

Université Larbi Ben M'hidi Oum-El-Bouaghi

Faculté des langues. Département de Français.

Master I Littérature. Module : App. Littéraires

Dr. Amor Nabti.

Ecouter une histoire et lire une histoire (un récit) sont deux activités distinctes dont l'effet produit, diffère :

Pour la première, celui qui écoute, sa participation se limite à la concentration sur le contenu et le déclenchement du processus imaginationnel. Cette dernière lui permet d'intégrer éphémèrement le monde fictif créé par les artifices du conte. Ce qui lui permet de se représenter et de moduler les faits à sa manière.

Pour le second, le lecteur a une participation active qui nécessite la mobilisation de nombreuses compétences (discursives, linguistiques, phatiques...). En effet, *Léon l'Africain* et *Samarcande* exigent une connaissance de l'histoire réelle dans le but d'une meilleure perception. De ce fait, ces deux romans peuvent être actualisés par trois types de lecteurs possibles.

Le premier, totalement ignorant de l'histoire réelle, et va certainement beaucoup apprendre et s'instruire par sa lecture. Le second, connaissant l'histoire, va, tout au long de son acte de lecture, se livrer à une superposition des faits réels pour en vérifier la conformité des informations données par le roman qu'il considère comme une sorte de dramatisation de la réalité.

Le troisième, quant à lui, initié et plus universitaire, va observer une distance afin de ne pas se laisser prendre aux pièges du récit, aux ruses de la narration. Ce lecteur, même s'il adhère dans un premier temps à la fiction, va se ressaisir grâce à sa vigilance critique. Par son acte de lecture, il va s'intéresser aux procédés d'écriture, à l'écriture poétique, à la production du sens qu'il doit confirmer par le retour au texte : il s'agit de la lecture littéraire.

Chapitre 1 : La lecture littéraire.

Les différentes acceptions de cette notion de lecture littéraire, suivies des théories de la réception, notamment chez Jauss Iser de l'école de Constance nous fournissent une idée claire sur les modalités de réception de l'œuvre.

Qu'est-ce-que la lecture littéraire ?

Avant de définir cette notion de « lecture littéraire », il convient d'en rappeler les fondements théoriques qu'il faut mettre en relation avec les théories de la réception.

S'agissant des théories de la réception, le problème des tergiversations des didacticiens n'existe plus. Quant à l'idée de fournir une définition qui fait l'unanimité des théoriciens, ce n'est pas une entreprise simple.

En effet, l'acte de lecture relève d'une expérience individuelle propre à chaque lecteur. Il est vrai que même sur le plan terminologique le flou persiste dans le domaine définitoire. Ce qui a donné lieu à des réflexions polémiques.

Ce concept de « *lecture littéraire* » est apparu « officiellement » en 1984, dans un colloque à Reims animé par Michel Picard sur le sujet.

Onze ans après, en 1995 à Louvain-La Neuve, le concept est repris par les didacticiens dans un colloque initié par Jean Louis Dufay. Ce concept est officiellement attesté dans la sphère universitaire en 1996, avec le premier numéro de la revue de Vincent Jouve intitulée « La lecture littéraire ».

Le terme de lecture littéraire désigne des modes de réalisations différentes de l'acte en question. Il se traduit par un ensemble de pratiques et d'enjeux variables en fonction du sujet actualisant le texte. Par conséquent, nous pouvons supposer qu'il existe autant de lectures que de lecteurs. Aussi, ne serait-il pas plus adéquat de

s'éloigner des tentatives de définitions du concept et de le circonscrire, plutôt en s'intéressant aux différents niveaux de lectures et de lecteurs.

Dans cette perspective, nous allons nous inspirer des apports de quatre éminents chercheurs références incontournables des théories de la réception : Hans Rober Jauss, Wolfgang Iser, Umberto Eco et Michel Picard pour la lecture littéraire.

Jauss, dans son ouvrage « *Pour une esthétique de la réception* » qui réunit un ensemble de texte 72/75 a expliqué, dans sa critique de l'histoire littéraire, que l'intérêt doit se détourner de l'auteur et du texte et nous intéresser, plutôt, au lecteur.

Pour Jauss, la connaissance littéraire ne peut être définie par rapport au livre en soit, mais par rapport au lecteur car son acte réactualise l'œuvre. Ainsi est venue l'importance du lecteur.

Jauss, conscient de la diversité de lectures, explique la notion de lecture indissociable de celle de lecteur, en inscrivant ce dernier dans l'histoire.

Il donne, pour cela, des exemples de lecture, d'un même ouvrage variable en fonction des époques.

La réception est tributaire des modèles de représentation et du champ référentiel. Le lecteur fait sien le texte en le cadrant dans son vécu et sa culture. Cette attitude des lecteurs est décrite par Jauss à partir du concept d'horizon d'attente. Selon Jauss, le lecteur accède à la lecture par ses acquis antérieurs qui construisent des horizons d'attente. Les attentes sont satisfaites quand les œuvres lues sont en conformité avec un modèle intériorisé, maîtrisé, par le lecteur. L'effet contraire se produit si le lecteur est confronté à des nouveautés par rapport à ces compétences de lecture : ce que Jauss nomme l'écart esthétique. A ce niveau, Jauss met le point sur la nécessité du rapport entre l'horizon d'attente et l'écart esthétique : l'œuvre nouvelle, et la disponibilité du lecteur à se prêter à ce jeu de formes qui est le texte littéraire.

De son coter, Wolfgang Iser dans *l'acte de lecture* aborde la lecture dans sa dimension synchronique. Il décrit l'acte de lecture comme étant des manifestations interprétatives de l'acte de lecture dans son rapport avec le texte et non avec son contexte. Dans ce sens, auteur et lecteur agissent de part égale en s'adonnant au jeu de l'imagination. Le texte et son auteur proposent des suggestions de lectures lesquelles seront capitalisées par le lecteur par la mobilisation de ses processus cognitifs (cette

somme de compétences de toutes sortes, convoquées par le lecteur en face d'un texte, pour sa performance dans l'acte de lecture). Selon Iser, le texte sélectionne son lecteur et par conséquent il programme sa réception.

Afin de mieux cerner la notion de théorie de la réception, il convient de tracer l'historique de l'intérêt porté par les théoriciens pour cette question. Pour cela, nous retracerons l'historique de cette notion sur la base des travaux de l'école de Constance, notamment avec Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser.

1- Théories de la réception

1.1- Ecole de Constance :

Pour l'école de Constance, l'histoire de la lecture et de l'esthétique de la réception de l'œuvre s'articule autour de deux axes majeurs : d'une part, le texte qui est considéré comme un système de signes fixes, durables et transmissibles. D'autre part, la lecture prise comme une actualisation du premier axe et qui est à chaque fois créatrice, de caractère évanescent polysémique et plurielle. Cette nouvelle perception bipolaire du texte a été admise depuis les années 70, dans les théories de la réception lors de l'actualisation de l'objet littéraire. D'ailleurs, c'est grâce aux travaux de recherche sur la question de Hans Robert Jauss, réunis dans « *Pour une esthétique de la réception* » et de Wolfgang Iser dans « *l'acte de lecture et théorie de l'effet esthétique* », que l'intérêt des théoriciens est passé de l'acte d'écrire à l'acte de lire. Et pour qu'il y ait création et transformation dans le domaine littéraire, voilà ce qu'écrit Jean Starobinsky :

« L'erreur ou l'inadéquation communes aux attitudes intellectuelles que Jauss réproouve, c'est la méconnaissance de la pluralité des termes, l'ignorance qui s'établit entre eux, la volonté de privilégier un seul facteur entre plusieurs ; d'où résulte l'étroitesse du champ d'exploration : on n'a pas su reconnaître toutes les personae dramatis, tous les acteurs dont l'action réciproque est nécessaire pour qu'il y ait

création et transformation dans le domaine littéraire, ou invention de nouvelles normes dans la pratique sociale .»¹

Afin de palier à cette insuffisance de l'historicité littéraire, les théories de la réception et de la lecture proposent de porter l'intérêt sur un acteur totalement omis dans les recherches littéraires, à savoir le lecteur et dans l'actualisation des écrits littéraires. L'actualisation du texte par un lecteur lui permet d'exister et d'être socialisé. C'est la lecture qui lui donne vie et le dote de cette portée sociale, qu'il possède déjà comme produit social et l'intègre dans l'histoire.

Pour Jauss, l'histoire littéraire a pour mission :

« De représenter, à travers l'histoire des produits de sa littérature, l'essence d'une entité nationale en quête d'elle-même. »²

En fait, déjà que le discours littéraire est considéré comme un écart esthétique, en face duquel tout lecteur formule implicitement des attentes. L'actualisation de ce texte exige du lecteur, afin que ses attentes ne soient pas souvent déviées par l'auteur, la mobilisation de compétences diverses qui lui permettent une meilleure réception du produit littéraire. Pendant son acte de lecture, l'être qui actualise le texte est astreint à produire du sens même quand celui-ci est supposé être déjà dans le texte. Si pour Robert Jauss, le sens est à révéler, pour Iser au contraire, le sens est à produire par le lecteur. Dans son aventure de lecture, le lecteur est guidé par le texte qui foisonne d'implicites qu'il est appelé à actualiser, à dévoiler en étant attentif à ce qui n'est pas clairement et explicitement formulé.

Afin de parvenir à faire parler le texte, le lecteur doit être capable de saisir le textuel à travers ses normes et ses structures et de les relier avec l'extratextuel : l'histoire, la société, la culture...

¹ Jean Starobinsky, «Préface », *Pour esthétique de la réception*, Coll. Gallimard. Paris. 1978.p. 12.

² Jauss Hans Robert, *La fiction comme effet Poétique*, vol.10, p273

A propos de la dimension historique, sociale et culturelle que le texte peut révéler à un lecteur actif et performant, voilà ce que déclare Amin Maalouf, concernant son œuvre à dominante historique, dans l'une des interviews et que nous avons consultée :

« *C'est vrai que j'en ai fait un peu ma profession, et raconter l'Histoire, telle que je la vois ; c'est transmettre un certain nombre de connaissances, de valeurs, d'attitudes, de sensibilités(...) Et cela fait partie à mes yeux, de la fonction du roman* »³

Aussi, le lecteur doit-il prendre en compte que les écrits maaloufiens ont la caractéristique de mêler la fiction à l'Histoire, d'être donc des romans « documentés », dont les événements se déroulent souvent en Orient. Ce qui lui a donné une image publique de « conteur de l'Orient », d'auteur de récits historiques, mais aussi, depuis le succès *des Identités meurtrières*, d'écrivain messager de tolérance et de rapprochement des cultures. D'une voix pudique, sereine, Maalouf énonce à travers l'ensemble de son œuvre des enjeux de civilisation pour le troisième millénaire. Il propose à l'humanité de faire le choix entre, d'un côté, l'affirmation outrancière de ses identités – surtout celles qui ont été bafouées, méprisées, maltraitées par l'histoire et la suprématie de l'homme occidental – et, de l'autre côté, l'arasement des identités linguistique, confessionnelles, ethniques, culturelles, au profit d'un maelstrom appelé mondialisation ou américanisation.

N'est-il pas subjuguant, pour le lecteur, de voir avec quelle facilité les personnages tissent des liens étonnants et, souvent, quasi- impossibles mais qui, généralement, vont au-delà des véhémences ethniques, politiques et même religieuses ? Ce sont des personnages qui s'opposent à toutes les formes de clivages et qui refusent de se cantonner dans une seule ethnie, une seule identité et conjuguent avec l'autre.

Dans les deux romans de notre corpus, *Samarcande* et *Léon l'Africain*, Maalouf met en scène deux figures historiques, Khayyam et Hassan-El-Wazan. Le premier, c'est-à-

³ Entretien avec Amin Maalouf, <http://www.rdl.com.lb/1996/1903/maalouf/htm> consulté 15-04-2013.

dire Khayyam, dont le nom a souvent été associé au vin et aux femmes. S'agissant de son inégalable chef d'œuvre poétique, les spécialistes ont toujours mis en exergue son caractère dionysiaque avant leurs analyses sur les quatrains qui leur permettent de le présenter comme mécréant, occultant par là même son érudition, son côté savant, sa sagesse et sa clairvoyance. Quant au second, El-Wazan, nous considérons, et nous nous joignons en cela à certains historiographes qui considèrent qu'il n'a pas vraiment été évalué à sa juste valeur par les chroniqueurs. Amin Maalouf, lui a voulu présenter au lecteur, l'un et l'autre sous d'autres aspects moins avilissants et plus valorisants et méritoires. En effet, Les recherches menées par Omar Khayyam dans le domaine des mathématiques, de l'astrologie, à une époque où les moyens étaient infimes et où tout ce qui ne relevait pas du sacré était considéré comme profane, méritent énormément de considération. D'ailleurs, c'est ce que Maalouf a voulu enseigner, même de façon romancée, par le rôle de ce personnage, le balafre, représentant le fanatisme de l'époque, et par inférence celui actuel, et le rôle dont a été investi le grand juge Abou Tahar, symbolisant la tolérance et la cohabitation. Hassan-Al-Wazan, lui, en plus de son illustre document sur l'Afrique, il passe pour être l'exemple idéal de l'intégration, de la cohabitation, de la tolérance, de l'instabilité et de l'errance dont souffre une bonne partie de l'humanité, dont les libanais.

Dans cette interaction entre texte et lecteur, Wolfgang Iser écrit :

« Il manque à ce rapport d'être défini par une situation commune à l'un et à l'autre. »

Afin que le lecteur entre en symbiose avec le texte, il faut que l'un et l'autre interagissent de manière répondante et convergente. Pour ne pas se perdre dans les méandres de ce tissu complexe de significations, le lecteur agira en progression correctives de ses attentes en produisant des significations hypothétiques qu'il s'agira d'infirmier ou de confirmer par le retour aux indices textuels, normalement, suggestifs de sens : Le texte renferme, en son sein son propre réseau de signification.

Wolfgang Iser écrit dans ce sens :

« Les éléments du répertoire ne se laissent donc pas ramener exclusivement ni à leur origine, ni à leur emploi, et c'est dans la mesure où ceux-ci perdent leur identité que se profilent les contours singuliers de l'œuvre »⁴

De ce fait, nous pouvons affirmer, même de manière tacite, que l'œuvre maaloufienne ne peut être mieux perçue que dans la mesure où le lecteur l'appréhende dans son universalité, c'est-à-dire, indépendamment du facteur temps : historiquement

Dans son œuvre linguistique *« lector in Fabula »* Umberto Eco explique cette notion de *« lecteur modèle »*. Pour lui, tout lecteur au contact d'un texte, est, d'abord, confronté à sa surface : son image et les indices périphériques et à sa manifestation linguistique. Alors, ce lecteur est appelé pendant ce contact avec ce tissu linguistique à produire des sens, se basant pour cela, sur les suggestions interprétatives qui lui sont suggérées par la force des vocables ainsi structurés. Umberto Eco écrit :

« Chaque destinataire se trouvant confronté à un texte, se retrouve ainsi confronté en premier lieu à sa surface, à sa manifestation extérieure et linguistique et doit actualiser toute une série de chaînes d'artifices »⁵

La première raison évidente est qu'il fait référence à un code : un terme est considéré comme :

« Flatus vois dans la mesure où il n'est pas mis en relation avec son contenu en référence à un code donné, Le destinataire doit donc posséder une compétence grammaticale dans le but d'actualiser le message. »

En d'autres termes, une maîtrise des règles qui régissent le fonctionnement combinatoire d'une langue, est une compétence exigée chez le lecteur modèle visé par Eco.

La deuxième raison est que :

⁴ *Op. Cit. P. 282.*

⁵ Eco Umberto, *Lector in Fabula, éd. Broché. 1989.*

« Le texte représente un tissu de non-dit : dit-il, signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression. »

C'est justement ce « non-dit » qui demande à être actualisé. Pour Eco, ce lecteur doit participer activement dans l'intention d'atteindre ce qui a été tu volontairement ou involontairement dans ce qui est manifesté clairement, mais qui est en latence, et attend à être découvert par ce lecteur modèle, coopératif.

Eco poursuit :

« Pour permettre cette actualisation, le lecteur doit produire une série de mouvements coopératifs et conscients. »

Afin d'élucider ces mouvements coopératifs conscients, Umberto Eco donne l'exemple suivant :

« Une conversation entre deux personnes : Le lecteur doit mobiliser une série de mouvements coopératifs pour actualiser le contenu et il devra ainsi admettre que l'un s'adresse nécessairement à l'autre. Un des mouvements qui sera mobilisé, incontestablement est celui du lecteur »⁶

Les échanges verbaux entre, d'un côté, Khayam et Le Grand juge, Khayam et Hassan Sabbah, Khayam et Djahane, dans *Samarcande* ; de l'autre côté les discussions entre Hassan Al-Wazan et sa mère, Hassan et son oncle maternelle, Hassan et le discours qu'il adresse à son fils de retour de son long voyage qui a duré une quarantaine d'années, dans *Léon l'Africain*. Pour le premier roman, des échanges que nous avons cités, se dégage cette idée que les hommes n'ont pas tous les mêmes ambitions. Alors qu'Hassan Sabbah convoite un poste de responsabilité, *Sahib-Khabar*, pour faire aboutir, ensuite, son projet : *la secte des assassins*. Et pour cela, il fait intervenir Khayam auprès du Sultan. Entre Khayam et Djahane, les échanges

⁶ Ibid. *Lector in Fabula*.

laissent transparaître l'esprit libre du poète. Entre Khayam et Le Grand juge c'est pour signifier que même à cette époque, il y avait des personnes influentes, qui faisaient abstraction du caractère, tant réfuté de Khayam, et apprécient plutôt son érudition et sa clairvoyance. Pour ce qui d'Hassan-Al-Wazan, c'est la transmission d'un héritage riche de son humanisme et qui prépare l'homme de demain, cet être tant souhaité par Maalouf et toute l'humanité. Les deux personnages font profiter leurs descendants de leur expérience de l'oncle pour neveu Hassan, et le père Hassan pour son fils.

Chapitre 2 : Référentiel et textuel.

La lecture de *Samarcande* et de *Léon l'Africain* exige du lecteur la mobilisation de compétences multiples lesquelles lui permettent d'aller au-delà des limites du texte et de chercher à superposer cela à la réalité référentielle correspondante.

1-Réception de l'œuvre

Partant du postulat que *Samarcande* oppose deux figures mythiques de l'histoire arabo-musulmane : d'un côté Omar Khayam, personnage érudit et libre penseur, et de l'autre côté, Hassan Sabbah, personnage, outreusement conservateur et fanatique , fondateur de l'ordre des assassins, la secte la plus redoutable de l'Histoire, associés à d'autres figures historiques non moins importantes que les deux premières, (Nizam-el-Molk, Marco Polo..., certains espaces géographiques (Samarcande, la Perse, Bagdad..., certains vocables dans leur étymologie (calame, robaï, filassouf...), nous allons construire notre analyse sur trois postes. D'abord Omar Khayam, personnage ayant occupé une place importante dans l'histoire du monde arabo-musulman, par son érudition, ses exploits amoureux et son amour pour le vin qu'il considère comme source d'inspiration. Ensuite, Hassan Sabbah et sa secte des assassins ; ce personnage largement évoqué par les historiens, même actuellement avec les attentats perpétrés au nom de la religion musulmane et entachés de fanatisme. Et enfin, ces hommes politiques ayant marqué l'histoire par leur règne.

Dans Samarcande, cette cité de l'Orient, cohabitent les esprits les plus libres et les esprits les plus fanatiques, à l'image de Khayam et de Sabbah.

Le premier livre du roman, intitulé : *Poètes et amants*, s'ouvre sur un quatrain où le poète, dans sa méditation interpellant Dieu, essaie de mettre en évidence le fait que la vie sur terre, chez les mortels, est faite de différences, et que leur cohabitation est sous-tendue par l'acceptation de l'altérité.

Quel homme n'a jamais transgressé Ta Loi, dis ?

Une vie sans péché, quel goût a-t-elle, dis ?

Si Tu punis le mal que j'ai fait par le mal,

Quelle est la différence entre Toi et moi, dis ?⁷

Toutes les scènes et les rencontres entre Omar et sa concubine, l'auteur les a inscrites dans une atmosphère qui préserve leur intimité et les protège contre une application rigoureuse des préceptes de la religion musulmane. En effet, la relation entre la poétesse et Khayam est considérée comme un adultère. Les auteurs d'un adultère sont punis de cents coups de flagellations quand ils sont célibataires et de la mort par jets de pierres quand ils sont mariés.

Alors, d'un côté les rencontres nocturnes entre ces deux amoureux qui se voient en cachette dans l'obscurité de la nuit, procurent un certain romantisme à la scène et donnent aux événements une authenticité qui permet l'adhésion du lecteur. L'effet du réel créé par l'auteur calque la réalité de l'époque : les relations en dehors du mariage étaient sévèrement punies, toutefois, cette ardeur sentimentale pousse ces deux personnages à braver le danger et à satisfaire leurs désirs incontrôlables.

Au niveau de la réception, du côté du lecteur, la description des longues nuits amoureuses faites par le narrateur, le transporte dans un monde chimérique qui lui permet à son tour de s'expurger, ne serait-ce que par la sublimation d'une réalité souvent très dure.

Omar Khayam, cette figure historique, représente respectivement la sagesse, l'érudition et la débauche à la fois : tantôt, il est le conseiller des hommes politiques,

⁷ Op.Cit. *Samarcande*. P13.

tantôt, il est le savant, le poète et le stratège et enfin, il est l'amant incorrigible, le consommateur invétéré du vin. D'ailleurs dans les livres d'histoire, il est présenté sous ces différents caractères.

En effet, Omar Khayam, dès son arrivée à Samarcande se trouve, après déclinaison de son identité, confrontée à une bande de jeunes chiïtes qui le malmènent pour la simple raison que celui-ci a le même patronyme que le calife Omar, considéré par ceux-ci, comme ayant usurpé la succession au prophète à Ali, cousin du prophète Mohamed, descendant des Abdelmoutaleb, et par conséquent plus digne qu'Omar à succéder au prophète. L'intervention de Khayam en faveur de Jaber, le disciple d'Avicenne, est cette séquence narrative qui va occasionner sa rencontre avec Abou Taher et la suite des événements. De cette scène, presque insignifiante dans la fréquence des événements, va découler toute l'histoire. Sans cet incident et l'intervention de Omar, ce dernier n'aurait jamais rencontré ni Abou Taher, ni les différentes figures historiques convoquées pour les besoins de la confection de ce chef d'œuvre littéraire. La convocation de figures historiques ayant fait la chronique à une époque donnée de l'Histoire humaine (de référence), la (grande) Histoire peut servir de toile de fond à une (petite) histoire pour y introduire du dépaysement, de l'inattendu, de l'aventure. Parfois elle n'a d'autre objet que de permettre à un auteur à succès de reprendre les mêmes thèmes en modifiant seulement l'époque, comme ces romans Maaloufiens qui changent d'espaces géographiques, d'époques mais pas de techniques d'écriture.

Il y a les romans historiques où l'époque choisie crée le thème : dans les deux romans de notre corpus, il paraît que l'auteur est bien documenté, c'est une manière particulièrement efficace de découvrir une vie quotidienne, tous les détails qui rendent vivants des personnages depuis longtemps disparus. Un tel roman est réussi lorsqu'il donne envie d'aller plus loin, de chercher dans une encyclopédie ou un manuel si « c'est bien comme cela que les événements se passaient », de comparer avec aujourd'hui, d'en parler avec d'autres ; est le cas pour l'œuvre maaloufienne. Cette lecture peut être considérée comme une lecture vérification des événements romancés avec ce qui a été rapporté par les historiographes. C'est à ce moment, que

lecteur convient, enfin, que la déformation de certains faits réels, se fait au profit de la fiction, et c'est ainsi, qu'il peut, tracer les limites entre le fictif et l'effectif.

Enfin il y a le roman historique « pur et dur » qui, par le biais d'un personnage historique, premier ou second rôle, nous fait participer à de grands événements qui ont façonné notre passé: comme dans le cas de Khayyam, figure historique ayant suscité un bon nombre de chroniques relatives à son érudition qui lui a valu considération auprès des plus grands dignitaires de l'époque, à ses quatrains dépeignant des scènes orgiaques de ses exploits amoureux et à son caractère dionysiaque qui ont attiré sur lui colère et mépris des plus conservateurs de son temps.

Ce type de roman s'inscrit dans des péripéties réelles et vérifiables qui interviennent d'ailleurs dans le récit. C'est un type de roman difficile à écrire puisqu'il nécessite d'introduire de l'imaginaire dans une vérité bien connue par des sources scientifiquement étudiées. Quand ils ont du succès, ils permettent à des milliers de lecteurs de s'approprier des pans entiers d'Histoire : une tranche de vie d'Omar Khayam, La secte des assassins et les guerres de religion. Amin Maalouf, nous le savons, est un lecteur insatiable et assidu de l'Histoire humaine, mais la confection de romans de ce genre nécessite un travail de recherche ardu. En effet, les figures historiques qu'il met en scène dans ses chefs d'œuvres romanesques ne souffrent d'aucun anachronisme, même quand le plus souvent, ils ont vécu à des époques différentes.

1.2- Le texte littéraire entre société du roman et société de référence :

La réception critique de l'œuvre consiste à lutter contre la tentation régressive de l'abandon au désir de l'autre. Cette résistance lui permettra selon Gill Rye, à dévoiler et comprendre le plaisir spécifique que la magie du verbe produit sur le lecteur.

René Audet et Richard Saint-Gelais insistent dans leur ouvrage intitulé « *l'Ombre du lecteur* », sur l'hypertexte qui est fondamentalement non linéaire. Selon eux, l'hypertexte constitue une combinaison idéale de la stabilité de l'écriture. L'hypertexte serait, donc, cette interaction qui s'accomplit entre le texte et lecteur.

Une lecture sans contraintes textuelles est, cette lecture où le lecteur est obligé à chaque production de sens de justifier sa lecture dans le texte et par le retour au texte. Ce texte, c'est-à-dire l'incipit, fait également office de contrat de lecture car il instaure les bases du récit de *Samarcande*. En effet, l'énonciateur/narrateur « je » (qui se manifeste également par le biais des pronoms anaphoriques, s'y identifie explicitement, informe sur sa relation avec le manuscrit, sur le récit et sur le rôle primordial qu'il remplit. Quant au narrataire, il se manifeste à travers le « vous » dans le passage « *peut être en connaissez-vous le dénouement* ». Ici, le « vous » fait office de lecteur virtuel afin de valider les propos du narrateur et considérer les événements historiques racontés comme authentiques, avec une allusion faite au public, le lectorat, auquel il s'adresse.

La première partie nous renseigne dans les détails sur la vie d'Omar Khayam depuis son arrivée à Samarcande jusqu'à sa mort ; sur les conditions sociopolitiques et historiques qui ont façonné la Perse aux XI^{ème}, XII^{ème} et XIII^{ème} siècles. Cet ancrage socio-historique s'avère nécessaire, car on ne peut se représenter, comprendre et justifier le comportement d'un quelconque personnage, que si on le replace dans son contexte historique de sa culture nationale ou même ethnique.

Dans cette partie, *Poètes et Amants*, Benjamin O. Lesage narre la vie détaillée de Khayam, en introduisant dès le début les éléments de la diégèse (temps, lieux, personnages, événements). Mais même si le décalage doit imposer une narration distanciée, il y a quand même de nombreuses interférences du narrateur qui se manifeste à travers les multiples interrogations rhétoriques, utilisation de la forme modale, l'impératif, comme dans « *ne nous méprenons pas sur cette attitude...* » Et l'usage de mots étrangers qu'on rencontre dans les romans, écrits en italique et empruntés aux langues arabe, persane, turque, indoue : ce qui nous permet d'affirmer que nous sommes en face d'un conteur orientaliste érudit, mélangeant traditions orales et écritures modernes dans la conduite de sa narration : des mots comme : *Khwayé*, signifiant frère en arabe, *Robaï*, dans le sens de quatrain, *filassouf* qui peut signifier selon l'usage qu'on en fait, alchimiste ou, tout simplement, philosophe.

Nous avons relevé aussi que le narrateur implique également le narrataire même quand le récit est censé être un récit à la troisième personne ; ce qui conduit à passer du récit au discours comme dans :

« *Ne nous méprenons pas* », ⁸

Ce « nous » renvoie à « moi », le narrateur « vous », le narrataire.

Le narrateur essaie, donc, d'interpeller le lecteur pour l'empêcher d'émettre des hypothèses sur les possibles narratifs et ne pas le décevoir quant à ses horizons d'attentes. Ces hypothèses pouvant être considérées ici tels des préjugés sur la personne d'Omar et ses intentions, alors le narrateur le défend en se basant sur la chronique écrite en marge des *Robayat*.

L'artiste narrateur cherche à produire un double effet sur le lecteur pour, d'une part, valider ses propos et son récit, et ce, en faisant référence à un ouvrage qu'il prétend authentique mais qui n'a peut-être jamais existé. Et, d'autre part, parvenir à estomper les préjugés ancrés dans les mentalités des uns et des autres à l'égard de Khayam.

Nous pouvons prendre un autre exemple de la volonté du narrateur à ménager les attentes du lecteur et à l'impliquer directement, non pas dans la diégèse, mais dans les scènes narratives, afin de lui donner l'impression de revivre les événements comme s'il y était, utilisation du présent, ce qui tend à produire l'effet escompté.

L'implication du narrataire dans un récit historique n'est jamais fortuite. En fait, elle donne au récit un certain dynamisme, facilite l'adhésion à la fiction en créant un espace d'échange où l'invitation du narrateur/lecteur peut être comme une participation à la confection de l'histoire.

Maalouf conscient de la difficulté à contenir toute la portée de son œuvre sans connaissance préalable des conditions socio-historiques par le lecteur, a prévu de lui communiquer tous les détails indispensables à la saisie de l'histoire, sans pour autant se laisser entraîner dans les clichés imposés par des textes historiques simplement objectifs et dépourvus de la moindre nuance romanesque.

L'illusion historique produite sur le lecteur est assurée par les mécanismes conventionnels indispensables dans ce genre de romans : chronologie minutieuse, propos des chroniqueurs mis entre guillemets, utilisation de termes étrangers,

⁸ Op.cit. Samarcande.

concordance des faits historiques... Même inconnues du lecteur, toutes ces données mises en exergue, accentuent la vraisemblance du contexte évoqué. L'intertexte, documentaire, apporte à la fiction une marque supplémentaire de véracité et crédibilité :

« *Les astrologues l'ont proclamé depuis l'aube des temps, et ils n'ont pas menti : quatre villes sont nées sous le signe de la révolte, Samarcande, La Mecque, Damas et Palerme.* »⁹

L'art du conteur tisse la trame romanesque de manière tellement ingénieuse, que le plus souvent le lecteur emporté par le flux, les stratégies et les ruses de la narration, ne cherche même pas à replacer les personnages dans leur contexte. Cependant, mettre en œuvre une telle lecture exige la convocation de compétences multiples : linguistique, discursive, cognitive, du lecteur, ce que Barthes nomme *Les compétences culturelles*.

Dans une Citation tirée de *Variations sur l'écriture*, où Roland Barthes définit la lecture comme :

« *Un phénomène qui participe à la fois de la perception, de l'intellection, de l'association - mais aussi de la mémoire et de la jouissance* ». ¹⁰

Vincent Jouve citant Umberto Eco écrit :

« *Ce sont les travaux d'Umberto Eco qui ont permis de faire le lien entre l'approche poéticienne et les théories de la lecture. En cherchant à comprendre comment les structures du récit influent sur la réception* »¹¹

Eco a proposé un modèle permettant d'analyser la lecture tout en restant dans le système du texte :

⁹ Op.cit. Samarcande. P36.

¹⁰ Barthes Roland

¹¹ Jouve Vincent, *Poétique du roman*, éd. Armand Colin, Paris 2007, p.

« L'acte de lecture se présente comme une performance que le lecteur réalise grâce à une compétence. Dans la mesure où elles sont objectivement sollicitées par les structures textuelles, performance et compétence du lecteur sont de véritables composantes du roman. »¹²

Afin de réaliser une lecture intelligible et analytique, le lecteur doit avoir acquis des compétences variées : culturelles, idéologiques, cognitives, encyclopédiques..., qui lui permettent de réussir une lecture de différents niveaux : niveaux de lecture dont parlent Eco dans son ouvrage « *lector in fabula*. »

Il est quasi impossible pour un lecteur détenant, ne serait-ce que quelques éléments historiques sur les crimes perpétrés par des groupes d'individus au nom d'une conviction quelconque, la secte des assassins par exemple, de ne pas chercher à superposer ces scènes à des actualités du moment : nous pensons en cela aux attentats ayant coûté la vie à des millions d'innocents à travers le monde ; et dans le cas de notre corpus, nous pensons surtout au peuple libanais et à ceux de l'Orient.

Vincent Jouve résume ainsi les différentes étapes de l'acte de lecture déclenché par un lecteur initié et réunissant les différentes compétences précédemment citées et qu'il transforme en performances à la lecture.

Wolfgang Iser pose le problème de l'acte de la manière suivante ;

« L'effet et la réception constituent les points d'ancrage essentiels de l'esthétique de la réception »¹³

Pour ce critique, l'effet constitue les méthodes et les théories textuelles, alors que la réception renvoie aux méthodes historiques sociologiques. Par conséquent, l'intérêt du lecteur doit porter sur le textuel, l'intra texte, et le référentiel, l'extra texte.

Eco donne l'exemple suivant sur la compétence encyclopédique du lecteur : par exemple dans le syntagme qu'il y aura en un éloignement antérieur.

¹² Ibid. *Poétique du roman*. p.166.

¹³ Op.cit. *La fiction comme effet Poétique*, vol.10

Le texte est donc rempli d'espaces blancs, et l'émetteur qui a prévu que ces vides seraient remplis, les a laissés pour deux raisons :

-Pour une raison stylistique.

-Pour une raison esthétique.

Dans ces chefs d'œuvres romanesques, les personnages ne souffrent, comme nous l'avons déjà signalé, d'aucun anachronisme, même quand le plus souvent, ils ont vécu à des époques différentes. C'est cet art du conteur tissant la trame romanesque de manière tellement ingénieuse au point même où, le plus souvent, le lecteur emporté par le flux, les stratégies et les ruses de la narration, ne cherche même pas à replacer les personnages dans leur temps.

Cependant, mettre en œuvre une telle lecture exige la convocation de compétences multiples : linguistique, discursive, cognitive, du lecteur, ce que Barthes nomme « *Les compétences culturelles.* »

La dénomination de la secte des assassins a eu plusieurs significations, et la plus plausible à notre sens a bénéficié d'une explication étymologique dans le roman, elle consiste en ceci :

Assassins provient d'une traduction du vocable « *hachachines* » signifiant en français, *coupeurs de têtes*. Cette explication semble la plus plausible car les documents historiques en font état, d'un côté, et de l'autre côté, dans le texte, l'auteur nous apprend que les membres de la secte exposent les têtes de leurs victimes dans les places publiques pour semer la panique parmi la population. Ces atrocités ont été reconduites beaucoup plus tard dans d'autres sociétés : nous pensons aux atrocités de la décennie noire en Algérie.

Vincent Jouve citant Umberto Eco écrit :

Ce sont les travaux d'Umberto Eco qui ont permis de faire le lien entre l'approche poéticienne et les théories de la lecture. En cherchant à comprendre comment les structures du récit influent sur la réception, Eco a proposé un modèle permettant d'analyser la lecture tout en restant dans le système du texte.

« *L'acte de lecture se présente comme une performance que le lecteur réalise grâce à une compétence. Dans la mesure où elles sont objectivement sollicitées*

par les structures textuelles, performance et compétence du lecteur sont de véritables composantes du roman. »¹⁴

En effet, un lecteur prétendant à une lecture performante, doit posséder, au moins, un minimum de connaissances de vocables étrangers pour pouvoir procéder à des inférences sémantiques en rapport avec le lexique utilisé par l'écrivain. D'ailleurs, c'est l'une des conditions requise par les spécialistes pour une lecture intelligible du produit littéraire.

2- La lecture littéraire: Lecture à étapes :

Afin de réaliser une lecture intelligible et analytique, le lecteur doit avoir acquis des compétences variées (culturelles, idéologiques, cognitives, encyclopédiques...), qui lui permettront de réussir une lecture de différents niveaux : niveaux de lecture dont parlent Eco dans son ouvrage (*lector in fabula*).

Vincent Jouve traduit ainsi les différentes étapes de l'acte de lecture déclenché par un lecteur initié et réunissant les différentes compétences précédemment citées et qu'il transforme en performances à la lecture.

2.1- 1^{ère} étape :

-Phase d'explication sémantique ou actualisation des structures discursives:

« Cette première étape correspond à la phase d'explication sémantique. Ne pouvant convoquer pour chaque signe l'ensemble des éléments recensés par le dictionnaire, le lecteur, dans son déchiffrement, ne retient que les propriétés nécessaires à la compréhension. »¹⁵

Selon Eco, toujours cité par Jouve, le lecteur dans l'incapacité de convoquer pour chaque vocable l'ensemble des significations recensées par le dictionnaire, ne retient

¹⁴ Op.cit. *Poétique du roman*. P.166.

¹⁵ Op.cit. *Poétique du roman*.P.167.

dans son entreprise de lecture que les propriétés utiles à la compréhension. Ce sont donc les réseaux de sens, obligatoirement existants dans le texte, qui indiquent la façon dont les mots sont à comprendre. En d'autres termes la mémoire humaine ne pouvant contenir l'ensemble des mots d'un dictionnaire. C'est, là, que le lecteur est conduit à développer des stratégies de lecture qui lui permettent d'accéder au sens d'un mot dont il ignore la signification et cela par inférence des autres réseaux de sens obligatoirement existants dans le texte. L'exemple pris dans *Samarcande*, quand le balafre invoque le quatrain de Khayam en disant "un *robaï*", qu'il fait suivre du quatrain:

Rien, ils ne savent rien, ne veulent rien savoir.

Vois-tu ces ignorants, ils dominant le monde.

Si tu n'es pas des leurs, ils t'appellent incroyant.

*Néglige-les, Khayam, suis ton propre chemin.*¹⁶

Pour un lecteur ne connaissant pas la langue arabe, il comprendra le sens du mot "robaï" à la lecture du passage: *voici un robaï que j'ai réellement composé*, suivi du quatrain en question.

Un autre exemple, c'est quand le balafre traite Jaber de *filassouf*:

« *Cet homme est un ivrogne, un mécréant, un filassouf* » !¹⁷

Le lecteur se basant sur le réseau des sens objectivement présents dans le passage en question, va associer le sens de "*filassouf*" aux autres vocables du passage et qui sont: ivrogne et mécréant, lesquels par extension sémantico-religieuse et culturelle, signifient tous: impie, mécréant. Car, dans une traduction littérale dans la langue française,

Le mot "*filassouf*" donne le sens de "philosophe". Historiquement, pratiquer la philosophie était considéré comme blasphématoire aux yeux des religieux de plusieurs croyances: d'où le sacré mythique et le profane littéraire.

¹⁶ Ibid. *Samarcande*, p.20.

¹⁷ Ibid. *Samarcande*, p.18.

Le passage suivant dans « *Léon l'Africain* » confirme davantage la signification à produire par inférence :

« L'homme avait déjà quatre épouses, tout ce que la Loi l'autorisait à prendre en même temps. »¹⁸

Afin que le fait d'épouser quatre femmes ne soit pas compris de manière erronée, telle une polygamie par un lecteur non initié, ce lecteur doit savoir qu'un musulman peut prétendre à quatre femmes mais à des conditions. Conditions et Loi divines qui ne sont nullement respectées par le zerouali : encore une fois, un autre exemple de l'hypocrisie sociale.

2.2- 2^{ème} étape:

-La lecture synthétique ou l'actualisation des structures narratives:

« Dans cette deuxième étape, le lecteur se livre à un important travail de synthèse : il rassemble les structures discursives en une série de macro propositions qui lui permettent de dégager les grandes lignes de l'intrigue »

Dans cette deuxième étape, le lecteur réalise un important travail de condensations discursives au niveau des structures narratives afin de dégager les grandes lignes de l'intrigue. Ce travail de synthèse opéré par le lecteur au niveau des structures narratives lui permet de faire le point sur les événements et d'en retenir l'essentiel pour une bonne progression dans sa lecture même après plusieurs pages lues. Exemple. : Dans le premier livre intitulé « Poète et Amants » livre qui s'étale de la page 13 à la page 111, l'actualisation des structures narratives de ce livre chez le lecteur consiste en :

Un incident se produit en présence de Khayam qui arpente les rues de Samarcande et ne rate aucun spectacle qui s'offre à ses yeux. D'ailleurs, c'est de cet incident que va naître plus tard le manuscrit des Robayat. Omar, intervient pour délivrer un vieil ivrogne, pris à partie par une bande de jeunes, et qui n'était autre que Jaber le disciple

¹⁸ Op.cit. *Léon l'Africain*, p147.

préféré d'Abou Ali(Avicenne). Sans le passage de la milice urbaine de Samarcande, Omar aurait subi le même sort, ou pire encore, que celui de Jaber. Il est conduit chez Abou Taher Le juge suprême. A partir de ce moment vont découler tous les événements : Les rencontres avec les différents personnages historiques tels que Nizam El-Molk, Hassan Sabbah, Malik shah, ses ébats amoureux avec Djahane et bien d'autres.

Le lecteur retiendra aussi que c'est de cet incident anodin que va naître ce chef d'œuvre immortel de la littérature Humaine.

A la lumière de cela, nous considérons que le lecteur coopératif est une condition impérative à l'actualisation d'un texte et par conséquent à la production du sens

L'extrait suivant :

*« IL lui reprochait seulement de professer trop haut et trop brutalement ses idées. Ce défaut avait valu à Jaber plusieurs séjours en prison et trois flagellations publiques, la dernière sur la Grand-Place de Samarcande, cent cinquante coups de nerf de bœuf in présence de tous ses proches. Il ne s'était jamais remis de cette humiliation. »*¹⁹

Cette scène du châtement qui a été infligé au disciple d'Avicennes, Jaber le grand, nous renseigne socio-historiquement sur le sort qui était réservé aux êtres qui s'aventurent dans des réflexions philosophiques relevant d'une pratique profane à l'époque. Socialement, ceux qui abordent de manière ostentatoire des questions ayant trait au sacré et à la métaphysique étaient considérés comme des impies, d'où les vocables 'filassouf' et 'alchimistes' qui peuvent signifier, respectivement hâtes et sorciers. A une époque où le pouvoir était entre les mains des hommes de religion, cette manière de considérer les philosophes et les hommes de science n'était pas une pratique particulièrement orientale ; en effet, même en occident avec l'hégémonie de l'église, les sorciers étaient brûlés vifs.

Un autre exemple, non moins important que le premier, relevé dans *Léon l'Africain* peut permettre au lecteur de réaliser cette relation triangulaire dont parle Michel Butor

¹⁹ Op. Cit. *Samarcande*, p. 17.

dans son ouvrage *Essai sur le roman* (texte-lecteur-réalité sociale). Cette réalité sociale nommée *réalème* par Ithmare, professeur à l'université de Tel-Aviv, met en exergue l'état d'âme du père et de la mère, encore davantage dans une société musulmane, à la naissance d'un bébé de sexe masculin :

«Sa joie exubérante n'avait toutefois ni la profondeur ni l'intensité de celle de Salma qui, en dépit de ses douleurs persistantes et son extrême faiblesse, se sentait naître une seconde fois par ma venue au monde, car ma naissance faisait d'elle la première des femmes de la maison et lui attachait les faveurs de mon père pour de longues années à venir. »²⁰

Donner naissance à un garçon était plus apprécié que donner naissance à une fille : La naissance d'un garçon est une fierté pour le père et sa virilité. Un garçon est cet homme qui dans le futur prendra la relève en tant que responsable familial et successeur dans le sauvegarde de l'héritage familial. Pour la mère, et toutes les considérations avantageuses dont elle va jouir le reste de sa vie de couple, du mari et de son entourage.

Cependant, la naissance d'une fille était considérée comme une honte pour l'homme dont la virilité est mise en cause ; car une fille attire le déshonneur sur la famille. Quant à la femme, elle peut même être répudiée et traitée telle une esclave. Ce point culturel, relève de l'époque, antéislamique où lorsque le nouveau-né est de sexe féminin il est enterré vivant pour parer au déshonneur. Avec l'avènement de l'Islam, cette pratique a été interdite par les textes sacrés. Mais, dans certaines sociétés musulmanes, cette tradition inhumaine est toujours d'actualité sauf que le sort fatal réservé au nouveau-né n'est plus de coutume heureusement. Responsabiliser la femme pour le sexe du nouveau-né est l'une, parmi tant d'autres, des pratiques sociales rétrogrades que l'Islam a abolies.

Un lecteur initié ne contentera pas du sens qui se dégage de la structure textuelle directement perceptible, mais ira, plutôt, produire le sens tu volontairement par l'auteur et relève, souvent, de l'idéologique et du culturel.

²⁰ Op.cit. *Léon l'Africain*, p.15.

Toujours pour ce même critique, et l'effet et l'impact de l'Art sur le lecteur, il écrit ceci :

« L'Art agit toujours sur nous. Il reste à nous demander comment il le fait. Il y a bien de changer de question : il faut désormais s'interroger sur l'effet, et non plus sur la signification du texte. »²¹

Là, il convient de réfléchir sur l'impact produit par le texte sur son lecteur et sur la manière dont ce processus agit pendant l'acte de lecteur.

Dans les deux premières pages qui ouvrent l'histoire, dans *Léon l'Africain*, le narrateur développe une narration rétrospective, analeptique, en rapportant les événements, ayant précédé sa naissance, et qui lui ont été contés par sa mère. Ce qui se dégage de cette séquence, c'est la polygamie, une idéologie sexiste, l'état d'âme des musulmans pendant le mois sacré de ramadhan et une société patriarcale où la femme n'a pas sa place :

« Cette année-là, de ramadan tombait en plein été, et mon père sortait rarement de la maison avant le soir, car les gens de Grenade étaient nerveux dans la journée, leurs disputes étaient fréquentes et leur humeur sombre était signe de piété, puisque seul un homme n'observant pas le jeûne pouvait garder le sourire sous un soleil de feu, puisque seul un homme indifférent au sort des musulmans pouvait rester jovial et affable dans une ville minée par la guerre et menacée par les infidèles. »²²

Des éléments de la culture sociale de l'époque sont semés dans le texte et dévoilent une condition sociale amère et réprouvée même par la religion musulmane.

La phrase prononcée par Sara la diseuse de bonnes aventures fait état de cette condition de la femme :

²¹ Op.cit. *Poétique du roman*. P.8

²² Ibid. *Léon l'Africain*, p.15

« Sans lever les yeux, elle prononça lentement ces mots, que je me rappelle encore :

« Pour nous femmes de Grenade, la liberté est un esclavage sournois, l'esclavage une subtile liberté. »²³

Sara-la-Bariolée qui est diseuse de bonne aventure, nous renseigne sur une pratique séculaire, traditionnelle faisant état de la crédulité des sociétés de l'époque, encore que dans certaines sociétés civilisées, cette pratique persiste encore sous une forme, peut-être, modernisée : les voyantes, les cartomanciennes et même sur internet.

S'inspirant de la célèbre phrase de Chomsky, quant aux sens qui ne sont pas véhiculés de manière patente et claire, et qu'il convient aux lecteurs de produire, Iser écrit :

« On peut objecter à propos de cette phrase apparemment Signifiant que la constance sémantique propre à tout usage linguistique fera en sorte qu'elle sera soumise à un arrangement contextuel jusqu'à ce qu'elle ait un sens. »²⁴

Un lecteur non paresseux, persévérant, est celui qui ne va pas se déclarer vaincu devant la résistance du texte. C'est plutôt, ce lecteur qui ca titiller inlassablement ce texte par la formulation d'hypothèses qu'il s'agira de vérifier systématiquement par le lecteur par le retour au texte (dans l'intertextuels) ou, par les suggestions qui font allusion à l'extratextuel, au contexte sociohistorique, source d'inspiration de l'écrivain. En effet, l'écrivain, par souci stylistique évite trop de détails dans son écriture. Donc, il tait volontairement certaines informations, avec l'intention, que le lecteur va coopérer et déclarer les sens tus.

L'extrait suivant pris de *Samarcande* :

« Cette nuit-là, Omar a vraiment cherché le sommeil dans un belvédère, un pavillon en bois sur une colline chauve, au milieu du vaste jardin d'Abou-

²³ Ibid. *Léon l'Africain*, p.16

²⁴ Wolfgang Iser, Pour une esthétique de la réception

Tahar. Près de lui, sur une table basse, calame et encrier, une lampe éteinte et son livre ouvert à la première page, demeurée blanche. »²⁵

Même être juge et être investi de la mission d'appliquer rigoureusement la loi, ne signifie pas pour autant que l'on soit d'accord et convaincu par l'idéologie et les règles qui régissent et assurent la pérennité de la société. Au moment où la poésie de Khayam était considérée comme profane pour le commun des hommes à cette époque, voilà une personnalité politique et sociale, le grand-juge Abou-Tahar qui œuvre pour sauver de l'oubli ce chef d'œuvre poétique de Omar « *les Robayat* ».

Tant il est vrai que certaines de ces expressions figées sont vérifiées très opérantes, par égard à celui qui les prononce et à son rang dans la hiérarchie du pouvoir :

« Quand tu m'auras enseigné la sentence, ma langue ne parlera que ta parole. »

Il a suffi au Grand-juge d'accueillir l'entrée de Khayam en prononçant :

« Bienvenue à l'imam Omar Khayam, l'homme que nul n'égale dans la connaissance de la tradition du Prophète, la référence que nul ne conteste, la voix que nul ne contredit. »²⁶ pour que, toute l'assistance adhère et que tous les préjugés se dissipent, comme si c'était, une parole absolue, elle est plutôt incontestable.

La suite du texte confirme le commentaire développé précédemment :

« L'un après l'autre, les visiteurs se lèvent, esquissent une courbette, marmonnent quelque formule, avant de se rasseoir. D'un œil furtif, Omar observe le balafre, qui semble s'étouffer dans son coin, réfugié néanmoins dans une grimace timidement moqueuse.

²⁵ Op.cit. *Samarcande*, p29.

²⁶ Ibid. *Samarcande*, p29.

Le plus cérémonieux du monde, Abou-Taher prie Omar de prendre place à sa droite, contraignant ses voisins à s'écarter avec empressement. Puis il poursuit :

La suite de l'allocution du Grand juge fonctionne comme une réprimande en direction du balafre, prévoit d'éventuelles prises en aparté de Khayam et lui confère respect et considération à l'avenir.

« Notre éminent visiteur a eu une mésaventure hier soir. Lui qui est honoré dans le Khorasan, le Fars et le Mazandarin, lui que chaque cité souhaite accueillir dans ses murs, que chaque prince espère attirer vers sa cour, il a été molesté, hier, dans les de Samarcande. »²⁷

Une simple allocution du juge va fonctionner comme un sauf-conduit pour Omar dans Samarcande.

Il poursuit pour l'effet, en écrivant :

« De ce que l'esthétique de l'effet comprend le texte comme processus, la pratique de l'interprétation qui en découle vaut essentiellement pour la formation du sens en tant qu'événement. On s'attaque aux traditions exégétiques (qui sont) en quête de signification cachée dans l'œuvre d'art. »²⁸

Un lecteur ayant compris ou répondu au mécanisme de l'effet du texte sur lui, doit partir, dans son entreprise interprétative, du postulat que le texte est truffé de significations implicites, connotées qu'il lui convient de dévoiler, de produire par son acte de lecture.

Le passage suivant et qui ouvre le fameux manuscrit, fait état des dangers auxquels étaient exposés les hommes de science :

« Achevé à Samarcande, l'ouvrage de Khayam est dédié à son protecteur :

²⁷ Ibid. Samarcande, P30.

²⁸ Wolfgang Iser, Pour une esthétique de la réception

« Nous sommes les victimes d'un âge où les hommes de science sont discrédités, et très peu d'entre eux ont la possibilité de s'adonner à une véritable recherche... Le peu de connaissance qu'ont les savants d'aujourd'hui est consacré à la poursuite de fins matérielles... J'avais donc désespéré de trouver en ce monde un homme qui soit intéressé aussi bien à la science qu'aux choses du monde, et qui soit sincèrement préoccupé par le sort du genre humain, jusqu'à ce que Dieu m'ait accordé la grâce de rencontrer le grand cadî, l'imam Abou-Taher. Ses faveurs m'ont permis de m'adonner à ces travaux. »²⁹

Ce passage nous oriente vers une lecture qui mettra en lumière les conditions dans lesquelles travaillaient les hommes de science. En dehors de leurs recherches sur ce qui est matériel, certains scientifiques bravaient le danger de s'adonner à des réflexions métaphysiques interdites, au risque de leur vie.

Concernant l'activité interprétative dans l'acte de lecture, Iser écrit :

« La perpétuation d'une norme d'interprétation de l'œuvre d'art laisse apparaître que l'œuvre est toujours comprise comme support d'une vérité qui se manifesterait à travers elle. »³⁰

Certes, le passage suivant dans « Léon l'Africain », tout en mettant en exergue la condition de la femme, dénonce une hypocrisie, tant tue, par le machisme de l'homme et la soumission et la sournoiserie de la femme :

« Pour nous, femmes de Grenade, la liberté est un esclavage sournois, l'esclavage une subtile liberté. »³¹

Comme règle de production de sens dans le texte, le lecteur doit se convaincre que l'œuvre d'art où la sublimation de la vérité est fréquente et que c'est grâce à sa persévérance, que les différentes entrées apparaissent et lui permettent l'accès à la

²⁹ Ibid. *Samarcande*, p.48.

³⁰ Ibid. *Pour une esthétique de la réception*, p33.

³¹ Op. Cit. *Léon l'Africain*, p.16.

formulation des sens hypothétiques qu'il s'agit de confirmer ou d'infirmer par le retour au texte.

Le New Criticism :

« Se débarrasse de la recherche de la signification pour s'intéresser aux éléments de l'œuvre et leur interaction. Toutefois, les anciennes normes d'interprétation restent en vigueur : l'œuvre est évaluée en fonction de la notion d'harmonie. »³²

L'œuvre est porteuse d'indices textuels suggestifs de sens qu'il ne faut pas ignorer même quand on considère cette pratique comme ancienne.

Iser conçoit que :

« L'œuvre littéraire a deux pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur. »³³

L'écrivain, par son acte de créateur est considéré comme l'auteur d'une création artistique. Alors que le lecteur, par son actualisation du pôle artistique, tend vers la découverte de ce que décèle le pôle esthétique. C'est la concrétisation réalisée par le lecteur qui confère au texte sa dimension esthétique.

A ce niveau de la conception de l'acte de lecture, Iser identifie deux types de lecteurs : l'idéal, le critique littéraire ou philologue et le contemporain, l'histoire de la réception. Puis, il présente trois modèles de lecteurs : L'architecteur de Riffaterre, le lecteur informé de Fisher et le lecteur visé de Wolff :

« L'architecteur est un concept test qui sert à déterminer le fait stylistique, en fonction de la destinée du texte. Le lecteur informé est un concept pédagogique qui vise, par l'auto-observation des réactions déclenchées par le texte, à améliorer l'information, et dès lors la compétence du lecteur. Enfin, le lecteur visé est une

³² Op. Cit *Pour une esthétique de la réception*, p39.

³³ Op. Cit *Pour une esthétique de la réception*, p48.

*reconstruction conceptuelle qui présente les dispositions historiques du public, cible de l'auteur.*³⁴

Tout en essayant d'être le plus objectif possible, l'écrivain glisse des jugements de valeur par le biais de ses personnages, et c'est ainsi qu'il oriente le lecteur vers un sens latent qui n'engage, en quelque sorte, pas l'auteur dans le fait de faire passer ou admettre par le lecteur une idéologie quelconque.

Enfin, Iser introduit son lecteur implicite qu'il définit ainsi :

*« A la différence des types de lecteurs dont il a été question jusqu'ici, le lecteur implicite n'a aucune existence réelle. »*³⁵

Lecteur implicite : il s'agit de structure du lecteur inscrite dans le texte.

Ce lecteur implicite équivaut à notre sens au lecteur virtuel, une entité sans aucune existence réelle et que l'auteur se représente et adresse son produit : ce que Gérard Genette désigne par le concept de narrataire.

Iser poursuit concernant le lecteur implicite exigé et imposé dans le texte :

*« En résumé le concept de lecteur est un modèle transcendantal qui permet d'expliquer comment le texte de production produit un effet et acquiert un sens. Il désigne le rôle de lecteur imposé dans le texte, d'où le dédoublement structure du texte/ structure d'action. »*³⁶

Partant du postulat suivant sur le modèle historico-fonctionnel des textes littéraires, Iser déclare :

« On ne voudra pas savoir ce que la fiction signifie, mais bien l'effet qu'elle produit. »

³⁴Ibid. *Pour une esthétique de la réception*, p69.

³⁵ Ibid. *Pour une esthétique de la réception*, p72.

³⁶Ibid. *Pour une esthétique de la réception*, p75.

Une lecture de surface se limitant aux structures textuelles premières ne constitue pas l'intérêt de lecture. C'est plutôt l'effet que produit cette fiction en poussant le lecteur à construire des sens textuels mais, surtout contextuels donnés d'une portée historico-sociale. Pour mieux exprimer cet effet, Iser s'inspire des travaux de J.L. Austin concernant les actes de paroles et l'énonciation, il distingue :

«Deux formes fondamentales d'énonciation : les énonciations constatives et performatives. Tandis que les premières font des constatations à ce qui peut être jugé selon des critères de vérité, les secondes accomplissent une action qui peut réussir ou échouer. »³⁷

Les actes de parole sont ensuite divisés en groupes : les actes locutoires, illocutoires (informer, entreprendre, avertir) et perlocutoires (actes que nous provoquons ou accomplissons par le fait de dire quelque chose, exemple, convaincre, persuader, empêcher).

« Rappelons que les trois postulats d'Austin relatifs au succès de l'acte linguistique : l'énonciation performative présuppose des conventions communes au locuteur et au destinataire, des procédures acceptées par les deux partenaires, ainsi que la disponibilité des participants à prendre part à l'acte linguistique. »³⁸

Pour Iser, cela veut dire que le texte de fiction doit lui-même contenir des conventions et des procédures.

« La théorie du langage a bien montré comment le contexte permet de décider ce que l'énonciation en question a voulu dire en rattachant à la situation contextuelle la décision concernant la signification. »³⁹

³⁷Ibid. *Pour une esthétique de la réception*, p104

³⁸ Ibid. *Pour une esthétique de la réception*, p1027.

³⁹ Ibid. *Pour une esthétique de la réception*, p115.

Avant de construire le sens d'une énonciation donnée, il est préférable qu'il tende vers le référentiel, la situation contextuelle, et ce, pour donner plus de crédibilité à la production du sens.

« La discours fictionnel est privé de la situation référentielle dont la détermination rigoureuse assure à l'acte linguistique sa pleine réalisation. Ce manque évident n'implique pas un quelconque échec du discours de fiction, mais peut servir de point de départ pour mieux saisir ce fait de la particularité du discours de fiction. »⁴⁰.

Les inférences faites par le lecteur sont réalisables par le fait de les relier à la situation référentielle ; ce qui permet de combler les blancs typographiques d'exprimer les non-dits tus expressément dans le texte littéraire.

La lecture d'un texte passe par des suggestions textuelles qui orientent le lecteur vers la formulation d'une série d'hypothèses de sens qu'il est tenu de vérifier en les rattachant à des éléments référentiels. Si le lecteur prête attention aux indices que lui suggèrent le texte, sa voie vers la production du sens, par le recours au référentiel, est balisée.

L'entreprise interprétative du lecteur de l'œuvre littéraire actualise les présupposés et les allusions auxquelles renvoient les structures textuelles et qui sont en étroites corrélations avec les réalités extratextuelles qui fonctionnent comme des balises aux multiples productions sémantiques qu'elles affirment ou infirment.

Wolfgang Iser écrit ceci :

« En tant que composantes centrales du répertoire textuel, les normes sélectionnées dans les réalités extratextuelles et les allusions littéraires préviennent de deux systèmes différents. Les unes sont issues des systèmes sémantiques propres à chaque époque, les autres sont tirées de l'arsenal des

⁴⁰ Ibid. *Pour une esthétique de la réception*, P117.

modèles d'articulation selon lesquels, dans la littérature du passé, le texte réagit à son environnement. »⁴¹

A cet effet, nous qualifiant d'anodine, voire, de naïve une lecture des deux romans de notre corpus qui ne chercherait pas à mettre en relation les événements historiques ayant servi à Amin Maalouf pour la fabrication de Samarcande et Léon l'Africain, avec le contexte sociohistorique de la collectivité à laquelle il appartient.

L'acte de lecture installe une interaction de réciprocité interprétative entre le lecteur et le texte. Le texte, par son action sur le lecteur, lui suggère des sens hypothétiques que celui-ci doit rendre effectifs par un processus de confirmation /infirmation, dans un va et vient du textuel vers l'extratextuel et vis-versa.

Par son recours à l'Histoire pour la confection de ses romans, Amin Maalouf cherche, à notre sens, à trouver une réponse à la situation sclérosée, et même séculaire, de son pays en particulier, le Liban, et à celle de L'orient, en général. En effet, les personnages de nos deux romans partagent de nombreux points communs avec les libanais : exil, instabilité, rejet de l'altérité religieuse, ethnique, errance...

Pour cela, Iser écrit :

« La lecture est interaction dynamique entre le texte et le lecteur. Car les signes linguistiques du texte et ses combinaisons ne peuvent assurer leur fonction que s'ils déclenchent des actes qui mènent à la transposition du texte dans la conscience de son lecteur. Ceci veut dire des actes provoqués par le texte échappent à un contrôle interne du texte. Ce hiatus fonde la créativité de la réception. »⁴²

Les sens qui ne sont pas signifiés clairement dans le texte et qui, normalement, sont du ressort de l'écrivain, deviennent ainsi une mission que le lecteur est contraint de remplir. Et c'est ainsi, que l'auteur et le lecteur participent de part égale dans la créativité et l'imagination et évitent l'ennui et l'abandon de l'acte de lecture entrepris.

⁴¹ Ibid. *Pour une esthétique de la réception*, p148.

⁴²Ibid. *Pour une esthétique de la réception*, p198.

W. Iser conçoit cette participation de l'un et de l'autre ainsi :

« L'auteur et le lecteur prennent donc une part égale au jeu de l'imagination, lequel de toute façon n'aurait pas lieu si le texte prétendait être plus qu'une règle de jeu. La lecture ne devient plaisir que si la créativité entre en jeu, que si le texte nous offre une chance de mettre nos aptitudes à l'épreuve. Il est certain qu'il y a des limites à cette productivité, et celles-ci sont transgressées si tout nous est dit trop clairement ou pas assez précisément. L'ennui et la fatigue désignent les points limites psychologiques qui nous mettent hors-jeu. »⁴³

Les indices périphériques du texte représentent pour un lecteur assidu, expérimenté des éléments extratextuels lui permettant d'anticiper sur l'acte de lecture en formulant des hypothèses de sens qu'il vérifiera à l'intérieur du texte.

« Espace de réception ou eye-Voice-span : l'étendue du texte qui peut être aperçue à chaque moment de la lecture, et à partir de laquelle nous sommes en mesure d'anticiper la suivante. »⁴⁴

Dans son entreprise créatrice, le lecteur est engagé dans une activité d'inférences sémantiques progressive au fur et à mesure de la découverte de l'entièreté du texte. Cette découverte progressive du texte peut, selon les compétences du lecteur, être satisfaite ou déçue, mais sans qu'il y ait découragement ou abandon. C'est la persévérance du lecteur qui lui permet de découvrir ce qui, a été insinué, volontairement ou involontairement par l'auteur.

W. Iser signifie cette interaction dialectique qui s'établit entre, d'une part, le lecteur, et d'autre part, les possibilités d'atteindre et de découvrir ce qui se cache derrière les suggestions, par :

« L'horizon futur et un horizon déjà existant. »

⁴³ Ibid. *Pour une esthétique de la réception*, p199.

⁴⁴ Ibid. *Pour une esthétique de la réception*, p115.

D'ailleurs des recherches menées dans ce sens ont montré que le sens ne peut être saisi par la seule et directe connaissance des mots mais, plutôt, par les relations qu'entretiennent les groupements syntaxiques dans la conduite de ces sens :

« Les expériences psycholinguistiques menées au sujet de la lecture ont montré que les significations ne peuvent être saisies par décodage direct ou indirect de lettres et de mots, mais que le sens se dégage du fait de regroupements. »⁴⁵

Autrement dit, c'est dans la logique et la cohérence de la trame textuelle que les sens sont véhiculés :

« La formation d'une configuration cohérente est la base indispensable à l'acte de compréhension en général. Elle dépend des regroupements opérés par le lecteur, et au moyen desquels les rapports entre signes sont opérés par le lecteur, et au moyen desquels les rapports entre signes sont identifiés et représentés comme configuration. »⁴⁶

Le texte est truffé de signes que le lecteur doit mettre en rapport, car ces signes mis en relation constitue un réseau de signification qu'il incombe au lecteur de tracer.

3- Intention de l'auteur et lecture référentielle :

Dans son livre, P. Barberis avance également quelques propositions relatives au message de l'auteur dans le texte littéraire :

- l'écrivain n'est pas le simple metteur en scène d'un sujet préexistant à son écriture.
- l'intention de l'auteur ne suffit pas à faire comprendre l'œuvre et n'en donne pas la clé.
- le projet initial d'un écrivain est toujours excédé, subverti ; il y a toujours en cours de route émergence de sens qui n'étaient pas prévus.

⁴⁵ Ibid. *Pour une esthétique de la réception*, p220.

⁴⁶ Ibid. *Pour une esthétique de la réception*, p227.

-à l'origine de toute écriture il y a un projet qui résulte de conditionnements, de refoulements, de ruses, qui relèvent de l'HISTOIRE. Et si ce projet devient autre chose, il devient dans l'HISTOIRE et par l'HISTOIRE.⁴⁷

En ce qui concerne le référentiel, Barberis stipule que formalistes et structuralistes prétendent qu'il faut rejeter le référentiel de la critique et de l'enseignement pour pouvoir se libérer et être moderne. Le but étant de justifier l'ignorance du référent et de rendre inutile tout travail de recherche et d'information, donc faire de l'ignorance une valeur révolutionnaire.

Il propose d'inverser le mouvement, de redéfinir et re-cerner le référent car la lecture référentielle n'épuise pas le sens d'un texte, mais sans elle on se trouve vite contraint au bavardage. Pour repérer donc les fonctionnements il faut être au courant des faits, des textes ainsi que le triage opéré par les instances dirigeantes dans ces faits et ces textes⁴⁸. Il avance par la suite quelques principes relatifs à notre recherche :

1. Le texte n'est pas un système de choses mais de signes textuels qui renvoient à des signes référentiels, qui ne sont pas des choses mais des rapports à des choses.
2. Pour mieux apprécier le texte et l'apport du texte, il faut connaître ce à quoi référent les signes textuels.
3. « tout ce qui est pensé, dit, écrit toujours contre quelque chose », et toute bonne critique doit chercher ce quelque chose et le nommer.
4. Cette bonne critique doit toujours être investissement de soi, projet vital, risque à prendre.
5. Elle ne peut être que s'il y a de nouvelles recherches guidées par de nouveaux principes. Sinon cette nouvelle critique se condamnera à travailler dans le champ documentaire clos de l'idéologie qu'elle prétend combattre.
6. L'objet de la littérature doit être l'historique non dominé par les états qui prétendent que, puisqu'ils gouvernent, ils contrôlent et dominent l'historique. Ils nient donc la littérature, à moins qu'elle soit illustrative de leur entreprise, la littérature et l'art doivent donc être libre.⁴⁹

⁴⁷. Ibid. Le prince et le marchand. pp.109-110.

⁴⁸.Ibid. Le prince et le marchand pp. 111- 112.

⁴⁹.Ibid. Le prince et le marchand .pp.139-141.

Afin de contenir l'idée de la réception critique de l'œuvre, nous avons été appelé à nous intéresser au rapport inévitable qui s'installe entre le texte et son lecteur. Dans la perspective pragmatique d'Umberto Eco, le Lecteur Modèle est défini comme :

« Un ensemble de conditions de succès et de bonheur, établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel. »⁵⁰

Le Lecteur Modèle est en d'autres termes, un lecteur idéal qui abonderait dans le même sens ou presque, conformément aux vœux de l'auteur.

Selon Serge Koster, l'appropriation du texte par la production du sens pendant l'acte de lecture, est une condition de jouissance. En effet, l'idée de la réception de l'œuvre chez Koster se traduit par l'immense plaisir éprouvé par ce lecteur qui ne néglige pas de prendre en compte l'intention que véhicule toute production humaine. Pour Koster, jouir de la lecture, c'est d'abord reconnaître cette portée sémantique suggérée par la force des mots et incarnée dans la création. Ensuite, il s'agit de développer une lecture en accord avec la cohérence interne de l'œuvre. Enfin, c'est la découverte de la richesse du texte qui constitue une satisfaction pour le lecteur.

⁵⁰ Umberto Eco, *Lector in Fabula*