

L'écriture maaloufienne à travers le besoin de dire et la passion d'écrire et de décrire la dichotomie entre Orient/Occident : *Samarcande/Léon africain*, de l'altérité à l'alternance de la parole et l'écriture.

Maaloufien writing between the need to say and the passion to write and describe the East/West dichotomy: Samarkand/African Leon, from otherness to alternation of speech and writing.

Dre. BOUCHENE karima*

Université Larbi Ben M'hidi, Algérie

kalina11@live.fr

Laboratoire DECLIC.

Date de réception:06-11-2022	Date de révision:09-12-2022	Date d'acceptation:30-12-2022
------------------------------	-----------------------------	-------------------------------

Résumé:

Dans cet article nous nous sommes intéressés à la stratégie d'écriture adoptée par Amine Maalouf, dans ses deux œuvres *Samarcande* et *Léon africain*, notre problématique consiste à s'interroger sur la raison des choix de l'altérité et l'alternance (l'écriture/la parole) comme procédés, dans ses récits, nous avons fondé notre analyse sur l'étude de Bakhtine, notamment dans l'étude du dialogisme discursif, en passant de l'oral à l'écrit, nous avons pu concevoir que Maalouf a opté pour l'altérité dans la narration de son discours dans le but de révéler son expérience d'exil à travers le besoin d'écrire et de décrire.

Mots clés : Parole ; altérité ; alternance, dialogisme, écriture.

Abstract:

In this article we looked at the writing strategy adopted by Amine Maalouf, in these two works *Samarkand* and *African Leo*, our problem is to question the reason for the choices of otherness and alternation (writing/speech) in his narratives, we based our analysis on Bakhtin's studies, particularly in the study of discursive dialogism, moving from oral to written, we could conceive that Maalouf opted for

otherness in the narrative of his speech in order to reveal his experience through the need to write and describe.

Keywords: Speech; alterity; alternation, dialogism, writing.

* Auteur correspondant ;

1. INTRODUCTION

Le déracinement identitaire chez Amine Maalouf a créé chez lui un besoin de forger une nouvelle identité, voire une passion d'affronter les divers défis de l'écriture. Cette écriture du double exil qui se reflète au niveau de sa stratégie scripturale, adopte l'altérité et l'alternance advenant de deux codes discursifs différents. Son texte fonctionne en suivant un mouvement qui soutient la double culture, entre le pays d'origine et le pays d'accueil. Le texte de Maalouf traduit une dichotomie entre l'Orient et l'Occident à travers le métissage de l'oral et l'écrit, dans un portrait littéraire mixte entre la langue et la parole, autrement dit, le texte maaloufien présente une véritable dualité qui entre en jeu avec le talent de l'écrivain. Il a pu donner une impression à la fois de familiarité et d'étrangeté, ce qui nous met devant l'obligation de s'interroger sur la raison qui a poussé Amine Maalouf à opter pour l'altérité et l'alternance discursive dans ses récits.

Notre problématique se formule ainsi :

Comment l'altérité a pu révéler la mise entre deux à savoir, L'orient et l'occident, dont souffrait l'auteur ? autrement dit le choix de l'altérité peut-il s'avérer comme un besoin de se définir en tant qu'un besoin conscient de l'existence ?

Nous avons suggéré comme hypothèses ce qui suit :

-Maalouf opterait pour l'altérité dans le but de révéler son expérience d'exil entre l'Orient et l'Occident ?

-Il choisirait cette écriture de passage entre la langue et la parole pour forger une nouvelle fiction où s'amalgame sa passion avec son désir non accompli ?

Pour pouvoir donner suite à notre analyse nous ferons appel aux travaux de Bakhtine et Georges Tarabichi dans l'étude du dialogisme et l'altérité de la tradition arabo-musulmane.

2.L'altérité : Orient /Occident :

Amin Maalouf est né à Beyrouth, il a passé son enfance en Égypte, pays d'adoption de son grand-père maternel, lequel a fait richesse dans le commerce à Héliopolis. De retour au Liban, sa famille s'installe dans le quartier cosmopolite de Badaro à Beyrouth en 1935 où elle vit la majeure partie de l'année, mais passe l'été à Machrah, village du Mont-Liban dont les Maalouf sont originaires. Son père, journaliste très connu au Liban, également poète et créateur de tableaux de peinture, est issu d'une famille d'enseignants et de directeurs d'école. Ses ancêtres, catholiques romains, grec-catholiques, orthodoxes, mais aussi athées et francs-maçons, se sont convertis au protestantisme presbytérien au XIXe siècle. Sa mère est issue d'une famille francophone et maronite, dont une branche vient d'Istanbul, ville hautement symbolique dans l'imaginaire d'Amin Maalouf, la seule qui soit mentionnée dans chacune de ses œuvres. La culture du nomadisme et du « minoritaire » qui habite son œuvre s'explique sans doute en partie par cette multiplicité des patries d'origine de l'écrivain, et par cette émotion d'être toujours étranger : chrétien dans le monde arabe, ou arabe en Occident. Amine Maalouf a opté pour la spatialisation et la personnification de l'orient dans la littérature francophone, en créant un lien entre le monde arabe et l'écriture en français, son texte est paru comme une revendication textuelle et langagière, traduisant un véritable dualisme spatial et psychologique, où se lit l'étrangeté de

l'occident et la nostalgie de l'orient.

Amine Maalouf s'est engagé dans le jeu des espaces qui prime sur la délimitation de l'ailleurs dans son récit, il a appréhendé l'altérité pour se rapprocher de l'autre, qui est à son tour la terre de l'exil.

Comme nous l'avons vu, la dichotomie Orient/Occident s'avère inopérante en langue arabe. Les termes de *machriq* et de *maghrib* s'offrent à nous pour dire deux parties du monde, celle où se lève le soleil (*charaqa*) et celle où il se couche (*gharaba*) sans pour autant dessiner deux espaces fixes. (WEBER,J. 2009, p112)

3.L'altérité ou l'altération discursive

L'altérité est synonyme de l'autre qui désigne tout ce qui est manquant ou rétabli, en d'autres termes l'altérité comprend tout ce qui est loin ou ajourné.

« *Le terme le plus neutre pour exprimer l'altérité en langue arabe est l'adjectif substantivé âkhar. La racine de ce mot suggère à la fois l'éloignement et l'ajournement, comme si l'altérité appréhendée de la sorte était destinée à devenir de plus en plus proche* » (WEBER,J. 2009, p112)

Amine Maalouf adopte cette stratégie de l'altérité pour faire appel à ses origines arabo-musulmanes, et ses valeurs dont il est fier, ce que confirme Tarabichi Georges en concevant l'altérité comme une concrétisation de cette hauteur.

« Pour Georges Tarabichi, la conception de l'altérité dans la tradition arabo-musulmane est marquée par quatre auteurs : Jâhiz, Tawhîdî, Sa'îd al-Andalusî et Ibn Khaldûn. Ce qui nous semble remarquable est le glissement, entre le ix^e siècle (siècle de Jâhiz) et

le xiv^e siècle (celui de Ibn Khaldûn) d'une identité arabe fière et sûre de ses valeurs »(WEBER,J. 2009, p.81)

Cette fierté s'est présentée dans notre corpus, à savoir *Léon africain* et *Samarcande*, en guise de marqueurs dialogiques, configurant son discours littéraire à travers un interdiscours, entérinant la reprise et la réitération mais autrement, il a créé une surécriture qui s'oppose au fait d'être un récit repris, mais un texte rénové où se résume sa parole avec son talent.

4. Tradition orale et surécriture:

Nul ne peut prétendre produire à partir du néant, et Amin Maalouf, lui aussi n'échappe pas à cette règle. Dans cet article, nous tenterons de démontrer que l'écriture comporte en elle des traces même résiduelles de la parole, ne serait-ce que par les échanges entre les personnages et tout ce qui relève de la société, ses traditions et ses coutumes. Dans notre analyse, nous nous attèlerons à vérifier comment au passage de l'oral à l'écrit, la parole persiste dans cette esthétique scripturale ? En effet, nous pouvons affirmer qu'Amin Maalouf a situé ses romans inspirés de l'histoire de l'humanité, entre deux moyens de communications (la parole et l'écriture). Ces deux moyens qui, initialement, sont distinctifs peuvent dans ce cas être complémentaires car le génie de l'écrivain, construisant son œuvre sur deux codes de communication (oral et écrit) permet de produire un effet du réel qui participe à la facilitation à l'adhésion du lecteur dans la fiction.

Les nombreuses scènes représentant des personnages en situations dialogiques relèvent de l'oral, ces situations dialogiques se racontant d'elles-mêmes, donnent l'impression que l'écriture s'efface pour un moment au profit de la parole. Ce procédé scriptural mélangeant deux codes de communication qui fusionnent et ne laissent pas se dessiner les frontières entre eux.

Parole et écriture sont complémentaires et leur perception est globale et non fragmentaire. Dans ces deux romans, même si l'écriture domine, nous avons une présence nette et affirmée de la parole. Cette présence s'explique par la réunion des éléments d'une communication orale et spécialement un locuteur et un interlocuteur dans des échanges bidirectionnels.

Il fait trois longs pas, dignes, affecte l'air le plus détaché pour dire, d'une voix ferme, accompagnée d'un geste souverain

-Laissez partir cet infortuné !

Le meneur de la bande est alors penché sur Jaber, il se redresse, vient se planter lourdement devant l'intrus Une profonde balafre lui traverse la barbe, de l'oreille droite jusqu'au bout du menton, et c'est ce côté-là ce côté creuse, qu'il tend vers son interlocuteur en prononçant comme une sentence

- Cet homme est un ivrogne, un mécréant, un filassouf !

Ila sifflé ce dernier mot comme une imprécation.

Nous nous ne voulons plus aucun filassouf à Samarcande

Et cette situation dialogique se prolonge jusqu'à la page 21

« -Si cet homme est réellement un alchimiste, décide-t-il, c'est au grand juge Abu-Taher qu'il convient de le conduire » (Maalouf.1988, p.21)

Nous avons noté que presque dans chaque livre l'aspect scriptural de la parole persiste au point de croire que Maalouf a écrit la voix en usant des stratégies de l'écriture romanesque moderne. Prenons l'exemple des passages des pages suivantes : *« Le maître, un jeune cheikh enturbanné, à la barbe presque blonde, me*

demanda de lui réciter la Fatiha () il fit un pas en arrière » (Maalouf.1988,p18)

Il est de même pour le passage suivant, pris dans les recommandations du Prophète et qui fonctionnaient comme une forme de principe éducatif quant au fait de venir en aide à son prochain « *Leur devise est une parole du Prophète : « Aide ton frère, qu'il soit oppresseur ou opprimé ».*

De ce passage nous retenons la grandeur et la sagesse du Messager quant au fait d'aider l'opprimeur, comment l'aider ? L'explication est pleine de sagesse : « *L'aider en prenant le dessus sur lui pour l'empêcher de nuire » (Maalouf.1988, p18)*

La conservation des traces de la tradition orale dans son écriture romanesque moderne donne à son œuvre plus de vie et d'authenticité. Il permet ainsi au lecteur d'intégrer la fiction, de côtoyer de près les personnages qui, pour la plus grande part, sont des célébrités historiques. L'impression que dégage l'écriture maaloufienne est que les personnages deviennent très proches, familiers même pour le lecteur. A telle enseigne qu'on se sent partie intégrante de la diégèse, au point de sentir son sort tributaire du sort réservé aux personnages.

Les séquences narratives relevant d'un code oral, abolissent les frontières entre fiction et réalité. Elles arrachent momentanément le lecteur à son monde et le plonge dans un monde vivant et fictif.

J'étais libre et elle était esclave, me dit ma mère, et entre nous le combat était intégral. Elle pouvait user à sa guise de toutes les armes de la séduction, sortir sans voile, chanter, danser, verser du vin, cligner des yeux et se dévêtir, alors que j'étais tenu de par ma position, de ne jamais me départir de ma réserve, encore moins de

montrer un intérêt quelconque pour les plaisirs de ton père. Il m'appelait ma cousine». En parlant de moi il disait respectueusement la Horra»,
la libre, ou « Arabiya», l'Arabe; et Warda elle-même me montrait toute la déférence qu'une servante doit à sa maitresse. Mais, la nuit, c'était elle la maitresse
»(Maalouf.1988,p113)

Le narrateur rapporte les événements qui lui ont été racontés par sa mère ou son oncle. Dans ces deux roman, Amin Maalouf a usé des mêmes techniques d'écriture (la transposition d'histoire orale en écriture).

5.Le discours maaloufien : transcription/transmission

Le discours dans les deux romans de notre corpus s'articule depuis le début sur un des propos racontés au narrateur et rapportés par ce dernier, à la manière des situations dialogiques relevant de l'oral et inscrivant le discours dans la tradition orale : ce sont des contes et des histoires ayant résisté à l'usure du temps grâce à la transmission et la perpétuité qui seront ensuite figés par l'écriture.

Ce type discursif consiste en la transcription exacte des paroles prononcées ou écrites par une tierce personne, avec les marques de la situation d'énonciation dans laquelle cette personne s'est exprimée. Dans Samarcande, par exemple, il se manifeste de deux façons :

1-Par l'utilisation des tirets pour les dialogues entre personnages, comme dans les discussions et débats entre Omar et les différents protagonistes : Djahane, Hassan Sabbah, Abou Taher, Nizam El Molk, ou bien par les dialogues du narrateur avec Djamel Eddine, Rochefort ou le pasteur de la mission presbytérienne. Ce procédé est utilisé aussi dans *Léon africain*, au cours des échanges entre Hassan et sa mère,

Hassan et son oncle, Hassan et son ami le furet, Hassan et la circassienne, ainsi qu'avec tous les autres personnages côtoyés.

2-A travers l'emploi des guillemets qu'il réserve aux paroles des historiens et chroniqueurs, ce qui rapproche la narration de l'oralité, comme « *Le maître de la Transoxiane, rapportent les chroniqueurs, avait acquis une telle estime pour Omar Khayyâm qu'il l'invitait à s'asseoir près de lui sur le trône* »

Ou bien : « *Jamais, disent les chroniqueurs, on avait entendu dire qu'un souverain aussi puissant soit mort ainsi sans que personne ne prie ni ne pleure sur son corps* » (Maalouf.1988,p18)

On constate que les guillemets sont également utilisés pour citer les passages d'œuvres écrites ou de discours historiques tels ce passage de l'ouvrage de mathématiques dédié par Khayyâm à Abou Taher:

« *Nous sommes les victimes d'un âge où les hommes de sciences sont discrédités, et très peu d'entre eux ont la possibilité de s'adonner à une véritable recherche....* » (Maalouf.1988,p18)

Ou encore, concernant le discours adressé par le Colonel Liakhov à l'intention de ses troupes : « *Valeureux cosaques* »

Le Shah est en danger, les gens de Tabriz ont rejeté son autorité, ils lui ont déclaré la guerre, voulant le contraindre à reconnaître la constitution. Or la constitution veut abolir vos privilèges, dissoudre votre brigade. Si elle triomphe, ce sont vos enfants et vos femmes qui auront faim... » (Maalouf.1986, p19)

3-Les guillemets sont enfin utilisés, comme marqueurs du discours direct, pour véhiculer les messages entre les personnages :

« Veuillez payer la somme de trois mille dinars-or à Mahdi l'Alaouite pour prix de la forteresse d'Alamout. Dieu nous suffit, c'est le meilleur des protecteurs »

Ou bien dans le message adressé par Sabbah à Khayyâm pour lui signifier de se joindre à sa secte :

« Ton manuscrit t'a précédé sur le chemin d'Alamout »¹

4-Le discours direct est signalé par la combinaison enfin des tirets et des guillemets lorsque le narrateur rapporte les paroles d'un personnage à travers les propos d'un autre personnage, comme lorsque Khayyâm échange des paroles à la rencontre avec son bienfaiteur à *Samarcande* :

L'homme semblait de condition modeste, mais vêtu d'habits propres et n'ignorant pas les manières des gens de respect. Je le suivis " L'homme dit: »

-Tu pourras rester ici le temps que tu voudras, une nuit où une saison, tu y trouveras couche et nourriture, et fourrage pour ton mile.

-Quand lui demandai le prix à payer, il s'en offusqua »

-Tu es ici l'invité de mon maître.»

-Et où se trouve cet hôte si généreux, que je puisse lui adresser d'argent que je dois dépenser en totalité pour honorer les visiteurs de Samarcande

"je m'en occupais moi-même. »(Maalouf.1988,p.21)

L'utilisation du discours rapporté direct permet de donner l'illusion de l'objectivité, ce qui permet à l'auteur de communiquer l'information ou l'idée voulue en toute neutralité, mais aussi, doter le récit de cette crédibilité qui assure une meilleure adhésion du lecteur, Barberis a déjà abordé cette idée en avançant « *l'écrivain n'accuse jamais personnellement, son texte le fait pour lui.* » Maalouf

passer par les personnages qu'il met en scène afin de communiquer son idéologie.

Contrairement au discours direct, sa particularité est la subordination au discours indirect, celui de l'énonciateur. Il implique la transposition et l'adaptation des temps et des pronoms au discours indirect, mais aussi la disparition des déictiques et des modalités énonciatives

Dans *Samarcande*, il sert particulièrement à rapporter les propos des chroniqueurs et des sources non-identifiées fortement présents dans le texte et illustrés à la forme impersonnelle « On ». En voici quelques exemples :

« On a souvent dit, au vu de ces scènes irréelles, que les hommes de Hassan étaient drogués, Comment expliquer autrement qu'ils aillent au-devant de la mort avec le sourire ? On a accredité la thèse qu'ils agissaient sous l'effet du haschisch » (Maalouf.1986, p.48)

Le narrateur, et à travers lui, l'auteur adopte cette forme discursive pour démontrer qu'il ne s'engage pas sur la véracité du discours qu'il rapporte. Il se permet de l'entourer de toutes sortes de sous-entendus, de suspicions, de doutes, de non-dits pour réaffirmer sa position vis-à-vis des informations citées.

C'est ce que fait le narrateur dans le premier exemple que nous avons donné, lorsqu'il insère des commentaires et des interprétations dans le discours qu'il rapporte indirectement comme « irréels », pour prendre de la distance par rapport aux propos qui ne sont pas les siens ou dont il n'a pas pu vérifier la véracité.

D'autant plus que l'utilisation du « on » fait que les informations avancées se rapprochent plutôt de la rumeur ou du « oui-dire » et sont par conséquent discutables. D'ailleurs dans le paragraphe suivant, le narrateur avance toute une argumentation visant à contredire ce qui est affirmé dans le discours indirect.

Dans *Léon l'Africain*, nous sommes en face d'un récit à la première personne, à la manière des documents historiques nommés communément témoignages. Toutefois, ce n'est pas le cas car, comme dans *Samarcande*, le narrateur rapporte les propos de certains personnages, tels que la mère et l'oncle, en prenant le soin de les rapporter à la première personne, même avec une certaine anachronie. Le passage suivant illustre ce décalage temporel entre l'événement et sa narration à la première personne : *«Je venais de naître, par la grâce imparable du Très-Haut, aux derniers jours de Chaabane, juste avant le début du mois saint, et Salma ma mère était dispensée de Jeuner en attendant qu'elle se rétablisse»* (Maalouf.1988,p157)

S'attribuer les propos d'un autre personnage semble à première lecture faire du narrateur un témoin. Or, nous nous apercevons, par la suite, qu'Hassan raconte de mémoire des événements narrés par la mère à son fils. Ce qui retient notre attention, c'est cette atmosphère qu'il crée autour des événements en les ancrant dans une culture arabo-musulmane très suggestive de l'époque et du lieu. Dater la naissance par rapport à deux mois de l'Hégire, Chaabane et le mois saint Ramadan, et le lieu de naissance Grenade, raconte déjà, par anticipation une longue histoire et une grande civilisation du règne musulman en Europe.

Ou bien dans le message adressé par Sabbah à Khayyâm pour lui signifier de se joindre à sa secte : *« Ton manuscrit t'a précédé sur le chemin d'Alamout»* (Maalouf.1988,p.48)

5-Enfin Par la combinaison des tirets et des guillemets lorsque le narrateur rapporte les paroles d'un personnage à travers les propos d'un autre personnage, comme lorsque Khayyâm rencontre Sabbaah avec son bienfaiteur à Samarcande :

L'homme semblait de condition modeste, mais vêtu
d'habits propres et n'ignorant par les manières des gens

de respect. Je le suivis

"L'homme dit : Tu pourras rester ici le temps que tu voudras, une nuit où une saison, tu y trouveras couche et nourriture, et fourrage pour ton mile.

-Quand il lui demanda le prix à payer, il s'en offusqua

- Tu es ici l'invité de mon maître.

-Et où se trouve cet hôte si généreux, que je puisse lui adresser cette somme d'argent que je dois dépenser en totalité pour honorer les visiteurs de Samarcande. "Je m'en occupais moi-même. » (Maalouf.1988, p157)

L'utilisation du discours rapporté direct permet de donner l'illusion de l'objectivité, ce qui permet à l'auteur de communiquer l'information ou l'idée voulue en toute neutralité, mais aussi, doter le récit de cette crédibilité qui assure une meilleure adhésion du lecteur. Barberis a déjà abordé cette idée en avançant que l'écrivain n'accuse jamais personnellement, son texte le fait pour lui. (Barberis Pierre, 1975.p. 27)

Dans Samarcande, il sert particulièrement à restituer les propos des chroniqueurs et des sources non-identifiées vigoureusement présents dans le texte et illustrés à la forme impersonnelle « on ». En voici quelques exemples :

On a souvent dit, au vu de ces scènes irréelles, que les hommes de Hassan étaient drogués. Comment expliquer autrement qu'ils aillent au-devant de la mort avec le sourire ? On a accredité la thèse qu'ils agissaient sous l'effet du haschisch »

Je venais de naître, par la grâce imparable du Très-Haut, aux derniers jours de Chaabane, juste avant le début du mois saint, et Salma ma mère était dispensée de jeuner

en attendant qu'elle se rétablisse."(Maalouf.1988,p157)

6. Le discours indirect libre, une autre face de la polyphonie

Ce type de discours indirect libre relève surtout de la polyphonie, il s'agit de l'enchevêtrement inconditionné du discours cité et du discours citant. Le discours indirect libre se caractérise par l'absence des verbes introductifs régissant grammaticalement les paroles mentionnées. Dans *Samarcande*, il contribue essentiellement à exprimer les sentiments des personnages à travers la transcription des monologues intérieurs et est particulièrement utilisé pour le personnage de Khayyâm:

-Tout en observant la scène, Omar ne peut s'empêcher de songer:

« *Si je n'y prends garde, je serai un jour cette loque* ». Un destin qu'Omar redoute s'il ne contrôle pas son amour pour le vin.

Dans *Léon l'Africain*, il permet à l'écrivain, par la voix du narrateur de fournir des éléments qui permettent au lecteur de ne pas se perdre dans les méandres de l'intrigue et le maintiennent en haleine : les pensées d'Hassan concernant son oncle ou tous les autres personnages dont le rôle n'est pas à négliger. Cette fonction est très illustrée dans les passages suivants :

Khayyâm n'est pas sûr d'avoir bien entendu, il sent comme un flottement dans son esprit. Le personnage l'intimide, le cérémonial l'impressionne, le brouhaha le grise. les hurlements des pleureuses l'assourdissent: il ne fait plus confiance à ses sens, il voudrait une confirmation, une précision, mais déjà le flot des gens le pousse, le vizir regarde ailleurs, recommence à hocher la tête en silence (Maalouf.1986,p48)

De la nature du discours, nous avons opté pour le statut du narrateur pour expliquer le passage suivant « *Si je n'y prends garde, je serai un jour cette loque* » (Maalouf.1988,p313)

Ce passage indique clairement qu'il s'agit des pensées de Khayyâm. L'omniscience du narrateur lui permet d'explorer cet univers, de sonder les consciences de ses personnages et de dévoiler ce qui peut être tu. Dans ses cas-là, le narrateur jouit du don d'ubiquité. Cette distinction entre la manière de narrer dans l'un et l'autre des deux romans de notre corpus confirme cette parenté entre l'histoire orale et celle écrite.

Dans le passage qui suit nous relevons un phénomène polyphonique, concept expliqué par Michael Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman* (BAKHTINE, M. 1979/1984, p.14)

Khayyâm devrait être comblé-un amant peut-il espérer plus tendre agression ? Ne devrait-il pas à son tour, l'instant de surprise passé, refermer ses bras sur la taille de sa bien-aimée, la serrer, presser sur son corps toute la souffrance de l'éloignement, toute la chaleur des retrouvailles ? Mais Omar est perturbé par cette intrusion Il nous est difficile de déterminer qui parle ici: s'agit-il d'une intervention du narrateur ou de la voix intérieure de Khayyâm? » (Maalouf.1988,p313)

Dans le flux de la lecture et de l'histoire, nous avons tendance à opter pour la voix d'Omar ; cependant c'est une voix intérieure, une pensée, en d'autres termes, que seul un narrateur possédant le don d'ubiquité peut rapporter, et révéler par conséquent au lecteur, à l'image des commentaires faits par les conteurs en marge des événements sur l'un des actants. Ces procédés narratifs

attisent la curiosité du lecteur certes, mais précisent mieux encore les limites entre fiction et réalité.

Ainsi, les voix s'entremêlent et il devient très difficile de les séparer, le narrateur ne se contente plus de décrire les événements du récit comme s'il s'agit d'un témoignage historique, mais préférant sonder les consciences de ses personnages et révéler leurs pensées intimes.

Nous voyons donc que donner la parole aux protagonistes remplit une fonction non négligeable dans le processus de dramatisation romanesque les concernant. Qu'ils soient directs, indirects ou indirects libres, ces procédés ont pour conséquence de canaliser l'attention du lecteur, comme dans la tradition orale, où l'auditoire qui est toute ouïe pour ne rien rater de ce qui est conté. Ce procédé donne de l'actualité aux événements et permet de rendre vivantes des conversations dont plus aucun des intervenants n'est là pour témoigner essentiellement dans le premier corpus, où l'intervention du narrateur est significative parce qu'il est extradiégétique, tandis que dans *Léon africain*, son intervention est évidente car il est intradiégétique et rapporte des faits qui lui ont été racontés.

L'auteur usera d'autres procédés pour pouvoir intégrer les éléments historiques dans l'univers romanesque, nous citerons à cet effet les interventions subjectives du narrateur et les interpellations du narrataire.

Comme nous l'avons précédemment mentionné, le narrateur intervient fréquemment dans le récit en impliquant le narrataire dans ces interventions, que ce soit dans *Samarcande*, censé se dérouler huit siècles auparavant, ou dans le deuxième, dans lequel il se voit lui-même impliqué dans la diégèse en revêtant le rôle de personnage clef dans le récit.

Nous avons également remarqué que ces interventions se manifestaient par de multiples interrogations rhétoriques, comme l'utilisation de l'impératif et des modalités qui interpellent formellement le lecteur.

Placées dans un contexte historique, de telles interventions du narrateur, empreintes de subjectivité, auront pour effet principal l'altération de cette illusion historique de ce genre d'écriture. Nous savons que même quand le roman historique donne cette impression de corriger le document de l'historiographe, il ne peut jamais s'y substituer car les multiples interventions des deux premières personnes : je, nous, vous, dans un récit censé exclusivement être à la troisième personne, opèrent inévitablement un passage du récit au discours, et le prive de cette objectivité, caractéristique exigée dans les documents historiographiques.

D'autres modalités viennent appuyer la présence du narrateur dans le récit telles que : l'assertion, l'exclamation, l'injonction, les modalités appréciatives et les épithètes rhétoriques participent également à consolider la présence du locuteur dans le texte, les premières permettent d'émettre des jugements de valeurs par l'utilisation d'adjectifs et d'adverbes qui révèlent sa subjectivité.

Chaque formation sociale ou chaque nation humaine survit à l'usure du temps grâce à ces différents modes d'expression. Les arts tout comme les créations littéraires permettent à l'individu de se faire connaître et par la même de découvrir ceux l'ayant précédé, et ce à travers leurs réalisations qui les pérennisent.

Conclusion :

En guise de conclusion, nous disons que dans les deux œuvres Samarcande et Léon africain, Maalouf a essayé d'envisager des processus scripturaux inverses, pour approprier et étudier la parole allogène, manipulée par un personnage autorisé pour advenir dans l'espace du discours, il a opté pour la

stratégie de l'altérité/alternance pour lui permettre de manipuler le discours normé afin de se faire comprendre et intégrer ses peines d'exil, au sein de son texte. Nous avons émis de nombreux questionnements s'interrogeant sur la raison, voire sur la manière adoptée pour faire siens, pour celui qui est distingué comme non-conformiste ou différent, les discours maaloufiens, perçus comme distincts, étrangers à son propre mode d'expression littéraire. Maalouf a transformé son discours en changeant le visage de son récit, cette opération de passage en alternance discursive implique l'expression d'un discours autre, et hypothétiquement destructif.

En s'appuyant sur les apports de ses expériences d'exil et déplacement Maalouf a réalisé des transferts culturels et rédactionnels, en passant d'une culture à l'autre et pareillement d'un code à l'autre, dans un contexte dialogique et historique, de telles interventions du narrateur, les empreintes de la subjectivité auront pour effet principal l'altération de cette illusion historique de ce genre d'écriture.

L'ailleurs et l'altérité dans ces deux œuvres, se sont établis comme deux caractères de différenciation polysémique. Cette polysémie montre que l'autre et soi pourraient être une entité. Dans cet article l'altérité traduit un besoin d'exprimer la culture arabo-musulmane à travers un angle occidental. Maalouf a exposé son talent littéraire par le biais d'une démarcation discursive homogène et hétéroclite.

Nous avons pu toucher un besoin d'expression et également une envie de décrire les particularités de son identité, cette dernière qui devient dans ses écrits universaliste et multifocale.

7. Liste bibliographie

1. BAKHTINE, M. (1979/1984), Les genres du discours, in Esthétique de la création verbale, Paris : Gallimard.

2. BARBERIS. P. DUBY. G, (1975), Rapport entre littérature et la société. Écrire... Pour quoi ? Pour quoi ? Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
3. BARTHES Roland, (1953) : Le degré zéro de l'écriture, Paris, Edition Seuil.
4. DERRIDA, J. (1967) Freud et la scène de l'écriture dans L'écriture et la différence, Paris, Le Seuil.
6. MAALOUF. A. (1986) Léon Africain, Liban. Edition Jean Claude Lattes.
7. MAALOUF. A. (1988) Samarcande, France. Edition Jean Claude Lattes.
8. MOIRAND S. (2000) Variations discursives dans deux situations contrastées de la presse ordinaire, les Carnets du Cediscor 6.
9. WEBER J, LE BLANC C. (2009), L'ailleurs de l'autre. Rennes, Presses universitaires de Rennes.
-