

De la Lecture comme mélange

Karl Akiki

Université Saint-Joseph de Beyrouth

Rêvons. Après tout, la dose de rêve et d'utopie fait aussi partie de l'intérêt qu'on porte à l'histoire de la culture, tout comme l'élaboration de synthèses culturelles imaginaires est un des jeux de l'esprit les plus fascinants (Majdalani, *Petit traité*, 105)

*S*i l'écriture de Charif Majdalani est si particulière, c'est parce que, fidèle à ses premières amours, l'auteur s'imprègne des mélanges qui l'entourent pour y puiser la verve alimentant son écriture. Le lecteur fait ce qu'il a à faire: il lit ! Il lit cinq romans liés entre eux par le concept de récit de filiation: *Histoire de la grande maison* (2005), *Caravansérail* (2007), *Nos si brèves années de gloire* (2012), *Le Dernier seigneur de Marsad* (2013) et *Villa des femmes* (2015)¹. Il se perd également parce que le narrateur y est si présent qu'il en devient absent, simple transcripteur des gloires antérieures de l'auteur et de sa famille. Et les sacro-saintes frontières qui subsistent généralement entre les trois sommets de la triade romanesque (l'auteur, le narrateur et le personnage) s'amenuise, se confondent avant de disparaître complètement. Les amalgames se font et la fusion devient le maître mot de l'écriture. L'écriture alterne alors entre "texte de plaisir" et "texte de jouissance" (Barthes, *Le Plaisir du texte*) par le biais d'une

narratologie complexe. Nous nous proposons dans ce qui suit d'analyser cette oscillation entre ces deux notions barthiennes à travers les figures que prend le narrateur hydre de Lerne. Dans une sorte de redevance héréditaire, il s'approprie des visages qui rendent hommage à sa généalogie; voilà pourquoi il sera d'abord *simsar* comme son grand-père paternel, puis tisserand comme son grand-père maternel avant de s'affirmer en homme de lettres à part entière comme l'auteur, professeur universitaire de littérature.

1. Le Simsar d'histoires

Ce métier – qui est à la jonction du courtier et de l'agent immobilier – revient comme un leitmotiv, d'une manière primordiale ou secondaire, dans chaque roman. Il peut s'agir de la première fonction de Wakim Nassar (*HGM*) ou prendre diverses formes par le biais de l'action de recollection du palais entreprise par Samuel Ayyad (*C*), des services rendus par Gebrane ou Ghaleb (*NSBAG*) ou même des entourloupes de Hareth (*VF*). Le mot "*simsar*" est francisé, certes, mais il garde toute sa force poétique. Dans *HGM* sa définition se décline à plusieurs reprises. Chacune des explications proposées ainsi que notre connaissance du terrain libanais, nous permet donc d'associer le narrateur à un vendeur d'histoires.

Pour pouvoir vendre les biens qu'on lui a confiés, un *simsar* doit d'abord les trouver. Il va donc à la recherche de ces denrées rares qui, si le hasard le veut, augmenteront son pécule. C'est ce que fait le narrateur majdalanien en se hissant au statut d'enquêteur des généalogies familiales. "Ce genre d'homme [qui] ne possède rien, n'a rien, [...] est toujours à l'écoute du monde autour de lui" (*HGM* 18). Cette ouïe est d'ailleurs bien mise en évidence dans *VF* puisque Noula observe, écoute et retranscrit tout ce qui l'entoure avec minutie. Et si la matière ne vient pas au *simsar*, c'est lui qui va la chercher. C'est dans ce sens que se comprend le lexique de l'enquête qui transfigure le narrateur en une sorte d'Hercule Poirot des temps modernes: "je dispose pour cela d'un indice au moins", "résoudre l'énigme", "je fis ma dernière enquête avant d'entamer la rédaction de cette histoire" (*HGM* 17,18, 312).

Plus encore, le détective fait en sorte de recouper les affirmations des personnages secondaires, des récits transmis par le clan social afin d'atteindre son but: "deux témoignages l'attestent", "d'après la chronique des Nassar" (*HGM* 112, 173); "d'après les rares témoignages que j'ai pu

obtenir sur lui”, “d’après les témoignages flous, les recoupements et les conclusions” (*C* 57, 91); “d’après ce que rapportent les vieilles chroniques du quartier”, “d’après la chronique et les souvenirs transmis de génération en génération” (*DSM* 71, 73).

Et si cela ne suffit pas, il va vérifier par lui-même les dires de ses collaborateurs de l’ombre par le biais du questionnement: “je lui repose une autre question”, “en lui posant encore et encore les mêmes questions (*HGM* 13, 14). Il peut également se fier aux chiffres (“longues comparaisons des listes des impôts payées les années suivantes” [*HGM* 45]) ou aux ouvrages d’autorité (“Ce campement, évidemment, j’aurais pu l’imaginer, mais je le vois par les yeux de Thomas Edward Lawrence, tel qu’il le décrit dans son épopée du mouvement arabe” [*C* 115]) ou même aux références scientifiques (comme celles qui concernent les origines de l’eucalyptus par exemple, au début du chapitre 5 de *HGM*). Cela lui assure alors une fonction testimoniale des plus importantes et fait en sorte que le lecteur adhère à une histoire bien assermentée.

Et pour parachever sa prospection, le simsar s’appuie sur les objets gardiens de la mémoire que constituent les photos et les lettres: “photo de mariage de mes grands-parents”, “mettant de l’ordre dans notre maison après la mort de mon père, je retrouvai deux boîtes oubliées dans un grenier” (*HGM* 112, 231); “comme je pouvais le constater sur certaines photos” (*VF* 27).

C’est à ce prix qu’il parvient à reconstituer le cabas mémoriel qui constituera son négoce. Il acquiert ainsi une forme d’autorité qui force le lecteur à acheter ces histoires accumulées et rassemblées.

Pour réussir à réunir tout ce bagage, le narrateur simsar ne l’attend pas sur le pied de la porte. Comme les personnages, il se déplace, se meut, erre à la recherche de la pièce d’exception puisqu’:

Il faut ici observer, rechercher, collecter des indices, dans une relation directe, presque charnelle avec le monde enquêté. [...] Il faut payer de sa personne (Kalifa, “Policier, détective” 10).

L’enquêteur prend le réel à bras-le-corps, à bras-le-cœur. C’est d’ailleurs pour cette raison qu’il est comparé, dans *HGM* à “ces nobles sans majorat qui ne cessèrent durant tout le Moyen Âge européen d’errer de royaume en royaume et de se mettre au service d’un prince après l’autre dans l’espoir de se tailler un fief à eux”: pour cela, il doit “naviguer entre

les biens d'autrui" (27) et trouver l'heureuse pépite. C'est dans ce sens que l'on comprend le métier de chauffeur de Noula, le narrateur de *VF*: le mouvement est inscrit d'une manière quelque peu génétique dans sa fonction. Il en est de même pour Ghaleb qui, dans *NSBAG* se rend en Syrie ou dans de multiples régions du Liban pour trouver le produit à vendre qui fera sa fortune, relançant ainsi l'histoire à chacun de ses voyages. Dans *HGM* le narrateur s'entretient souvent avec son père, avec sa cousine ou même avec d'autres membres de la famille auxquels il rend visite, se positionnant ainsi dans le déplacement d'enquête.

Le périple peut également être d'ordre temporel puisque le narrateur se doit souvent de voyager dans le temps pour récupérer les bribes qui feront avancer son histoire. Il se rend alors à des époques reculées comme dans *C* ou *HGM* ou plus proches comme dans *DSM* *NSBAG* et *VF*: son point d'ancrage se situe toujours dans l'entre-deux vu que le temps choisi constitue un hiatus entre un avant et un après (la première guerre mondiale, la guerre civile libanaise...), ce temps que l'on peut investir puisqu'il est sables mouvants propices à la narration. Et, à la fin, tout revient à un même point de recollection où les histoires se réunissent. Il s'agit, par exemple du "perron" de Noula dans *VF*: il constitue alors son lieu de travail puisqu' "un simsar doit avoir une sorte de quartier général, où les informations sur tous les négoce de la ville affluent, un lieu où on peut à coup sûr le trouver tous les matins" (*HGM* 22).

Si le "simsar" parvient à fonctionner comme un aimant, c'est parce qu'il attire par sa fonction ludique. On ne compte pas le nombre de jeux utilisés dans les 5 romans: cartes, osselets, poker et dominos incarnent alors tout l'aspect fantaisiste de la narration. L'écriture devient elle-même un amusement auquel se soumet l'écrivain-narrateur afin de reconstruire le puzzle de la narration: "je possédais enfin toutes les pièces du jeu" (*HGM* 15). Il est à noter que:

Le motif du puzzle est fréquemment mobilisé pour figurer dans le mouvement de l'enquête la mise en relation des pièces collectées: [...] il s'agit d'insister sur la dimension ludique du processus intellectuel et le geste métonymique qui recompose une totalité à partir d'indices émiétés (Demanze, 157).

À l'omniscience plénipotentiaire d'un narrateur traditionnel, Majdalani substitue la focalisation externe qui a pour but de montrer, certes, une non maîtrise de la fiction mais qui sert surtout à mettre en valeur

l'aspect amène de notre *simsar*. C'est dans ce sens que se comprennent les multiples modalisations qui scandent la narration: "je me demande où il peut bien aller, ce que je vais en faire", "nul ne peut dire quel cheminement suivit sa pensée" (*HGM* 21, 303); "je n'en suis même pas sûr", "Je ne sais, et nul ne saura jamais" [*C* 12, 59]; "Nous sommes en 1902 ou 1903, Mkhayel est peut-être en déplacement", "je ne sais par quel moyen" (*DSM* 28, 88); "je suppose", "je ne sais pas ce qu'il faut en penser" (*VF* 28, 29).

Ces paralipses (Genette, *Nouveau discours*, 201) successives permettent au narrateur de simuler une certaine ignorance. Cela met le lecteur en confiance puisqu'il détient le même savoir que celui qui raconte mais l'amuse également puisqu'il n'y croit pas un seul instant.

Par ailleurs, l'amusement prend de l'ampleur lorsque se multiplient les aveux de création et d'invention qui inscrivent la narration dans la vivacité et dans une forme d'écriture automatique: "et je viens de décider qu'il descend", "il va falloir que j'imagine ce que Wakim a bien pu aller faire à Sayda", "imaginons pour commencer", "j'étais une fois de plus rendu à moi-même et à la nécessité de tout inventer" (*HGM* 18, 39, 98, 117); "que je serai amené à inventer", "Tout commence donc à merveille et on va poursuivre sur le même registre en imaginant" (*C* 12, 16); "je me plais à imaginer", "on peut imaginer" (*DSM* 31, 35); "on peut croire à cette histoire bizarre [...] ou ne pas y croire" (*VF* 32).

La face du narrateur change, se transforme et celui que l'on croyait chroniqueur ou autobiographe se transmue d'office en simple témoin: cette impossibilité à délimiter la véritable fonction narrative fonctionne d'une manière ludique qui force le sourire et donc la connivence entre les pôles artistique et esthétique (Iser, 90).

Cette proximité lecteur/narrateur-*simsar* se traduit également par le biais des "nous" ou "on" qui font croire que la fiction se crée à deux et que les deux entités deviennent des "compagnons de tribulations" (*DSM* 45): "nous sommes présentement dans la salle à manger européenne", "or, nous savons que Farid n'est pas du genre" (*HGM* 152, 309); "on le sait" (*C* 109); "vous avez sans doute compris ce que c'était", "je n'ai évidemment rien vu venir, à l'instar de nous tous, de vous et de moi, ou de vos parents puisque vous deviez être encore top jeunes pour vous rendre compte de quoi que ce soit" (*NSBAG* 96, 161).

Les adresses directes (Prince, 180) à travers le narrataire fonctionnent et attirent le lecteur qui suit le narrateur comme s'ils étaient tous deux dans une discussion familière, à la manière de celle qui sous-tend *La Chute*

de Camus et que suit étrangement l'écriture de *Nos si brèves années de gloire* (dès l'incipit). La complicité est telle que, souvent, la narration est émaillée de mots en arabe (comme le mot "eggal" par exemple) qui ne sont nullement expliqués: c'est au lecteur de s'imaginer, par le contexte, la définition de ces mots qui perdent alors de leur exotisme et qui donnent au narrateur une forme de nonchalance arrogante.

Ne se prenant pas au sérieux, le pôle auctorial remet en question le processus de la fiction créatrice dans une forme de vulgarisation. Il use alors à l'envi de l'épanorthose pour, à chaque fois, détruire ce qu'il a construit et, ainsi créer le rapprochement: "dans ce dialogue il n'y a évidemment pas un mot d'authentique" (*HGM* 90). L'autodérision est également au rendez-vous tant au niveau de la création de la fiction que de la description des personnages: "quant à Wakim, soyons romanesque, ou, mieux, faisons dans l'antique" [...] "il avait peut-être rêvé de la Vierge ou de sainte Thècle qui lui disait des choses de travers sur les orthodoxes, ou bien il avait lu quelques livres sur la méchanceté des Byzantins [...]. C'était peut-être tout à fait personnel, il avait ce jour-là mal aux reins" (*HGM* 162, 166).

Cela peut également apparaître par des clins d'œil que seul le lecteur libanais peut comprendre puisque l'écriture se veut la transcription d'expressions libanaises: "trois ânes rachitiques paraissent attendre l'heure de la résurrection" (*C* 35); "elle a l'air de quelqu'un qui a senti une mauvaise odeur" (*VF* 53).

Mais le plus intéressant subsiste lorsque l'auteur nie ses ouvrages précédents ("sur l'épopée de Samuel Ayyad, que je n'ai finalement jamais entreprise" *NSBAG* 59) ou qu'il s'introduit dans la fiction "l'échec du candidat du clan Majdalani" (*DSM* 138). Une ambiance bon enfant se dégage et le lecteur a l'impression que, face à lui, se trouve un ami qui lui raconte des histoires, qui lui explique comment fonctionne la création de la fabula et non un romancier assermenté. Le simsar devient ainsi proche du lecteur qu'il amuse et fascine parce qu'il est tout simplement plus humain.

En outre, dans un effort marketing avant l'ère du marketing, l'une des qualités du simsar est de vendre son produit l'affublant des meilleures caractéristiques. C'est ce que fait le narrateur majdalanien en se rapprochant du narrateur du roman populaire. Cet aspect se fait d'abord ressentir grâce à la gouaille dont fait preuve le vendeur d'histoires. Pour capter l'attention de son client, le simsar tend à lui vendre du rêve en lui racontant des histoires rocambolesques qui excitent sa curiosité. Ces micro-histoires s'incarnent dans les différentes anecdotes qui truffent le récit: "d'évoquer tout un tas

d'histoires", "père jésuite hilare qui passa le repas à raconter des histoires cocasses et morbides, comme celle de..." (*HGM* 33, 155); "comme cette allusion au banquet durant lequel le vice-roi d'Égypte extermina tous les généraux de son armée", "le voilà qui raconte comment Atrée offrit à son propre frère un repas grandiose" (*C* 44); "j'en arrive maintenant au moment crucial de toute cette histoire. Alors écoutez bien, tout le reste ne sera plus qu'anecdotique" (*NSBAG* 167).

Ces petits racontars stimulent l'intérêt du lecteur qui, avec son âme d'enfant, écoute avidement les rumeurs, ragots et autres récits fabuleux que lui livre le narrateur parce qu'il fonctionne comme la "réactivation de la veine romanesque" (Schaeffer 291). Et pour refermer encore plus les fils de la diégèse fascinante sur son auditoire, le narrateur s'inspire également des techniques du suspense; elles lui permettent d'attiser l'intérêt de son client-lecteur pour la suite des événements en se jouant de son "horizon d'attente" (Jauss 1978). Cela a lieu par le biais des indéfinis mis en italique par exemple ("*ils* l'avaient fait jeter en prison après *lui* avoir tendu un piège" *HGM* 15) ou par l'annonce d'un événement qui devrait venir ultérieurement dans la fiction, à savoir une deuxième perturbation de la quête du protagoniste ("la première longue errance du palais de Chafic Abyad" *C* 90; "deux soucis allaient obscurcir la vie de Chakib Khattar" *DSDM* 55) ou même par l'anonymat gardé par le narrateur de *NSBAG* dont on ne connaît le nom qu'à la page 129. Par ce moyen, le lecteur est chevillé à la fiction qu'il veut poursuivre afin de connaître le fin mot de l'histoire.

Parfois, le narrateur présente d'une manière hâtive les différents éléments qui clairsemeront la diégèse future. Ces multiples prolepses (Genette, *Figures III*, 105) fonctionnent alors à l'instar d'un teaser cinématographique captant l'attention du lecteur avide d'avancer pour parvenir au dénouement: "les maîtres tout-puissants des halles de Beyrouth, dont l'histoire est à venir", "C'était surtout l'oncle scandaleux dont l'histoire est à venir" (*HGM* 97, 186); "sans se douter [que son errance] ne lui a pas encore prodigué sa dernière surprise, ni offert son ultime rencontre" (*C* 195).

Dans le dernier roman du corpus, l'incipit contient l'histoire tout entière dès les premières pages: "c'est par là qu'entra le funeste émigré des années trente, par là que partit le fils cadet et par là aussi qu'il réapparut un jour" (*VF* 9). Il en est d'ailleurs de même dans le premier roman: "remontait aux origines, à l'exode initial, aux orangiers, aux réfractaires en

fuite, au bannissement du père” (*HGM* 14). Ce marchandage de l’écriture se répercute dès lors sur la lecture qui se vit dans la mise en haleine dans une sorte de cliffhanger propre aux séries télévisées, une “tension narrative” (Baroni 18) des plus éloquentes.

Le fabuleux bonimenteur ne peut donc qu’attirer celui qui le lit; il le lie alors à sa narration et, subrepticement, le pousse à vouloir continuer la lecture à tombeau ouvert. Le simsar a réussi son pari, à savoir vendre son bien, se rapprocher de son client devenu maintenant un intime le suivant à la trace et attendant toute nouveauté flairée.

II. Le Tisserand de romans

Toutefois le narrateur change de visage et devient tisserand s’alignant ainsi sur le métier du grand-père maternel de l’auteur. Ce tissage se lit dans les différentes diégèses mais également au niveau métadiégétique puisque l’écriture reprend cette activité manuelle en filigrane.

Le motif du tissage apparaît dans les cinq romans d’une manière explicite ou implicite. Il s’incarne dans les multiples machines à tisser, dans les métiers de certains personnages ou dans les techniques de tissage. L’on pense par exemple à la “nouvelle machine à dévider les cocons introduite par des industriels français” (*HGM* 119) ou aux machines que Ghaleb emporte dans sa Dodge (*NSBAG* 64) pour rejoindre l’usine de textiles d’Alep. Le métier évolue d’ailleurs lorsque, dans *VF* une modernisation est à noter dans ces grosses confectionneuses que constituent les machines à tisser deux ouvrages. Majdalani chercherait ainsi à rendre hommage au métier de son grand-père comme le veut la tradition du récit de filiation mais également à assurer sa filiation puisque le tissage devient la métaphore de l’écriture et le petit-fils perpétue alors l’activité manuelle du grand-père en la stylisant. Cette association est d’ailleurs apparente lorsque le phénomène de la création littéraire use du lexique textile (*HGM* 13, 15). Certains mots sont alors à prendre dans leur double sens puisqu’ils rappellent d’une manière égale l’écriture et le tissage: “reconstituer la trame même du quotidien”, “courir sur le tissu et y inscrire, à une rapidité fabuleuse, le long phrasé” (*HGM* 150, 321) – l’homonymie “phrasé”/phrase ne peut qu’être remarquée; “ils me sont parvenus ainsi, décousus, sujets à folles rêveries et à broderies romanesques” (*C* 12).

L'on pense également au jeu littéraire sur les mots lorsque le narrateur annonce: "(filons la métaphore)" (*HGM* 263). Cette union aussi étrange que naturelle s'affirme également dans le processus de recherche qu'effectue le narrateur comme le suggère le symbole du "fil" ("l'écriture d'Hélène en particulier, fébrile, sans ponctuation, me donna beaucoup de fil à retordre" *HGM* 232). C'est alors que le narrateur assume cette nouvelle fonction en affirmant: "après avoir défait le tissu des évènements tels que les raconte Hélène, on va les retisser autrement en reprenant au début" (*HGM* 236).

Dès lors, on voit bien que le métier du tissage coule dans les veines de la famille. Il se transmue au fil des ans mais garde l'originalité créatrice qui unit le métier de tisserand à celui d'auteur.

Ce métier contamine également la narration. Le narrateur majdalaien qui est en quête d'histoires, de son histoire, n'a pas le monopole de la parole narrative. Pour ce faire, il s'appuie sur les propos des autres personnages auxquels il délègue la narration, créant ainsi un enchâssement de récits. La voix des personnages secondaires se fait alors entendre et permet au récit premier, à la métadiégèse, de se construire et d'avancer. On ne compte pas le nombre de discours rapportés directement ou indirectement dans les cinq romans: "le second témoignage est ce que me dit un montagnard" (*HGM* 112); "[Gebrane el-Amm] me raconta plus tard qu'il pensait que...", "Bourgi [...] me racontait les soirées", "[Monde] m'apprit plus tard" (*NSBAG* 25, 88, 153); "les histoires [...] que Hamid me rapporta plus tard" (*DSM* 34); "il me raconta qu'il avait assisté", "[Hareth] me conta [...] qu'il assista" (*VF* 102, 104).

Les micro-histoires colportées alimentent l'histoire de base: en apparence, elles prennent l'allure d'anecdotes servant une fonction ludique qui amuserait le lecteur; en réalité, elles se versent dans le creuset initial nourrissant le romanesque que le narrateur conduit. Elles fonctionnent par effet spéculaire pour dupliquer la diégèse initiale vu que:

L'artifice permet parfois de faire ressortir le plus enfoui, mais surtout il offre de mettre en évidence ce que l'on plus à force d'en être trop familier. Le jeu peut permettre à la fois d'interroger la démarche des chercheurs et d'enrichir les données sur la question posée (Artières 9).

Pour respecter la poétique de l'autofiction, le narrateur délègue également la parole aux personnages appartenant au cercle proche qui a accompagné la saga familiale: "que mon père, qui l'apprit de ses frères,

me souffla”, “l’histoire de cette soirée est une de celles que mon père et mes oncles m’ont le plus souvent racontées, la tenant peut-être eux-mêmes de leur père”, “tous les enfants de Wakim racontèrent ce souvenir à leurs descendants” (*HGM* 17, 84, 184); “D’après ce que m’a raconté mon père...”, “[Skandar Hayek] racontait avec force détails que cet ancêtre...” (*VF* 27, 51).

L’on note bien évidemment une prégnance de la parole paternelle (sur laquelle nous reviendrons) mais, et à mesure que les différents romans s’écrivent, celle de la parole des femmes, qu’elles soient mères ou tantes: “que je tiens [...] des récits vagues de ma mère” (*C* 12); “d’après le récit qu’elle m’en fit” (*DSM* 34); “C’est Jamilé, à qui sa tante avait tout rapporté, qui m’a dit l’histoire de Marie” (*VF* 37).

Le narrateur principal devient ainsi le dépositaire de la mémoire familiale et de ses secrets transmis oralement. Le devoir de l’auteur est de l’inscrire dans le temps, en l’écrivant et en tissant les bouts d’histoires entre eux, en les cousant au fil principal puisque la mission première de l’écriture est celle “d’honorer [...] en la racontant” (*C* 116).

Pour raconter, le narrateur majdalanien conte. Il permet à son récit de muter au niveau générique pour rejoindre la catégorie du conte merveilleux. À plusieurs reprises, l’oralité est mise en exergue par l’utilisation de certains verbes de parole: “on va dire”, “je vais donc dire”, (*C* 68, 116); “dans cette histoire qu’il me plaît aujourd’hui de conter”, (*DSM* 45).

Cela active, involontairement, chez le lecteur la posture juvénile et le “texte de plaisir” peut alors prendre son essor. C’est d’ailleurs dans ce sens qu’il faut comprendre les inlassables va-et-vient effectués entre le réel et l’imaginaire créant un étonnement magique face à la féerie ou à la légende revendiquée: “les différences entre le vrai et l’invention s’estompant naturellement, le vrai deviendrait légendaire et le légendaire acquerrait authenticité”, “toutes les légendes et tous les récits que sa descendance a conservés”, “un évènement qui d’ailleurs semble [...] se perdre dans les limbes confus des rumeurs et des racontars avant de se recomposer dans le souvenir de ses descendants sous formes de légendes invraisemblables” (*HGM* 15, 16, 23); “j’imagine qu’il y a là quelques personnages de légende”, “éléphantesque féerie” (*C* 116, 157); “légende raconte”, “déplacement de la réalité dans le conte” (*DSM* 22, 200); “d’après la légende” (*VF* 29).

Cette transformation générique ne se limite pas à l'acte narratif; elle contamine également l'intrigue où des personnages sont associés à des êtres féériques: "ghoul", "diseuse de bonnes aventures du Mont-Hermon s'est penchée sur mon berceau comme les fées sur les princesses des contes" (*HGM* 33, 65); "vieilles histoires qu'il avait entendues au cours de sa vie sur des malédictions et sur des rois privés de descendance à cause d'un mauvais œil ou d'un sort jeté sur eux" (*DSM* 118); "être mythique [qui ressemble] à quelque sagittaire mi-cheval mi-humain" (*VF* 94).

Et pour mieux conforter le lecteur dans son bain de jouvence, le narrateur n'hésite pas à mettre en place une intertextualité explicite avec "Merlin", "l'âne d'Apulée" (*NSBAG* 137) ou "Barbe-Bleue" (*VF* 13). Il se permet également de plonger dans l'implicite, activant alors la Bibliothèque encyclopédique du lecteur-modèle (Eco 66) qui retrouve, en filigrane, mais sans trop de difficultés, le Petit-Poucet à travers la figure de Chafic laissant tomber des bouts de palais pour permettre à Samuel de le retrouver (*C* 84) ou l'univers de la Belle au bois dormant qui se dessine à travers la description du monde des usines de textiles d'Alep (*NSBAG* 103). Ce retour à l'orature et au féérique a un but:

Les écrivains ne cherchent pas seulement à dresser le monument d'une mémoire traditionnelle, mais aussi à ressourcer et à revitaliser la littérature écrite à ses origines orales et populaires (Demanze 155).

L'on peut également s'aventurer dans l'application aux œuvres de Majdalani du schéma proposé par Vladimir Propp et repérer ainsi les 31 fonctions que le formaliste énumère. Nous nous abstenons de nous lancer dans ce travail structural fastidieux mais force nous est de constater que l'intrigue majdalanienne s'articule principalement autour de trois fonctions que les personnages se doivent de vivre, à savoir la transgression, le départ et le retour. Ceci sous-tend les quêtes de chaque héros qui est mû par un exil picaresque lui permettant de s'accomplir à l'extérieur de la communauté avant un rapatriement final. Par cet exil, le personnage trouve un moyen volontaire de se soustraire aux violences de l'Histoire (Rabaté 30).

Le lecteur est donc emporté par ce monde où le réel flirte avec l'irréel. Le romanesque s'affirme dès lors dans le retour aux récits littéraires premiers qui servent de textes fondateurs au genre même du roman.

L'immersion ne s'effectue pas uniquement au niveau de l'écriture du merveilleux mais elle est également d'ordre psychanalytique. Dépositaire des secrets de famille, le narrateur majadalanien (qui partage de nombreux points de ressemblance avec l'auteur) est un héritier qui découvre et met à jour son héritage familial. L'on comprend mieux l'obsession végétale qui revient comme un leitmotiv dans les romans par le biais de la multiplication des arbres fruitiers:

la décadence irrémédiable du domaine des Nassar de Ayn Chir débuta au moment même où, aux alentours de 1925, la culture de l'oranger se mit petit à petit à remplacer partout dans le pays [...] celle des mûriers (*HGM* 320);

à condition qu'on ne touchât pas au cœur du patrimoine, les arbres du jardin (*VF* 19).

Ils sont la métaphore de l'arbre généalogique que le narrateur essaie de reconstituer puisque leur évolution suit celle de la famille. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'à chaque déclin du clan familial, la narration s'arrête sur l'abattage des arbres.

La reconstitution prend en outre la forme d'un travail archéologique. C'est dans ce sillage que s'inscrivent les extraits suivants: "il va falloir travailler comme l'archéologue disposant de deux tessons à partir desquels il doit reconstituer le dessin d'un vase", "jubilation semblable à celle qu'éprouve un archéologue lorsqu'il découvre", "tel un archéologue reconstituant une poterie" (*HGM* 28, 116, 263).

Déterrer le passé selon une méthode scientifique permet au narrateur de mieux comprendre le présent: il donne ainsi une approche critique à son travail de terrain qui s'en trouve légitimé. L'on peut alors parler de roman archéologique pour définir ces écrits grâce à "la place qu'y occupe cette pratique de désenfouissement [qui] témoign[e] du besoin contemporain de réenraciner un présent veuf de ses ancrages dans ce qui a contribué à le faire tel qu'il est devenu" (Viart 274).

C'est à ce moment qu'est mise en scène la fêlure originelle qu'il faut renforcer. Elle peut être d'ordre architectural et s'incarner dans les maisons ou palais construits (*HGM* et *C*) et déconstruits ou même dans les escaliers branlants qu'il faut consolider (*VF*). Cette fissure au niveau des technèmes est en réalité la métonymie de celle qui hante le clan familial. Elle s'énonce clairement dans *HGM* où la périphrase "affaire originelle"

(39) met en lumière un sombre conflit (la félonie de Halim Nassar, par exemple) qui provoque l'histoire au sein des différentes familles cités. Ce problème initial entraîne alors l'exil, topos important dans l'œuvre majadalanienne puisqu'il est le moteur de l'errance salvatrice des personnages: "remontait aux origines, à l'exode initial", "c'est cette réponse, cette vengeance dont la teneur sera oubliée [...] qui aboutit à la nécessité de l'exil" (*HGM* 14, 25).

C'est en migrant, en s'exilant que les personnages échappent à l'héritage familial et s'accomplissent. L'erreur d'un seul membre modifie la trajectoire de vie de toute la communauté qui se referme alors sur elle-même pour dissimuler le péché originel: "sur ce mal et sa nature, un refoulement collectif s'est opéré" (*HGM* 253). La fonction première du narrateur/auteur est alors de défouler la parole, de révéler au grand jour la brisure primordiale afin de la coucher sur le papier, par écrit et effectuer ainsi la thérapie de la communauté.

Cette faute si difficilement avouée (et donc rarement pardonnée) est souvent celle du père qui porte sur ses épaules toute la rage du clan. C'est par le père que commence la rédaction du premier ("je ne pourrais que commencer par là. Par l'histoire du père": *HGM* 16) et du dernier roman ("mon père affirme qu'il en fut ainsi dès le début": *VF* 18). Ce père peut être critiqué: il a une "activité inutile" (*HGM* 13), il force les mariages (*VF* 39) ou les refuse (*HGM* chapitre VII), s'affirmant ainsi en patriarche oriental à l'attitude plénipotenciaire. Mais il est souvent présenté selon une sémiologie méliorative qui redore son blason. Il est détenteur de pouvoirs multiples: celui de la virilité ("la canne en bois d'ébène avec l'anneau d'or aux initiales de son père", *HGM* 19), de l'identité ("mouchoir qui porte les initiales de leur père à tous les deux", *HGM* 29), de la généalogie ("fondateurs de lignée", *DSM* 23). Concernant ce dernier pouvoir, il est intéressant de noter que pour tomber enceinte, Marie use du mouchoir portant les initiales de son père (*DSM* 110); que le père est déterré dans *NSBAG* et que son corps sert alors d'amulette. L'archétype du père protecteur tout-puissant est là dans toute sa splendeur. Il pêche par sa trop grande présence ou par sa trop grande absence:

c'était la faute d'une absence, celle du père, le sien propre et celui de toute la fratrie, un homme trop imposant, trop fort, et qui était mort si tôt que tout l'univers qu'il avait construit autour de sa personne s'était évanoui avec lui" (*HGM* 16)

ils étaient tous les trois dans l'erreur quant à la véritable raison, celle pourtant [...] qui aurait dû leur sauter aux yeux puisqu'elle allait se répéter avec eux, et être à l'origine de leur propre errance, à savoir l'absence du père (*HGM* 45).

Il serait intéressant de noter que cet écrasement qu'effectuent les Pères sur leur descendance est particulièrement dirigé vers leurs descendants mâles. Les personnages féminins, quant à eux, parviennent à s'opposer à la volonté masculine et à affirmer leur individualité: nous pouvons penser aux révoltes d'Hélène (*HGM*), de Monde (*NSBAG*) ou de Simone (*VF*). Le personnage masculin qui s'élève contre cette autorité castratrice est le narrateur dans *HGM* qui parvient à voler le feu paternel et à retranscrire par la littérature les tourments de la saga familiale. Il se compare alors, par métalepse, à Wakim Nassar et se met en quête de la vérité familiale: "faisant en définitive comme je ferai moi-même cent ans après avec mon père" (*HGM* 50). Il se transmue en bras qui écrit la parole paternelle qui vient en héritage: "ne cessa jamais de me demander avec un air malin, quand je lui posai des questions, si je n'étais pas par hasard en train d'écrire l'histoire des Nassar", "quel formidable talent de romancier lui avait suggéré de me le livrer" (*HGM* 280, 312).

Cette écriture n'est en réalité entamée que lorsque le père disparaît: "mettant de l'ordre dans notre maison après la mort de mon père, je retrouvai deux boîtes oubliées dans un grenier", "Ce fut donc à propos de cette Amélie, ou Émilie, que je fis ma dernière enquête avant d'entamer la rédaction de cette histoire alors que mon père était mort" (*HGM* 231, 312).

Sa mort libère la fabula qui peut dès lors prendre son envol et s'exprimer dans la re-création du roman familial: "que je pouvais désormais recréer l'histoire de la phratricie" (*HGM* 15); "je refais l'histoire de mon grand-père" (*C* 115).

Chez Majdalani, c'est de la *catharsis* que naît la *poiesis*... n'en déplaie à Aristote !

Cette *poiesis* prend racine également dans l'écriture de l'Histoire. Le narrateur majdalanien tisse des liens entre l'histoire de la famille et l'Histoire du pays. Les intrigues des romans ne sont pas des électrons libres, elles sont ancrées dans la *mimésis* la plus véridique et se déroulent à des hiatus du passé du Liban (Grande Famine, Première guerre mondiale, guerre civile...). L'authentification historique prend d'abord une forme ethnographique. L'écriture revient souvent sur des coutumes libanaises en cours jusqu'à aujourd'hui: "manger des fèves au citron" (*HGM* 263); "nous

prenions un petit déjeuner rustique à Chtaura” (C 144); “la pastèque dans le cours d’eau était assez froide” (NSBAG 20); “biscottes qu’elle trempait dans un café très noir” (VF 189).

Le Lecteur-modèle libanais lit ces lignes avec nostalgie puisqu’il aime à retrouver ces habitudes retranscrites sur papier: c’est la nourriture qui réunit les différentes confessions et communautés au Liban, c’est par le ventre que les Libanais sont liés. Le Lecteur-modèle occidental (re) découvre l’exotisme de l’Orient fantasmé et rêvé auquel l’ont habitué les écrits des orientalistes.

Une autre forme de lien est nouée entre les exilés appartenant à différentes aires culturelles et géographiques:

dont ils continueront, dont on continuera longtemps, et jusqu’à aujourd’hui, à prétendre qu’il est le nôtre, comme ces hobereaux sud-américains (HGM 17)

Ainsi, l’origine du domaine et de la Grande Maison où je suis né aura finalement rassemblé à celle de ces villes d’Allemagne ou du nord de l’Europe qui furent [...] des installations pour les familles des militaires, puis de petites villes de colons et, pour finir, des cités florissantes (HGM 78);

Comme les conquistadores qui partirent d’Europe quand celle-ci ne pouvait plus les contenir, il quitta le Liban (C 14).

Par ce biais, Majdalani fonde une approche comparatiste de l’exil et de l’errance des populations qui bravent les frontières pour mieux s’accomplir et se réaliser. Les corrélations vont également plus loin puisqu’elles s’expriment au niveau des personnalités réelles qui sont sollicitées pour entrer en contact avec les personnages fictifs. Il peut s’agir de Clément Rodier (HGM 154), de Naoum Choucair et de sa “sa fameuse et monumentale *Histoire et géographie du Soudan*” (C 17) qui sont cités ou d’autres figures connues qui accompagnent l’évolution des personnages: “son père qui a maçonné les murs du château de Lady Stanhope”, “le fameux baisemain que fit à Hélène le général Gouraud” (HGM 41, 263); “une des choses que j’ai toujours sues, c’est précisément [que Samuel Ayyad] rencontra le prince Fayçal et Lawrence lui-même” (C 115); “le futur président Frangié lui aurait fait un compliment à l’oreille” (DSM 108).

L'on voit alors les grands en robes de chambre (pour détourner le titre d'un célèbre ouvrage d'Alexandre Dumas) puisque la petite histoire rejoint la grande Histoire. Le lecteur entre dans l'intimité des grands qu'il côtoie par l'entremise des différents personnages.

Ce qui demeure le plus intéressant, c'est la description objective de la réalité libanaise. Dans un pays où l'Histoire n'est pas commune, la Littérature a pour espoir et vocation de raccommoder le tissu social en clamant des réalités sous le couvert du romanesque:

la bête immonde ressort, jaillit, le mépris du chrétien pour les musulmans et celui du musulman pour les chrétiens pointent la tête (*HGM* 25);

Les grecs orthodoxes s'installent sur les collines de l'est, les musulmans sur celles de l'ouest, reproduisant ainsi les découpages confessionnels déjà inscrits, comme un gène, dans la composition initiale de la ville intra-muros. (*HGM* 52);

vous, les Libanais, vous êtes incroyables, vous mélangez les noms chrétiens et les noms musulmans si bien qu'on ne sait plus si vous êtes ceci ou cela (*C* 67);

contre les chrétiens, ya Achraf, n'ayez pas peur des mots (*DSM* 152);

Je les saisisais en maugréant, parcourais les titres récurrents sur les accrochages de Tell el-Zaatar, les manifestations des partis de gauche, les menaces de l'OLP, la sécession des régions méridionales, les bravades des partis chrétiens et celles de leurs rivaux dans les partis sunnites (*VF* 174);

les Syriens étaient entrés dans le pays, venant au secours des milices chrétiennes. (*VF* 226).

Des réalités historiques sont énoncées, sans fioriture, sans hypocrisie, sans ces préjugés confessionnels qui font qu'au Liban la religion de tout individu doit l'emporter en général sur la compréhension de l'Histoire. Voilà la force de la Littérature par rapport à l'Histoire:

Véritable ontologie esthétique, la littérature fait coïncider le Dire et l'être. Elle ne saisit pas le monde, elle s'y substitue. L'histoire, au contraire, n'a rien d'un absolu littéraire: sa vocation est précisément de rendre compte d'un hors texte (Jablonka, 42).

L'auteur se permet également de lier les communautés religieuses par de multiples comparaisons:

petites redingotes brodées dont [les cavaliers maronites] ne savent pas qu'elles ont été introduites dans leurs montagnes par les tribus chiites (*HGM* 135);

j'ai découvert [...] que les orangeries de l'Ouest étaient semblables aux nôtres et que les notables y avaient des villas comme celles de nos patrons (*VF* 65),

chez eux aussi les chefs de famille étaient sans arrêt en conflit (*VF* 66).

Il met également en évidence le rôle que tous les constituants de la société civile ont joué dans la mise en place de la guerre. Si les quatre premiers romans pointent du doigt la responsabilité des hommes dans les conflits, le cinquième roman, lui, se permet également de montrer l'implication féminine: "la gestion des femmes menait un monde à sa ruine" (*VF* 170).

C'est donc par le prisme de la Littérature que le tissu social est resoudé, Littérature qui met en lumière les ressemblances qui existent entre les citoyens d'un même pays lorsque leurs religions sont mises à l'écart. L'écrivain devient un "porte-parole de la démocratie" (Kalifa, *Enquête et "culture de l'enquête"*, 28). C'est dans ce sens que se comprennent les multiples allusions aux "clans" qui divisent les Libanais et qui assimilent leur rassemblement à un fonctionnement tribal à l'instar de l'antique oïkos: les clans Trad, Fayyad, Mattar, Majdalani, Chéhadé, Khattar sont en réalité des agglomérations familiales qui se disputent un patrimoine, un territoire – dispute qui dure jusqu'au moment de l'écriture de ces mots. Le "sourde conflit de clans" (*DSM* 116) dénoncé dans le quatrième roman constitue l'arrière-scène historique de l'histoire que la Littérature vient ici dénoncer.

Le lien historique s'amplifie au moment où le récit concernant les familles citées s'inscrit dans l'imaginaire de tout le pays. Les micro-histoires vécues par les clans affectent la marche de l'histoire libanaise:

ce document considérable, pensai-je, pour l'histoire non seulement du clan lui-même mais aussi du pays et de sa région (*HGM* 230);

le début des années soixante fut pour les Khattar comme pour le Liban tout entier une période d'insouciance opulente (*DSM* 58);

printemps de 1975, une année que je sais funeste pour nous, pour les Hayek et pour leur pouvoir, sans que je pusse me douter, ni quiconque d'ailleurs, qu'elle le serait en réalité pour tout le monde (*VF* 173).

Le microcosme devient macrocosme; il s'articule autour d'un fonctionnement spéculaire représentant l'évolution du pays. Ce que vivent les différentes familles dans leurs régions respectives mime le déchirement du Liban de chaque époque évoquée.

À un ultime niveau, il est intéressant de noter que l'activité de tissage contamine tout l'acte créatif de l'écriture. À travers le narrateur, l'auteur s'interroge sur le romanesque qu'il questionne, qu'il dissèque et qu'il confronte à de multiples écritures. À travers ce fonctionnement, c'est l'universitaire qui prend le dessus sur l'écrivain.

Remarquons d'emblée le motif du patchwork qui scande les différentes œuvres. La narration y est élaborée selon une poétique précise où construction et déconstruction sont les maîtres mots. Cela commence par l'obsession du montage et du démontage des palais des machines, des meubles ou même des demeures:

boiseries peintes d'un palais d'Istanbul qu'il fait démonter pan par pan avant de les remonter chez lui (*HGM* 81);

on échange des histoires de maisons faites, défaits ou trimballées (*C* 173);

lit à baldaquin qu'il fallut démonter [...] si j'avais pu aussi démonter la maison pierre par pierre (*NSBAG* 24, 175).

En réalité, ce phénomène est celui de l'écriture puisque l'auteur revient à plusieurs reprises sur sa propre création qu'il révoque. Après avoir monté l'intrigue, il la démonte et en exhibe les rouages:

dans ce dialogue il n'y a évidemment pas un mot d'authentique (*HGM* 90),

tel un romancier qui, se croyant satisfait des dernières pages qu'il vient d'écrire, s'aperçoit en se relisant qu'elles ne sont pas ce qu'il voulait ni ce qu'il croyait [...], Wakim découvre petit à petit que la maison ne lui plaît guère (*HGM* 101),

mais non, c'est absurde (*HGM* 127).

C'est sur la figure cicéronienne de la palinodie que l'écriture majdalanienne prend appui: la création ne peut avoir lieu sans destruction, le puzzle de l'intrigue ne peut être mis en place sans brouiller les cartes, sans mélanger les pièces. Bien évidemment, ces inflexions de l'histoire

sont à mettre dos à dos avec celles de l'Histoire et démontrent alors la fonction idéologique de la Littérature libanaise.

En outre, nous pouvons nous intéresser à tout le travail sur la métatextualité qui accompagne la création romanesque. Cela commence par une interrogation sur le genre de la création qui flirte souvent avec le mythe ou le théâtre. Effectivement, l'hypotexte mythologique n'est jamais loin de l'hypertexte que le lecteur tient entre les mains. Cela peut se faire par le biais de l'épigraphe qui ouvre *Caravansérail* et qui fait appel au mythe d'Ulysse ou par le lien créé entre les aventures picaresques du héros qui sont assimilées à celles d'Ulysse ("se laisse embarquer par Chafic dans son odyssee tordue" 71). Le cas le plus intéressant est celui d'*Histoire de la grande maison* puisque de nombreux parallèles y sont établis. Nous pensons par exemple à la comparaison évidente entre l'enlèvement d'Hélène Callas et celui d'Hélène de Troie (*HGM* 126); entre les combats où s'affrontent les Callas et les Nassar et qui sont ramenés à un *illo tempore* puisqu'"Albe et Rome sont au bord de la guerre sans savoir qu'elles seront un jour Albe et Rome" (*HGM* 138); aux allusions aux personnages mythologiques ("Circé vous ensorcelle" *HGM* 313). Le texte est certes "fermé" (Eco 70) puisque l'auteur effectue lui-même le saut interprétatif que doit entreprendre le lecteur laissé sans marge de manœuvre; mais il est jouissance vu qu'un questionnement est mis en place sur l'ascendance que doit le roman au mythe:

La mémoire du clan Nassar est encombrée d'histoires et d'anecdotes qui ne sont que des faits secondaires auxquels on attribue la cause d'évènements graves, exactement comme, dans la mythologie (*HGM* 165),

on peut évidemment se demander si cet épisode célèbre dans l'histoire du clan et de la région ne fut pas soumis à ce processus d'amplification lyrique et d'exagération que les mythologues décèlent toujours dans la genèse des grandes légendes (*HGM* 102).

Quant à l'hypotexte théâtral, il s'énonce par l'association de la fabula à un "scénario" (*HGM* 114,129), du segment narratif final à un "acte" (*HGM* 298) aussi bien que par l'utilisation des parenthèses qui fonctionnent comme autant de didascalies permettant au texte de puiser dans l'audiovisuel (*HGM* 117 ou *C* 28 par exemple). Toutefois, c'est surtout la citation de l'œuvre eschyléen qui demeure intéressant:

cette marche des sept vers Ayn Chir ressemble à la chevauchée des sept mercenaires (*HGM* 71);

elles se prennent les tempes dans les mains comme les suppliantes d'Eschyle (*C* 25).

Ce retour au théâtre porte en lui tout une interrogation de l'auteur sur la fonction politique de la Littérature puisque le théâtre de l'Antiquité permet la naissance de la Démocratie athénienne (Vernant). Par ce biais, Majdalani aspirerait à éveiller le lectorat libanais à la manière d'un Eschyle, d'un Euripide ou d'un Sophocle aux dérives du système politique libanais qui s'appuie sur le "zaïmat".

Le deuxième moyen utilisé pour mettre en valeur la métatextualité se situe au niveau de la multiplication des possibles narratifs (Bremond, 60). L'auteur met à jour cette combinatoire qui permet à l'acte narratif de se tendre et exhibe les carrefours que peuvent prendre ses intrigues. La *poiesis* est dès lors divulguée, la création éviscérée puisque le jeu de l'*inventio* est divulgué: "les détails de cette première rencontre, il va donc falloir les imaginer de toutes pièces. Le nombre des histoires possibles est presque infini", "sur l'enlèvement d'Hélène, il y eut toujours deux versions" (*HGM* 117, 126).

Le narrateur livre les différentes possibilités. Il ne se prononce pas, avoue souvent qu'il "imagine" et laisse au lecteur le soin de se faire sa propre opinion: "je ne peux pas commencer sans essayer d'imaginer", "d'inventer une ambiance générale, une nébuleuse d'où je pourrai extraire ensuite ce qui va suivre", "on va imaginer" "j'ai en effet quelques réserves à faire sur sa version des évènements" (*HGM* 17, 122, 186).

La démocratisation de l'écriture s'accompagne ainsi d'une démocratisation de la lecture. Les possibles proposés sont autant de fenêtres qui peuvent mener le lecteur à des récits potentiels. Cette ouverture n'est pas sans rappeler celle qui préside à la création des jeux vidéo où l'endonarratif l'emporte sur la narration (Gervais). Lecteur et auteur seraient ainsi imbriqués dans un ludisme qui permet au prototype narratif premier d'évoluer selon les questionnements des diverses parties.

Le troisième recours métatextuel s'exprime clairement dans l'interrogation sur la création des romans eux-mêmes. Ce phénomène est assez explicite dans les incipit et les clausules des différentes œuvres. Dès le début, l'auteur s'interroge sur le commencement de la création

romanesque: “Je compris alors qu’il était temps pour moi de commencer et que je ne pourrais que commencer par là”, “Et pourtant, non. En fait, il est impossible de commencer vraiment comme ça” (*HGM* 17); “la première de ce livre sur sa vie qu’il n’écrira jamais” (*C* 11); “Commençons donc par le commencement” (*NSBAG* 10).

L’obsession de la blancheur est, d’office, à mettre en parallèle avec la page blanche que l’écrivain doit remplir: “blanc liturgique des neiges du mont Sannine”, “costume blanc”, “robe blanche”, “villa blanche” “poussière blanche et poudreuse du plâtre” (*C* 14).

La fin de l’écriture est également annoncée par la répétition lancinante de l’adjectif dernière qui fait comprendre au lecteur que la fabula s’épuise: “découvrons une dernière fois”, “regardons une dernière fois”, “respirons une dernière fois”, “revoyons défiler une dernière fois les images du quotidien” (*HGM* 336). Cet épuisement peut prendre un tournant plus poétique par la métaphore du mouvement de fermeture du livre (“la nuit qui se referme brutalement sur le grand livre de sable des déserts et des savanes à l’oublieuse mémoire” *C* 205) ou le questionnement qui annonce le prochain roman en gestation (“par quoi commence-t-on”: *VF* 279) ou l’allusion finale à l’épigraphe liminaire qui permet à la boucle d’être close (*VF*).

Cette métatextualité se transmue, enfin, en intertextualité. En arrière-plan, tout un pan de la littérature est convoqué au service des œuvres qui s’écrivent. Il peut s’agir d’une allusion explicite à Arthur Rimbaud (*HGM* 325) ou au baron de Charlus de Proust (*HGM* 186) ou d’éléments plus implicites. Le portrait suivant n’est par exemple pas sans rappeler “Ma Bohême” de Rimbaud: “déchire de surcroît sa bottine”, “assis sur le bord de la route, un pied près de son cœur, il rafistole les élastiques et reprend sa marche” (*HGM* 285). Les différents exilés cités dans les cinq romans ont également de multiples liens avec le mythe rimbaldien de l’errance, liens qu’il serait intéressant de creuser. Par association d’idées et de poètes, l’on ne peut s’empêcher de retrouver le célèbre vers de Verlaine extrait de “Mon Rêve familial” dans l’expression “pas tout à la même ni tout à fait une autre” (*VF* 225). Tout comme l’on ne peut passer sous silence les multiples descriptions qui suivent le processus de la synesthésie, lorsqu’un sens en appelle un autre: “il passe dans une odeur de linge [...], dans une odeur de résine [...] dans une odeur de pain chaud”, “Je vois soudain un jardin [...], des pièces ouvertes [...] où circulent aisément l’air doux du printemps, les parfums des arbres, l’odeur de laurier qui embaume les vêtements rangés dans les armoires,

mais aussi les bruits simples de la vie domestique”, “chaleur douce et parfumée” (*HGM* 18, 19, 126).

Le passage de la correspondance horizontale baudelairienne à la mémoire affective proustienne s’effectue allègrement lors de la description du goût des mandarines (*HGM* 154). Mais le plus intéressant subsiste dans la réécriture de poncifs littéraires célèbres. Lorsque le narrateur poursuit la femme voilée dans les rues de Beyrouth (*NSBAG* 31), l’on ne peut s’empêcher d’y voir l’allusion à *Nadja* de Breton. La rencontre d’Hélène Callas est, pour sa part, une superposition du poncif tel que vu dans *La Princesse de Clèves* ou *L’Éducation sentimentale*:

Il est précisément en train d’en parler avec les deux Lyonnais lorsque Hélène Callas entre dans la pièce [...] Elle a une grande robe bleu ciel et un chapeau qui retient ses cheveux noués et dévoile la savoureuse insolence de son cou et de sa nuque”, on va imaginer que leurs yeux ne se rencontrent pas une seule fois (*HGM* 119).

L’universitaire qui connaît les rouages de la littérature est donc bien là. Il reconforte son lecteur en le poussant à réinvestir sa Bibliothèque (Eco, 90); il le décontenance lorsqu’il s’écarte du topos, qu’il s’en amuse et qu’il le réécrit dans une verve contemporaine.

Un autre phénomène est intéressant à analyser, celui de l’intratextualité ou autotextualité (Genette, *Palimpsestes*). Ces processus de renvoi que fait un auteur à l’intérieur de sa propre œuvre existent massivement dans l’écriture majdalanienne. Ils apparaissent principalement par le biais de certains poncifs qui reviennent comme un mythe obsédant de l’écriture de l’auteur. Nous pensons par exemple aux scènes amoureuses de poursuite ou d’enlèvement: Samuel suivant la voiture d’Émile (*C* 202) est en tous points semblable à Wakim courant après celle d’Hélène (*HGM*); l’enlèvement de Simone (*NSBAG*) rappelle celui d’Hélène (*HGM*). Le vol des machines à coudre dans *NSBAG* fait écho au vol du palais dans *C*. Il existe également certaines obsessions physiques qui reviennent comme un leitmotiv: le marin somalien dans *VF* n’a que trois doigts tout comme Gérios dans *HGM*; les femmes désirées ont souvent des “seins durs et fermes” (*VF* 15) comme cela est le cas pour Lamia (*DSM*), Simone (*NSBAG*) ou Catherine (*NSBAG*). La marque de fabrique est donc bien affirmée.

Ce qui est également fascinant, c’est le retour des personnages d’un roman et l’autre. Il est évidemment crypté puisque le héros d’une œuvre devient secondaire dans l’autre. Le tableau ci-dessous permettra de

visualiser plus clairement ces différentes moutures qui assurent les tissages entre les romans en prenant pour appui l'œuvre médiane que constitue *NSBAG*:

Extrait	Œuvre de référence
"Il me proposa de rédiger pour lui des textes sur des héros libanais, et c'est ainsi que je commençai à me documenter sérieusement sur l'épopée de Samuel Ayyad" (59)	<i>Caravansérail</i>
"les Ghosn de Haret Hreïk" (137)	<i>Villa des femmes</i>
"mon père [...] se mit au service de Wakim Nassar" (11)	<i>Histoire de la grande maison</i>
"Il me parla aussi [...] d'un aventurier libanais qui avait baladé un palais arabe sur des chameaux dans le désert pendant des années pour essayer de le vendre" (99)	<i>Caravansérail</i>
"avait vu un jour Badi' Jbeili chez les Khattar de Marsad où elle était allée donner un coup de main à la cuisine chez sa cousine Wadi'a" (155)	<i>Le Dernier seigneur de Marsad</i>

Remarquons également comment le premier roman prévoit déjà le deuxième. Cela peut s'effectuer par un lien qui unit les personnages:

Cette incroyable partie de poker, c'est précisément mon autre grand-père qui allait contribuer à la contrecarrer. Je n'en parlerai pas ici (*HGM* 218),

on leur présente Samuel A., le conseiller personnel du général Allenby, avec qui Wakim cause un instant sans se douter que des liens de sang indéfectibles lieront plus tard sa descendance à celle de cet homme extrêmement élégant et un peu rond et qu'ils deviendront tous les deux mes grands-pères (*HGM* 264).

Cela peut également s'effectuer par une révélation de l'intrigue et de ses composantes, annoncées dans le premier roman et développées dans le deuxième. La dernière phrase *HGM* annonce ainsi la trame de *C*:

Regardons maintenant nous aussi du côté d'où vont surgir, dans vingt-quatre heures, les nouvelles terres de l'exil, regardons nous aussi du côté du pays des pharaons, des vice-rois et des khédives, du côté de l'Égypte, et songeons avec lui que là-bas tout va devoir bientôt recommencer (*HGM* 337).

Dans la tête de l'auteur, le roman suivant est déjà bien entamé. Dans *C* l'histoire de Wakim Nassar de *HGM* est également rappelée:

Samuel raconte l'histoire de cet homme qui, dans les environs de Beyrouth, se fit construire une grande maison dans le style cosu des demeures de la ville mais qui, lorsqu'elle fut achevée [...] la fit détruire puis reconstruire (*C* 173).

Dans *DSM* les Nassar de *HGM* réapparaissent au grand jour: "une importante rivalité l'opposait encore au fameux Gebrane Nassar" (*DSM* 26). Dans *VF* on retrouve Ghaleb Cassab de *NSBAG* ou la trame de base de *C* celle de cet "aventurier libanais qui avait baladé un palais arabe sur des chameaux dans le désert" (*VF* 130) ou même une relance vers *DSDM* "il rencontra un compatriote, un grec-catholique de la Bekaa qui avait planté de la lavande dans le désert par champs entiers" (*VF* 112).

Ce travail de couture minutieux permet de créer une cohérence, chaque roman étant dépendant et indépendant de l'autre mais avec des retours. C'est ainsi que se forme un œuvre, au sens balzacien ou zolien du terme:

Cette façon de se référer à ses propres créations et de construire ainsi des sortes de ponts entre tous ses livres [...] a pour effet de faire apparaître la production de l'écrivain comme un tout unifié (Ricard 98).

L'on ne peut alors s'empêcher de comparer l'œuvre majdalanien à un cycle semblable à ceux dans lesquels excellent les auteurs populaires du roman-feuilleton. Cela assure une pratique confortable de la lecture puisque le lecteur aime à retrouver un univers familier. La sérialité rassure et donne l'impression d'entrer en terre connue. Le sentiment de la "nouveauité du familier" (Ricard, 97) permet au lecteur de lire les romans à la manière d'une saga où des êtres connus, des lieux connus (Marsad ou Ayn Chir) reviennent: le lecteur fait alors partie, est témoin des frasques de cette grande famille qu'il côtoie pendant cinq romans.

Dans la logique sérielle, les phénomènes transtextuels se combinent pour désigner le principe architextuel qui en est la source (Letourneux 37).

Au final, le tissage des romans montre que la fiction n'est pas un simple processus créatif descendant ex-nihilo sur un auteur qui vendrait des mots et des histoires. Il s'agit d'un phénomène pensé et réfléchi dans un acte de création voulu. La lecture n'y est plus une simple consommation de fabula mais une action idéologique dans laquelle le lecteur est engagé intellectuellement mais, surtout, mnémoniquement. Puisque ce qui manque véritablement à la société libanaise, c'est la mémoire collective, l'auteur prend en charge ce devoir de mémoire: les liens au niveau de l'histoire sont également ceux créés au niveau de l'Histoire du pays.

Le véritable défi que remporte Majdalani est celui du mélange entre le plaisir et la jouissance. Il parvient ainsi à séduire le lecteur lambda et à stimuler le critique. La séduction passe par l'aspect traditionnel de la fiction et par le recours aux techniques du roman-feuilleton. La stimulation transite par la déconstruction narrative, par la réflexion sur l'écriture de la fabula. Le pacte de lecture annoncé est rempli et les emprises émotives, esthétiques et fantasmatiques opèrent en douceur.



Note, Notes, Anmerkungen, Notes



- 1 Afin de nous faciliter l'analyse et de fluidifier la lecture du présent article, ces titres seront repris avec les abréviations suivantes: *HGM*, *C*, *NSBAG*, *DSM*, et *VF*. Deux autres romans ont été publiés depuis mais ils ne s'inscrivent pas dans la même lignée familiale; ils seront donc écartés de ce travail.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Majdalani, Charif. *Petits traités des mélanges*, Beyrouth, Éditions Layali, 2002.
———. *Histoire de la grande maison*, Paris, Seuil, 2005.
———. *Caravansérail*, Paris, Seuil, 2007.
———. *Nos si brèves années de gloire*, Paris, Seuil, 2012.
———. *Le Dernier seigneur de Marsad*, Paris, Seuil, 2013
———. *Villa des femmes*, Paris, Seuil, 2015.
- Artières, Philippe. *Reconstitution. Jeux d'histoire*, Paris, Manuelle éditions, 2013.
Baroni, Raphaël. *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.
Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*, Paris, Points essais, 2014.
Bremond, Claude. *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
Demanze, Laurent. *Un Nouvel âge de l'enquête*, Paris, Corti, 2019.
Eco, Umberto. *Lector in fabula*, Paris, Biblio essais, 1989.
Genette, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
———. *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
———. *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
Iser, Wolfgang. *L'Acte de lecture*, Paris, Seuil, 1976.
Jablonka, Ivan. *L'Histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Seuil, 2014.
Kalifa, Dominique. "Policier, détective, reporter. Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900", *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2004/1 (n° 22).
———. "Enquête et 'culture de l'enquête' au XIXe siècle", *Romantisme: 149*, 2010.
Letourneux, Matthieu. *Fictions à la chaîne*, Paris, Seuil, 2017.
Prince, Gérard. "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique* : 14, avril 1973.
Rabaté, Dominique. *Désirs de disparaître, Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence, "Confluences", 2015.
Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*, Paris, Points, 1928.
Schaeffer, Jean-Marie. "La catégorie du romanesque", dans Michel Murat et Gilles Declerq (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.
Vernant, Jean-Pierre. *Les Origines de la pensée grecque*, Paris, PUF, 1965.
Viart, Dominique et Vercier, Bruno. *La Littérature française au présent* (2^{ème})

édition), Paris, Bordas, 2008.

Gervais, Bertrand. “Lecture de récits et compréhension de l’action”, *Vox poetica*, 2005, URL: www.vox-poetica.org/t/pas/bgervais.html, consulté le 2 septembre 2019.

Ricard, François. “Jacque Poulin, De la douceur à la mort”, *Liberté*, 1974, www.id.erudit.org/iderudit/1500ac, consulté le 20 septembre 2019.