

AMIN MAALOUF OU LE CHARME DE LA VOIX

Montserrat Serrano Mañes

Universidad de Granada

RESUMEN

¿Cómo estar seguros de que quien dice 'yo' en la novela es realmente 'yo'? ¿Cómo saber si las voces que substituyen o relevan a ese 'yo' son realmente otras voces? En definitiva, ¿cómo estar seguros de la univocidad de esa voz que dice YO? En las tres novelas de Amin Maalouf que nos ocupan, ese 'yo' es en realidad siempre múltiple. Maalouf juega constantemente con la identidad de narradores y narrarios, con personajes reales y ficticios, para reconstituir así unos mundos más reales que la realidad misma; unos mundos en los que la magia, el encantamiento de las voces, traza ecos, recuerdos, espejismos. Y para ello recurre a métodos escriturales muy variados, que en ocasiones pueden parecer contradictorios respecto a esa voz privilegiada primera: inclusión de documentos escritos, diálogos, relatos de otros personajes que a veces también dicen 'yo'. Y junto a todo ello, juegos espacio-temporales que producen en el lector la impresión de caminar sobre las arenas movedizas y deslumbrantes de la memoria.

Palabras clave: individualidad, identidad, espacio, tiempo, memoria.

RÉSUMÉ

Comment être sûrs que celui qui dit 'je' dans une oeuvre romanesque est vraiment 'je'? Comment savoir que les voix qui le relayent ou qui se substituent au 'je' sont vraiment d'autres voix? Comment donc être sûrs de l'univocité de cette voix qui dit MOI, JE? Dans les trois romans de Amin Maalouf objet de notre analyse, le 'je' s'avère être toujours multiple. Maalouf joue constamment sur l'identité des narrateurs et des narrataires, sur des êtres réels et fictifs, pour reconstituer des mondes plus vrais que nature dans lesquels le charme des voix dessine des échos, des souvenirs, des mirages. Pour ce faire, il utilise des recours scripturaux très variés, qui peuvent sembler au premier abord en contradiction avec cette voix première privilégiée: inclusion de documents écrits, des dialogues, des récits d'autres personnages qui eux aussi disent parfois 'je'; le tout agrémenté de jeux spatio-temporels qui donnent au lecteur l'impression de marcher sur les sables mouvants et éblouissants de la mémoire.

Mots-clés: individualité, identité, espace, temps, mémoire.

ABSTRACT

How can we know that the speaker in a novels is the only voice?. In the three novels of Amin Maalouf that I have studied, the identity which seems unique, is always multiple. Maalouf deals with the identity of the speaker (N-1) and the listener (N-2), real and fiction characters, to rebuild a world more real than reality. A plural world in which magic and voice enchantment, trace echoes, memories and mirages. To reach this point the author uses diverse writing methods; these, sometimes could appear contradictory respecting the main speaker; written documents, dialogues, accounts by other characters that incidentally use the first person when speaking. And with all this, space-time variations that produce in the reader the impression of walking on the shifting sands of memory.

Keywords: first person, multiple identity, space, time, memory.

La lecture des romans de Maalouf, même ceux les plus tendus, les plus dépouillés, laisse toujours un goût oriental de foisonnement, de couleurs et d'éclats de lumière, de saveurs épicées. Et pour arriver à cette multiplicité sensorielle, il ne se sert, apparemment, que d'une seule voix, celle d'un narrateur plus vrai que nature qui immanquablement dit "Je". C'est le cas, surtout, de *Léon l'Africain*, mais c'est aussi le cas, avec des variations scripturales toutefois, de *Les Echelles du Levant* et de son saisissant héros Ossyane Ketabdar, ou même celui de *Samarcande*, avec un fantomatique Benjamin O. Lesage,

américain au nom français et aux yeux et âme persans.

Tous ces héros romanesques ont comme point commun le fait de trouver un appui sur des événements historiques, sur des écrits, des êtres qui ont réellement existé, et qui contribuent ainsi à donner aux récits l'épaisseur du réel. Le narrateur de *Samarcande*¹ a recours à des documents véridiques pour rapporter la vie de Khayyam, en même temps que celles de Hassan Sabbah ou de Nizam-el-Molk: des fragments de chroniques (45, 95, 108, 125 etc.), des ouvrages de Khayyam lui-même (48), des *robāi* (13, 67, 79, 95), des documents historiques (121). Celui de *Les Echelles du Levant*, qui est notre contemporain, restitue avec sa narration des épisodes de l'histoire pour la plupart très proches: la deuxième guerre mondiale, la guerre du Liban... Les découpages spatio-temporels, que Maalouf ne manque jamais de réaliser, renforcent cette illusion que tout pourrait être vrai, et nous entraînent nous, lecteurs, dans cet espace fictionnel au point de ne plus pouvoir séparer le monde romanesque de la réalité et de l'histoire.

Ceci, cette mince ligne de partage entre réalité et fiction, est particulièrement évidente dans *Léon l'Africain*: Maalouf a choisi comme protagoniste un personnage historique dont l'existence ne peut être mise en doute; et au lieu de le "raconter", il lui donne la parole et le transmue/transfigure ainsi en auteur fictif². Le recours à l'autobiographie fictive d'un être réel permet, du point de vue de l'écriture, d'effacer apparemment au moins la figure de l'auteur réel. Premier mirage donc, car la première voix que nous "voyons" en prenant ce livre est celle qui s'exprime dans le paratexte: sur la couverture, sur les trois premières pages, avec dédicace et phrase en exergue, c'est Amin Maalouf que nous découvrons en tant qu'auteur réel. C'est seulement après que vient l'ouverture de ce long récit, une ouverture claire et retentissante; celle d'un 'moi' qui s'affiche dès le début, mais qui en même temps se dit multiple dans son essence³:

1 J'utilise pour les références aux textes les éditions suivantes: *Léon l'Africain*, J.-Cl. Lattès, Le Livre de Poche, 1986. *Samarcande*, J.-Cl. Lattès, Le Livre de Poche, 1988. *Les Echelles du Levant*, Paris, Grasset, 1996.

2 Face à la typologie de J.-M. Adam (1985: 173) et à celle de J. Lintvelt (1981: 18), qui parlent d'auteur abstrait, je choisis ici celle de G. Genette: "...la fiction du manuscrit recueilli disparaît au profit d'une narration directe où le héros-narrateur présente ouvertement son récit comme oeuvre littéraire, et assume donc le rôle d'auteur (fictif), [...], en contact immédiat avec le public" (1972:248).

3 Plus déroutant est l'incipit de *Les Echelles du Levant*, avec un "je" qui se nie et s'efface volontairement: "Cette histoire ne m'appartient pas, elle raconte la vie d'un autre. Avec ses propres mots, que j'ai seulement agencés quand ils m'ont paru manquer de clarté ou de cohérence" (9).

MOI, Hassan fils de Mohamed le peseur, moi, Jean-Léon de Médicis, circoncis de la main d'un barbier et baptisé de la main d'un pape, on me 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 est caravane, et ma vie la plus inattendue des traversées. (Maalouf, 1986: 9)

Ce moi au double nom et sans origines précises, nous le surprenons apparemment dans son intimité familiale, puisque ce n'est pas à nous qu'il va se raconter, mais à son fils⁴: "Et tu resteras après moi, mon fils. Et tu porteras mon souvenir. Et tu liras mes livres" (Maalouf, 1986: 9). C'est ainsi que dans un premier niveau nous découvrons un narrateur, et un narrataire à l'intérieur de la diégèse. Nous, lecteurs, nous sommes, en apparence au moins, les grands oubliés, et en tant qu'absents de l'écriture, nous ne sommes que des "voyeurs" très indiscrets. Dans *Les Echelles du Levant*, par contre, le narrataire est le lecteur virtuel ou fictif⁵. Cependant, sous une apparence dépouillée⁶, même dans le découpage du temps de l'écriture - Ossyane Ketabdar raconte sa vie en trois jours, du jeudi matin au dimanche-, nous pouvons y déceler deux narrateurs et deux narrataires: un Narrateur-1, intradiégétique, assume la narration qu'il raconte à un Narrataire-1, lui aussi intradiégétique; mais celui-ci, d'abord lui-même acteur de la diégèse en tant que locataire, est aussi l'auteur fictif qui, comme Narrateur-2, transmet le récit à un Narrataire-2, c'est-à-

-
- 4 M. Glowinski (1987: 497-507), tout en indiquant les possibilités d'insertion des paroles du personnage principal dans le récit, signale comment "Le roman à la première personne souligne son analogie avec les Mémoires ou avec le Journal intime authentiques; il s'efforce de devenir Mémoires ou Journal fictifs, mais ne saurait jamais y parvenir totalement." (502).
 - 5 F. Schuerewegen (1987: 247-254), souligne le fait que le narrataire, en tant que destinataire "virtuel", n'est pas le seul lecteur possible (250). Dans ce sens, et malgré la clarté expositive de Lintvelt (*op. cit.* pp. 22-27), je penche pour la dénomination de narrataire et de lecteur virtuel proposée par Genette (*op. cit.* pp. 265-266).
 - 6 D'ailleurs, on peut considérer ce roman, suivant les indications de D. Cohn (1981: 204), comme "un monologue intérieur se faisant passer pour un dialogue à haute voix"; ou bien, d'après les indications du roman lui-même, comme un auto-récit qui se nie, en tant qu'il existe des marques qui nous font penser à un dialogue manqué: "Prenez mes propos comme une sorte de rire nerveux" (69); "Si je regardais cela avec scepticisme moi-même? Pas autant que mes propos d'aujourd'hui le laissent entendre" (159); "Pourquoi humiliante? A cause du décalage... Vous allez me comprendre" (236); "Si elle en avait parlé à sa mère? Pas un mot" (254). Les exemples sont très nombreux.

dire au lecteur réel comme instance réceptrice finale⁷.

Si dans *Léon l'Africain* Maalouf a choisi de donner la parole à un narrateur ayant réellement existé, pour créer une autobiographie fictive saisissante, dans *Samarcande* il utilise des procédés romanesques plus banals, mais il ne dément pas sa préférence pour les narrations à la première personne⁸. Le narrateur, Benjamin O. Lesage, auteur fictif du roman, désigne explicitement son narrataire, les lecteurs virtuels du récit qui s'ensuit, et qu'il divise en quatre livres: deux pour la vie de Khayyam et de son livre, racontée au présent par un narrateur omniscient; deux pour sa propre vie et celle du livre récupéré, racontée évidemment à la première personne, mais avec l'emploi verbal de temps passés. Nous avons ainsi dans ce roman deux histoires imbriquées et cependant ayant lieu à des siècles de distance. Et ce n'est pas précisément la voix qui dit 'je' la plus envoûtante, mais celle que ce 'je' nous transmet à la troisième personne, tel qu'il nous l'annonce dès l'incipit:

Au fond de l'Atlantique, il y a un livre. C'est son histoire que je vais raconter. Peut-être en connaissez-vous le dénouement, les journaux l'ont rapporté à l'époque, certains ouvrages l'ont consigné depuis: lorsque le Titanic a sombré, dans la nuit du 14 au 15 avril 1912, au large de Terre-Neuve, la plus prestigieuse des victimes était un livre, exemplaire unique des Robaiyat d'Omar Khayyam, sage, persan, poète, astronome. (Maalouf, 1996:12)

Le choix du présent pour raconter une histoire spatio-temporellement très éloignée du moment de l'écriture est indubitablement le signe le plus clair de l'importance que le narrateur lui accorde. Ni tout à fait biographique, puisqu'il s'accorde des libertés de romancier très claires, imaginant des démarches du poète ou interprétant, en narrateur omniscient, les pensées des personnages - "Tout en observant la scène, Omar ne peut s'empêcher de songer: "Si je n'y prends garde, je serai un jour cette loque". Ce n'est pas

7 Comme le dit Genette, "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 côté" (*Op. cit.*, p. 267).

8 Je me permets de rappeler ce que dit D. Cohn à propos de ce type de textes qu'elle qualifie de "textes au statut problématique": La grande majorité des romans à la première personne, [...] se donnent pour des mémoires écrits [...] ou pour un récit oral puis transcrit par un auditeur. (*Op. Cit.* p. 200)

tant l'ivrognerie qu'il craint, il sait qu'il ne s'y abandonera pas..." (17)-, ni tout à fait romanesque, puisqu'il s'appuie aussi sur des documents écrits et sur des événements historiques, le poète Omar Khayyam prend corps au fil de l'écriture et acquiert une consistance de réalité étonnante. Par contre, celui qui dit 'je', l'auteur fictif Benjamin O. Lesage, qui raconte au passé ses aventures en Perse, ses amours, la possession du livre des *Robāiat*, demeure finalement plus irréel que Khayyam, malgré sa proximité temporelle et l'utilisation de quelques données historiques vraies: le Titanic, la révolution persane, la fin de la première démocratie en Perse et le rôle des puissances européennes (297, 315...), etc...

Dans *Les Echelles du Levant*, le temps semble se fluidifier, car le narrateur-auteur joue sur trois temporalités: celle du temps où a lieu le récit, 1976; le temps que le récit raconte, plusieurs années comprimées en 3 jours, et le temps de la mise en écriture: un supposé aujourd'hui en 1996. Ce narrateur-auteur fictif utilise d'une façon particulière les recours typographiques pour différencier voix et moments temporels: sa voix est transcrite en caractères romains seulement au début -rencontre et dialogue avec Ketabdar-, avant que le vrai récit ne commence, et en italique quand il intervient pour introduire le récit du Narrateur-1 après chaque arrêt temporel; ou quand, en tant que Narrateur-2, il prend finalement en main le récit laissé inachevé; il marque ainsi, en outre, son décalage temporel par rapport au temps de la narration de ce Narrateur-1, car il se souvient depuis son présent de Narrateur-2 de ses pensées et de ses réactions en tant que Narrateur-1:

C'est par hasard que je l'ai croisé, pur hasard, dans une rame de métro, en juin 1976. Je me souviens d'avoir murmuré: "C'est lui!". (Maalouf, 1996: 9)

Ses yeux le trahissaient. C'était ma chance, je vins vers lui.

-Je peux peut-être vous aider... (Maalouf, 1996: 12)

D'après mes notes, je l'avais rencontré un mercredi. (Maalouf, 1996: 25)

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. (Maalouf, 1996: 26)

Comment aurais-je deviné que son histoire allait dormir vingt ans dans une chemise? (Maalouf, 1996: 295)

Si nous nous arrêtons plus longuement sur *Léon l'Africain*, nous pouvons découvrir que ce long récit est comme un coffret aux multiples tiroirs de par son découpage spatio-

temporel: quarante ans racontés en quarante chapitres et groupés en quatre livres, ceux-ci représentant les espaces parcourus et habités par lui, en fait les quatre villes qui l'ont façonné: Grenade, Fès, Le Caire, Rome. Ces quatre espaces et ces quarante années tiennent dans un bateau, le temps d'une traversée de Naples à la côte africaine. Mais on ne peut pas affirmer d'emblée qu'il ne manque jamais à la norme de s'exprimer toujours directement par un 'je' sans détours. En fait, le déroulement linéaire du récit nous fait penser que plus la narration avance, plus les temps du narrateur et de la narration elle-même se rapprochent, et que ces deux lignes temporelles -temps de l'écriture (fictive), temps de l'histoire narrée- doivent finir par se joindre. Entretemps, le décalage temporel doit avoir des effets sur l'écriture de ce moi qui ne cesse de s'afficher. D'ailleurs, le narrateur lui-même signale ces rapprochements temporels successifs chaque fois qu'il passe d'une spatialité à la suivante: une page non datée au commencement du récit, une page toujours non datée avant le début de chaque livre, et une dernière page en clôture. Des moments privilégiés dans lesquels nous entendons la voix du héros-narrateur au moment même de l'écriture: il ne raconte plus, il dresse le bilan et annonce la suite que lui seul connaît. A chaque fois, son jeu consiste à nous rappeler qui est son narrataire: "J'avais ton âge, mon fils, et plus jamais je n'ai revu Grenade (113); Quand je suis arrivé au Caire, mon fils, [...] (297); Ainsi, j'étais esclave, mon fils, et mon sang avait honte (379)"⁹

Mais l'utilisation du "je" n'exclut pas l'inclusion d'autres voix secondaires. D'ailleurs, "cette instance ne demeure pas nécessairement identique et invariable au cours d'une même oeuvre narrative" (Genette, 1972: 227). Un premier constat de lecture nous permet de repérer dans *Léon l'Africain* des voix qui apparemment s'expriment sans intermédiaire, tant le narrateur-auteur fictif donne du crédit à sa mémoire, ou à ceux qui ont partagé son chemin. Cependant, plus le récit de cette vie avance, moins il y a de voix

9 Sauf, il faut le souligner, quelques glissements ou quelques oublis où transperce la main de l'auteur réel: "[...] on rivalisait de mépris pour 'ces barbares de germains' qui, comme chacun sait, [...]" (457); "Me croira-t-on si je disais que [...]?" (414, 463). Plus encore, le récit des dernières années romaines semble adressé à un public beaucoup plus large que ce narrataire unique du début, puisque le fils, Giuseppe, jusqu'ici deuxième personne privilégiée comme destinataire du récit, est toujours nommé à la troisième personne, comme étant un personnage de l'histoire: "[...] tous s'accordèrent à dire que j'avais peu changé en un an de prison. Tous, sauf Giuseppe, qui refusa résolument de me reconnaître et qui [...]" (432-433); "[...] dès le lendemain, me retrouvai-je avec Maddalena et Giuseppe sur la route" (450); "[...] ce dont mon fils Giuseppe s'amusa tellement [...]" (453, 455, 461, 468).

secondes rapportées. Effet d'écriture ou souci de réel, il ne peut pas raconter de la même façon son enfance, ou des événements d'avant sa naissance, que ses années adultes¹⁰.

Nous entrons ainsi dans le premier livre, celui de Grenade; il aurait pu choisir de se référer à ces années -de 1488, ou 894 de l'hégire, à 1494, soit 899 de l'hégire- tout simplement ayant recours à un récit de ce qu'on lui a raconté à lui-même, un récit rapporté. Mais le choix est tout autre: il donne la parole, ou plutôt il feint de donner la parole, à ceux qui ont assisté et participé aux événements, et ces enchâssements de voix, tels des mirages scripturaux, provoquent l'illusion d'atteindre la spatio-temporalité évoquée; des retours en arrière, donc, fictifs, puisque le narrateur prend de temps en temps le relais comme pour que l'on ne l'oublie pas. En fait, dans ces cas-là il n'annonce pas toujours qu'il rapporte un récit: il débute comme s'il lui appartenait, et seule une marque typographique, les guillemets, le signalent comme sortant de la bouche et de la mémoire d'un autre personnage.

La narration au passé du 'je' narrant se fragmente donc occasionnellement avec des insertions de récits, normalement faits aussi au passé, qui par les voix fantômes d'autres personnages, rapportent d'autres moments de l'histoire¹¹. Ces voix privilégiées sont dans le *Livre de Grenade* la mère Salma, le père Mohamed et l'oncle Khâli. Voix de la mémoire qui lui ont permis de remonter en amont de sa vie pour connaître ses racines et reconstruire son histoire. L'emploi des temps verbaux au passé est la marque de ces récits intermédiaires; en tant qu'événements racontés ils ont eu lieu forcément hors de la présence du narrateur premier ou de sa conscience rationnelle. Si le personnage qui prend le relais raconte un événement en longueur, le récit qui commence soudainement est marqué typographiquement par des astérisques et des blancs, et le narrateur reprend parfois en main la narration non en l'interrompant mais en la continuant pendant un moment; ce faisant il ne dit plus 'je' mais 'il'. Ainsi du long récit de six pages de la Grande Parade, raconté par la mère qui se souvient de ce jour lointain de son enfance:

10 La dénomination d'autobiographie fictive vient souligner le fait que, malgré l'utilisation du terme 'autobiographie', il n'existe pas dans *Léon l'Africain* de pacte autobiographique, mais romanesque, suivant les propositions de Ph. Lejeune (1975: 27). Cependant ses indications sur la voix de l'enfant (1980: 10), toujours dans le domaine de l'autobiographie, peut s'appliquer pertinemment à l'enfance de Léon telle qu'elle nous est rapportée.

11 De même dans *Samarcande*, où par exemple Hassan Sabbah raconte directement sa vie à Khayyam (118-119).

Léon l'interrompt avec un blanc typographique pour se substituer sans détours aux yeux de Salma:

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. Dans la vallée où coulait d'habitude le bruyant mais paisible Darro, voilà qu'un torrent démentiel s'était formé, balayant tout sur son passage,... (Maalouf, 1986:27)

Outre la soudaineté et la fragmentation, le narrateur a recours pour rapporter des récits et des événements, bien que de façon occasionnelle, à la forme dialoguée¹². Cette utilisation du dialogue submerge le lecteur dans le temps révolu évoqué, et en même temps le 'je' du narrateur, par ses intrusions, paraît glisser vers une instance narrative nouvelle, celle d'un auteur omniscient "romanesque" à part entière:

"Ce ne sont pas des pensées pour une mère qui vient de donner naissance à son premier fils, décréta-t-il sans conviction, avant de reprendre sur un ton solennel, mais bien plus sincère: Vous aurez les gouvernants que vous méritez", a dit le Prophète.

Elle-même répéta les mots après lui:

"Kama takounou youalla aleikoum."

Puis, ingénue:

"Que veux-tu me dire par là? N'as-tu pas été l'un des premiers partisans du sultan actuel? N'as-tu pas soulevé Albaicin pour le soutenir? N'es-tu un personnage respecté de l'Alhambra?"

Piqué au vif, Khâli s'appretait à se défendre par une violente diatribe, mais il s'avisa qu'il n'avait en face de lui que sa petite sœur, frêle et malade, et que de surcroît il chérissait plus que tout au monde. (Maalouf, 1986: 34-35)

Il est pour le moins surprenant que le narrateur, en s'appuyant sur la temporalité antérieure de ce discours "extérieur"¹³, se départe si clairement de l'instance narrative de base; en fait, il est passé de héros qui raconte son histoire au statut de narrateur omniscient qui interprète et surprend les pensées des personnages: "sans conviction", "bien plus

12 Procédé utilisé fréquemment dans l'autobiographie, comme l'indique G. May (1979: 133).

13 D'après la nomenclature de Genette, *Op. cit.* p 200.

sincère”, “ingénue”, “s’apprêtait à se défendre”, “il s’avisa...”... Ces velléités de narrateur omniscient réapparaissent de temps en temps. Ainsi, quand il rapporte les pensées de sa mère: “Salma pensa qu’il l’aurait battue si elle n’était enceinte, mais elle se dit aussi que, dans ce cas-là, la dispute n’aurait sans doute pas eu lieu” (Maalouf, 1986:18).

Le cas de *Samarcande*, de par son caractère romanesque évident, nous offre des intrusions de narrateur omniscient exemplaires par sa typicité: “Ne nous méprenons pas sur cette attitude, Khayyam n’a rien d’un misanthrope.[...] On le voit, les raisons qu’ils ont l’un et l’autre...” (115). “En effet, revoyons la scène. Nous sommes à la fin du XI^e siècle, très exactement le 6 septembre 1090” (135). “A l’intention de ceux qui n’ont jamais eu l’occasion de visiter les ruines d’Alamouth, il n’est sans doute pas inutile de préciser que ce site...”(171).

Lieu de mémoire, le *Livre de Grenade*, tel une polyphonie récitative, rapporte des souvenirs d’autres personnages, auxquels le narrateur premier leur accorde l’écho de leur propre voix. Cette technique narrative ne disparaîtra pas par la suite, dans les autres livres. Cependant, on peut remarquer comment cette variante scripturale perd progressivement du poids par rapport à l’utilisation des dialogues rapportés. Certes, les récits faits par d’autres personnages au narrateur existent, surtout dans le deuxième livre, le *Livre de Fès*, quoique déjà beaucoup moins abondants. Il suffit de penser à celui secondaire de Sarah la juive rapportant ses années d’absence et d’exil (Maalouf, 1986: 129-130), et qui sert à remplir le vide spatio-temporel du narrateur, ou à celui du père et de la mère, dont les voix, séparées d’ailleurs temporellement, se relayent pour raconter leur arrivée à Fès:

“Je redoutais cet accueil, et c’est pourquoi je ne me suis pas réjoui quand Warda est apparue sur le bateau, m’expliqua plus tard ma mère. J’avais toujours supporté en silence les écarts de Mohamed...”

À part moi, comblé d’attentions et qui rêvais déjà d’onctueuses gâteries, tous les miens respiraient avec peine.

“C’était comme si nous assistions à une cérémonie qu’un djinn malfaisant aurait transformée de mariage en funérailles, me dit Mohamed...”

“J’étais broyée par l’adversité, c’était pour moi le jour du Jugement, j’étais en train de perdre ton père après avoir perdu ma ville natale et la maison où j’avais enfanté.”
(Maalouf, 1986:117-119)

Ce sont encore des années de mémoire familiale, et la triade de conteurs continue de remplir sa fonction, d'ailleurs justifiée explicitement par Léon:

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 savoir si j'écoutais, si je comprenais, si je connaissais les personnages et les lieux. (Maalouf, 1986:127)

Nous avions prévu neuf jours pour cette étape, et dès la première soirée Khâli se mit à me parler de Grenade, un peu comme l'avait fait mon père quelques années plus tôt. Peut-être la maladie de l'un et l'abattement de l'autre avaient-ils eu le même effet, celui de les pousser à transmettre leur témoignage et leur sagesse à une mémoire plus jeune, moins menacée, puisse le Très-Haut préserver mes pages du feu et de l'oubli! (Maalouf, 1986:217)

Il ne légitime pas seulement ces intrusions de voix, mais ordonne aussi les temporalités successives de ces récits à partir de trois moments: celui actuel de l'écriture qui lui appartient en propre; celui du temps où les faits lui ont été rapportés -les premières années à Fès, son premier grand voyage- et celui d'une temporalité déjà révolue au moment même où ces faits lui ont été relatés: les années des guerres civiles et de la chute de Grenade; de fait, il les a ancrés auparavant dans la chronologie linéaire de son récit pris comme un tout: tout ce qui concerne Grenade, sauf des événements jouxtant sa propre temporalité diégétique, comme par exemple le récit de "L'année des inquisiteurs", est intégré dans le premier livre qui lui est dédié. Autre exception, le métarécit de Maddalena: situé très loin dans la temporalité linéaire du parcours biographique de Léon, ce récit direct de sa vie (404-407) dans le *Livre de Rome* rejoint le temps révolu de Grenade et de l'exil.

Il est à noter la relative abondance dans les livres du Caire et de Rome de récits qu'on pourrait qualifier d'historiques, rapportés par la voix du narrateur-témoin: des épisodes de guerres, de batailles, qu'il ne peut pas objectivement embrasser dans leur totalité. Le subterfuge utilisé pour les inclure dans toute leur ampleur est celui des références aux récits intermédiaires absents scripturalement -"On sut qu'après Damas le sultan s'était rendu à Hama, à Alep." (353); "...d'autres rumeurs se succédèrent bientôt sur l'avance des Ottomans" (353); "Dans la ville, dès que cette mort fut connue, ce fut

immédiatement la panique” (458)-, et la juxtaposition de son témoignage direct: “Je vis moi-même, non loin de ma maison, le supplice de sept turcs qui s’étaient réfugiés dans une mosquée” (358); “Je me trouvais au milieu de la foule, place Saint-Pierre” (459).

À côté des phrases rapportées directement par le narrateur (115, 117 147, 141, 119, 136...), il faut souligner l’emploi d’un procédé scriptural qu’il utilise dans les quatre livres: les lettres et les fragments de mémoires¹⁴. C’est par la lecture d’une lettre des musulmans restés à Grenade (157) qu’il nous fait connaître leur situation; par une lettre encore qu’il fait parler Khâli et de façon fragmentaire nous permet de connaître son testament (229-233); des fragments de lettres lui servent à donner des aperçus sommaires de quelques moments historiques (423, 445, 458); une lettre de Nour (417) réactualise le passé, et le narrateur récupère ainsi, d’une certaine façon, la spatio-temporalité perdue; ses allusions à l’oeuvre *Description d’Afrique* ou à ses *Mémoires* lui permettent de s’installer dans la réalité historique et de nous rappeler la véracité de son existence; et par l’inclusion d’un extrait de ses *Mémoires* il nous donne sa propre vision des batailles contre les portugais des années auparavant. Ceci avec l’esquisse d’une mise en abîme des lectures, puisque nous trouvons ces mémoires ou ces notes prises sur le vif, au moment même du déroulement des faits, relues par lui beaucoup plus tard -”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” (271)- et finalement offertes à la lecture de son narrataire, des années après, et partant à nous, temporellement plus éloignés encore¹⁵.

Faits consignés ce jour, l’avant dernier du mois de rabih- awwal 917 correspondant au mercredi 26 juin de l’an du Christ 1511.

Les cadavres des trois cents martyrs tombés devant Tanger sont ramenés vers le camp. Pour fuir ce spectacle qui effraie mon coeur, je me rends à la tente du souverain, que je trouve en conférence avec le garde du sceau royal. En me voyant, le monarque me fait signe d’approcher. “Ecoute, me dit-il, ce que notre chancelier pense de cette journée!”
(272)

14 Qui effectivement, comme l’indique G. May (*op. cit.* pp 133-134) à propos de l’autobiographie, sont beaucoup plus crédibles que les dialogues, et qui dans le cas de Léon recueillent le plus souvent des données documentaires véridiques.

15 Ce qui vient confirmer la distance existante entre le Je-narrateur et le Je-narré, d’après G. Cordesse (1988: 487-498), ainsi que la distinction établie par G. Genette entre héros et narrateur, même quand il y a coïncidence (*Op. cit.* pp. 210-211).

La fréquence dans l'emploi des dialogues augmente au fur et à mesure que le récit s'approche du temps de l'écriture; fonctionnant comme des relais de la voix unique du narrateur, ceux-ci ont des emplois multiples: soit ils sont utilisés pour mettre en place des données spatio-temporelles nouvelles -ce serait le cas du dialogue avec le Copte (301-303)-, soit ils servent à raconter d'une façon plus vive des événements écoulés, substituant ainsi des récits plus conventionnels et qui alourdiraient la narration, du type "pendant ce temps..." -cas de sa mère lors de son retour à Fès (331-334), des retrouvailles d'Abbad (418-423), ou de l'entretien sur sa fuite de Rome (466-467)-, en même temps qu'ils mettent en relief des aspects du caractère du narrateur-héros. Dans le *Livre de Rome*, c'est des dialogues que le narrateur se sert pour mettre en évidence les contrastes entre deux visions du monde, l'Orient et l'Occident, entre deux religions, ou pour constater la situation religieuse en Europe au moment du Schisme (385-387; 392; 401-102; 431-432; 394-395).

Cependant, l'usage fondamental de la forme dialoguée nous semble être celui de mettre en évidence le dramatisme et le suspense même de certaines situations particulièrement touchantes pour ce narrateur, que ce soit à cause des séparations et des changements subits qui s'annoncent dans sa vie (283,372), ou de certains événements marquants: l'entretien avec son père et la rupture qui s'ensuit (187-188), le terrible emprisonnement de sa soeur Mariam (195-198). Il est à signaler comment certains dialogues enchaînés (341-343, 350-351) substituent des récits qui pourraient être beaucoup plus courts, mais qui deviendraient par là moins dramatiques et moins romanesques. D'ailleurs, dans ces cas-ci, le mot "romanesque" prend le dessus sur l'aspect supposé biographique premier:

-Sais-tu ce que tu me proposes? De faire oeuvre d'espion, de sortir de l'antichambre de Sélém pour aller raconter à Kansoh ce qui s'y est dit. Sais-tu que ces propos que nous échangeons ici, toi et moi, dans cette pièce suffiraient à nous faire trancher la tête?

-N'essaie pas de me faire peur! Je suis seule avec toi et je parle à voix basse.

C'est pour toi que j'ai quitté l'Egypte, et c'est toi qui me demandes d'y revenir!

-Il fallait partir pour préserver la vie de Bayazid; aujourd'hui, il faut revenir pour sauver mes frères, ainsi que l'avenir de mon fils. [...]

-Et si je te disais non? (347)

Il est à souligner comment ce narrateur qui se raconte dans *Léon l'Africain* disparaît au moment même où son parcours "autobiographique" atteint le moment de l'écriture: à la vue de la côte africaine, il se tait scripturalement pour toujours. Le même silence enveloppe la fin de *Les Echelles du Levant*: le personnage-narrateur, qui se raconte pendant trois jours, choisit de se taire au moment même où le temps linéaire de son récit autobiographique atteint son temps présent. Dans ce cas, cependant, le Narrateur-1 assume son rôle de Narrateur-2 et prend pendant un temps le relais en ajoutant à la narration en première personne de Ketabdar la rencontre de celui-ci avec sa femme. En utilisant la focalisation externe, ce narrateur maintenant hétérodiégétique décrit une scène sans mots, des gestes vus de loin -(298)-, alors que le Narrateur-1 n'a été jusque-là que parole. Et de même que le récit de *Léon l'Africain* s'arrête subitement sur le pont d'un bateau, sans nous dire ses années futures, de même ce narrateur-témoin, ce scripteur ajoute son silence à celui de son personnage et abandonne Ketabdar et sa compagne sur une place publique, en laissant ainsi ce récit d'une vie inachevé:

Ils sont maintenant l'un contre l'autre, collés. [...] Ils se tiennent avec rage. Je crois qu'ils ne se sont presque rien dit encore, et qu'ils pleurent. Je sens mes propres lèvres qui tremblent.

Puis ils s'écartent un peu l'un de l'autre, sans se lâcher. Leurs quatre mains demeurent entremêlées, mais ils ne sourient plus. Clara paraît lancée dans une longue explication [...]. De quoi parle-t-elle? [...]Vont-ils repartir en se tenant la main, ou bien chacun de son côté? Je suis tenté d'attendre, je voudrais tant savoir. Mais non, cela suffit, il faut que je m'éloigne. (Maalouf, 1996:298)

De la même façon, dans *Samarcande* aucune des deux histoires racontées n'a une fin définitive. Le récit de la vie de Omar Khayyam, comme celui de la vie de Léon l'Africain ou celui d'Ossyane Ketabdar, se termine avant le silence absolu de la mort. Et le narrateur, Benjamin O. Lesage, celui qui en disant "je" se raconte aussi, se tait aussi brusquement que tous les héros: *Samarcande* se ferme sur l'attente éternelle du livre des *robbaiyat* au fond de l'océan.

Utilisation de dialogues, voix secondes, récits rapportés, multiplication de

narrateurs et de narrataires, tout contribue, dans les oeuvres de Maalouf que nous avons choisies, à confirmer l'idée que cette voix privilégiée entre toutes qui dit 'je', apparemment unique, est toujours multiple. Tout dit l'impossibilité de ces voix personnelles de se saisir, de se posséder définitivement, toujours placées comme elles sont dans une spatialité éclatée. Dans un jeu de reflets miroitants, fait aussi de fusions et confusions spatio-temporelles, où fiction et réalité se valent, ces voix de fiction, en même temps réelles, font tomber sous leur charme magique le lecteur, incapable, mais aussi peu désireux, de faire le tri entre mirage et réalité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

- ADAM, J.-M. (1985) *Le texte narratif*, Paris, Nathan.
- COHN, D. (1981) *La transparence intérieure*, Paris, Seuil.
- CORDESSE, G. (1988) "Narration et focalisation", *Poétique*, 76, pp. 487-498.
- GENETTE, G (1972) *Figures III*, Paris, Seuil.
- GLOWINSKI, M. (1987) "Sur le roman à la première personne", *Poétique*, 72, pp. 497-507.
- LEJEUNE, Ph. (1975) *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- LEJEUNE, Ph. (1980) *Je est un autre*, Paris, Seuil.
- LINTVELT, J.(1981) *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti.
- MAY, G. (1979) *L'autobiographie*, Paris, P.U.F. 1984.
- SCHUEREWEGEN, F. (1987) "Réflexions sur le narrataire", *Poétique*, 72, pp. 247-254.