° 3. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1990_num_45_5_278896. consulté le 05.12.2012.

- VOLTERRANI Egi, « Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix », [en ligne], texte disponible sur le site : <http://www.maaloufamin>, le site officiel d'Amin Maalouf, consulté le 06.04.2010.
- TOURNIER Maurice, « Identité et appartenance », (entretien avec Amin Maalouf) *Mots. Les langages du politique*, [en ligne]. Mise en ligne le 1 juillet 2008. Consulté le 14.05. 2012. <http://www.persee.fr>.

Résumé :

Dans ce travail, nous nous sommes investis dans l'investigation d'un modèle d'interprétation des fonctions et des justifications de la mémoire autobiographique et mémoires historiques dans l'œuvre d'Amin Maalouf en nous intéressant non seulement à explorer leurs contenus, mais aussi et surtout de tenter d'appréhender d'autres logiques d'analyse, d'autres parcours significatifs : la dimension généalogique, référentielle, pédagogique, existentielle...les différents aspects de réminiscences et de l'oubli, l'apparent et le caché. Pour servir notre démonstration nous nous sommes appuyés sur des références théoriques dans le vaste champ des sciences humaines et sociales notamment en Anthropologie de la mémoire souveraine en ce domaine. Notre objectif de trouver une structure commune dans les textes du romancier qui seront susceptibles de donner de nouvelles pistes de lecture du rapport de l'auteur et de son texte au passé dans une négociation existentielle permanente avec la mémoire individuelle et la mémoire collective, la mémoire autobiographique et la mémoire historique.

المخلص:

حاولنا من خلال هذا العمل التحري عن نمط تأويلي لوظائف و مبررات ذاكرة السيرة الذاتية و الذاكرة التاريخية في روايات أمين معلوف مهتمين ليس فحسب باستكشاف مضامينها، لكن محاولة أيضا تفسير مسارات أخرى للتحليل: البعد الجينولوجي، المعالمي، البيداغوجي، الوجودي...مختلف أوجه التذكر و النسيان، الظاهر و المتخفي. لكي نتمكن من الدفاع عن توجهنا استعملنا مختلف المراجع النظرية في حقل العلوم الاجتماعية و الإنسانية الواسع وخاصة أنثروبولوجيا الذاكرة الأكثر ثراء في هذا الميدان. و لقد كان هدفنا إيجاد بنية موحدة في نصوص الروائي التي تمكننا من منح معالم جديدة للقراءة خاصة ما يتعلق بعلاقة الكاتب و نصه مع الماضي في تفاوض وجودي دائم مع الذاكرة الشخصية و الذاكرة الجماعية، و كذلك مع ذاكرة السيرة الذاتية و الذاكرة التاريخية.