L'usage romanesque de l'Histoire dans *Léon l'Africain* d'Amin Maalouf

**Fictional Use of History in *Leo the African*
by Amin Maalouf**

AHMED DRAEIF

Université Ibn Tofail, Kénitra

Mots-clés

**Léon l'Africain ;
réel ; imaginaire ;
histoire ; fiction.**

Keywords

**Leo Africanus;
facts; imagination;
history; fiction.**

Si la fiction se distingue par ses objets imaginaires, le récit non fictionnel ou récit factuel se démarque par sa prétention à la vérité. De ce fait, le récit factuel concerne toute production qui repose sur la vérité comme la biographie et l'autobiographie. En dépit des différences évidentes entre récit historique et récit de fiction, il existe une structure narrative commune qui nous autorise à considérer le discours narratif comme un modèle homogène du discours. Le héros de Maalouf est un personnage réel, qui a vécu à une époque qu'on connaît à travers les documents qui nous sont parvenus. Contrairement à l'historien, habité par le souci de la vérité, Maalouf recourt à l'imagination pour retracer la vie du personnage qu'il a choisi de mettre en scène. La lecture du *Léon l'Africain* permet de dire que Maalouf se veut historien à sa manière, mais combinant fiction et Histoire, il reflète l'image de l'historien et celle du romancier. Le romancier n'est pas obligé de respecter toute la vérité que les historiens s'efforcent de reconstruire en allant chercher les petits détails et les vérifier avant de les publier. Il ne remplit son devoir d'écrivain qu'en prenant la distance nécessaire des chercheurs de la vérité totale et qu'en laissant une large part à la fiction. Quand Maalouf quitte le terrain de l'Histoire pour celui de la fiction, il ne le fait en réalité que pour confirmer sa qualité de romancier à part entière et non celle d'historien de métier.

While fiction is literature based on a writer's imagination, non-fiction is literature based on facts. Meant and supposed to convey the truth, biographies and autobiographies are considered factual narratives. Still, despite the obvious disparities between them, all historical and fictional narratives recount events, which makes them versions of the same type of discourse. The main character in Amin Maalouf's *Leo the African* is a real person, Joannes Leo Africanus, who lived back in an era that we can only know (more or less extensively) through documents. Unlike historians, who are keenly interested in discovering and communicating the truth, Amin Maalouf mostly relies upon his imagination in order to deliver the story of his protagonist of choice. Although, now and then, he may pretend to be a historian (in his own way), the novelist is not really interested in rigorous fact-checking and he does not feel compelled to stick with the factual truth. Never hesitating to move away from History to totally embrace fiction, Amin Maalouf strongly asserts himself as a novelist, not a historian.

Introduction

Pour retracer l'itinéraire de Hassan al-Wazzân, le célèbre voyageur et diplomate andalou élevé au Maroc, Amin Maalouf part de l'œuvre de ce dernier intitulée *La Description de l'Afrique*. Quoique brèves, éparpillées et pour la plupart floues, les informations que donne Hassan sur lui-même ont servi de base documentaire de grande utilité. Si l'on excepte les notes autobiographiques qu'il fournit dans son œuvre et quelques rares indications qu'on trouve dans les textes du XVI^e siècle, la vie du héros de Maalouf reste entourée de mille et une zones d'ombre empêchant de faire une idée claire sur sa vie. Conscient de cet état de choses, Amin Maalouf déploie toute son imagination pour remplir les blancs et faire en sorte de relancer le récit lorsque celui-ci semble s'arrêter. Comment donc l'écrivain des *Croisades vues par les Arabes* s'est-il servi de l'histoire de Hassan al-Wazzân pour nous raconter, à sa manière, l'Histoire de la Méditerranée pendant les temps modernes ? Dans quelle mesure peut-on considérer l'œuvre de Maalouf un roman historique ? Comment se manifeste la combinaison entre l'histoire du héros d'Amin Maalouf et l'Histoire de l'espace méditerranéen au XVI^e siècle ?

Pratique du roman historique chez Amin Maalouf

Dans un entretien, Amin Maalouf définit sans équivoque sa conception du fonctionnement binaire entre Histoire et fiction : « Le devoir de l'homme de littérature, c'est de faire en sorte que l'histoire par le biais du roman transcende l'histoire [...] pour en faire une œuvre d'art » (2012 : s.p.). Le mot « transcender » peut revêtir ici deux sens, qui ne sont ni opposés, ni tout à fait analogues : « dépasser quelque chose tout en l'incluant » et « dépasser quelque chose en lui étant supérieur ». Pour bien souligner cette relation aussi étroite que nécessaire entre l'Histoire et la littérature, Amin Maalouf affirme que « [l']histoire est la plus belle conquête de la littérature » (2012 : s.p.). Le recours à l'Histoire vise à conférer plus de profondeur aux travaux littéraires, sans jamais les réduire au statut de documents témoignant pour une certaine réalité psychologique, sociale ou historique (Bridet, 2011 : s.p.). Il faut rappeler que l'Histoire dont nous parlons ici est celle qui retrace les événements précis ou les situations générales ayant rapport avec des personnalités reconnues comme des acteurs relevant d'un passé que l'on peut situer dans un espace et dans un temps identifiables. Recourir à l'Histoire pour la dépasser est donc pour Amin Maalouf un devoir qu'il faut remplir – et ce n'est pas tout. L'objectif extrême est d'en faire une œuvre d'art. Dans ce sens, Maalouf rejoint l'historien de l'art Walter Benjamin quand il déclare que : « [l']a littérature [doit devenir] un organon de l'histoire (c'est-à-dire un instrument de sa transformation) et la rendre apte à jouer ce rôle- non point faire de l'écrit le domaine matériel de l'historiographie, tel est le devoir de (ce qu'il appelle) l'historien littéraire » (*apud* Papanicolaou, 2016 : s.p.).

L'attitude négative vis-à-vis du nouveau roman pendant les années 1980 a nourri de nouveau la passion pour le roman historique. C'est ainsi que le genre hybride commence à prendre un nouveau souffle. L'hybridation devient un moyen inévitable pour étudier les relations que les genres entretiennent entre eux. Malgré les critiques des spécialistes, qui préfèrent se distinguer de par leur discipline et garder leur spécialité loin de toute influence extérieure, l'hybridation s'impose comme une coopération entre les genres littéraires qui consiste à emprunter l'un à l'autre des éléments sans que l'un efface l'autre. S'il existe encore des romanciers qui revendiquent la supériorité de la fiction face à l'Histoire officielle dont ils critiquent ouvertement les limites et les postulats fondamentaux, Amin Maalouf ne semble pas partager la même attitude. Il ne voit aucun empêchement à puiser de l'Histoire pour écrire un roman, à condition d'aller au-delà des faits historiques, sans pour autant les déformer. Il

propose ainsi une sorte de déontologie pour le roman historique. Ses fictions se réclament non pas de l'objectivité épistémologique, mais de l'objectivité poétique. Maalouf ne recourt à l'Histoire que pour sublimer la littérature et n'écrit le roman que pour nous associer à sa vision du monde en tant que meilleur connaisseur de l'Histoire. Certes, Maalouf n'a pas écrit ses romans uniquement pour raconter la vie de ses personnages, mais aussi pour en tirer les leçons nécessaires susceptibles de servir la société humaine. L'Histoire, qui constitue la matière première de ses textes, ne le détourne nullement du présent. Combinant réalité et fiction pour mieux assurer la transmission de son message, Maalouf ne semble pas privilégier l'une à l'autre. Rien ne l'empêche de les percevoir comme deux faces d'une seule et même pièce de monnaie. Il faut, néanmoins, noter que Maalouf, connu par sa polyvalence, évite de tomber dans l'encyclopédisme en s'efforçant de mesurer l'usage de l'Histoire et, en même temps, se garder de pousser la fiction à l'extrême.

Son excellente gestion des savoirs pluridisciplinaires se remarque notamment par un usage mesuré du commentaire ethnographique, qu'il intègre toujours soigneusement au récit. Ses sources historiographiques, même insérées de manière brute dans le cours de la narration, sont toujours contextualisées et rattachées aux trames principales de l'intrigue. Dans certains cas, ce souci d'harmonisation aboutit à terme à une indistinction de la vraisemblance, de sorte que la fiction se donne directement à lire comme la vérité. Mais pas n'importe quelle vérité. (Papanicolaou, 2016 : 30)

L'Histoire pour Maalouf ne dévoile pas forcément toutes les vérités qui restent parfois l'apanage de la littérature. Pour élucider cette idée, qui consiste à mesurer l'échange d'influence entre l'Histoire et la fiction dans les textes de Maalouf, Vassilaki Papanicolaou nous rappelle dans une note de bas de page que l'auteur de *Léon l'Africain* définit le roman historique selon une optique réunissant deux conceptions : « De manière quasi-chiasmatisque, la définition Maaloufienne du roman historique semble ainsi concilier entre deux conceptions génériques diamétralement opposées : la théorie précitée d'André Daspre, qui perçoit le roman historique comme "l'introduction de l'histoire dans le roman", mais aussi celle soutenue notamment par Françoise Chandernagor, selon laquelle "le roman historique est un roman dans l'histoire" » (2016 : s.p.).

Les vicissitudes du temps peuvent altérer des vérités et empêchent de les évoquer. Amin Maalouf s'efforce de les rétablir comme si cela fait partie de son devoir. Il ne conçoit l'Histoire que comme un récit d'actions, d'événements et de choses dignes de mémoire. Mais pour qu'un personnage de l'Histoire puisse être digne de mémoire, il faut d'abord lui rendre sa dignité en rétablissant moralement sa réputation. C'est justement ce qu'a fait Amin Maalouf, qui a tiré son personnage de l'oubli. Déniché par hasard dans une note de bas de page, Hassan al-Wazzân (Léon l'Africain), à travers le recourt habile à la fiction, allait retrouver toute sa valeur historique au point d'inciter les historiens marocains à relancer la recherche pour se faire une idée claire sur lui. Amin Maalouf a utilisé les mêmes procédés de la fiction pour retracer la vie d'Omar al-Khayyam et Mani. Dans tous ces romans qui se veulent historiques, il s'efforce de réparer ce que l'Histoire n'a pas pu répertorier et/ou rétablir, même si cela s'avère parfois impossible. Dans l'absence des traces pouvant aider à reconstituer le passé, l'écriture de l'Histoire devient une vraie gageure. Quand Léon l'Africain évoque Ahmed le boiteux, il dit : « En évoquant son souvenir, je ne peux empêcher ma plume de suspendre son sinueux grattage et de rester un moment songeur et perplexe... et j'en suis toujours à me demander si cet ancien ami laissera quelque trace dans l'Histoire, ou bien il traversa la mémoire des hommes comme

un nageur audacieux à travers le Nil, n'en modifiant ni le cours ni la crue » (Maalouf, 1997 : 151).

Sans traces, la réhabilitation du temps passé ne semble possible qu'à travers la fiction, qui elle-même ne peut être poussée à l'extrême de peur de tomber dans l'extraordinaire.

La transcendance dont parle Maalouf, écrivain frontalier et minoritaire, lui a valu la réputation de « passeur de cultures ». Ne considérant que l'écriture comme patrie (v. Bénichou, 1997 : 115), il rejette tout concept qui réfère aux frontières et aux identités. C'est à travers son héros, Léon l'Africain, qu'il exprime son refus à toute appartenance le rattachant à un lieu et une culture donnés. En revanche, il réclame toutes les cultures du monde : « On m'appelle aussi le Grenadin, le Fassi, le Zayyati, mais je ne viens d'aucun pays, d'aucune cité, d'aucune tribu. Je suis le fils de la route, ma patrie est caravane, et ma vie la plus inattendue des traversées. De ma bouche, tu entendras l'arabe, le turc, le castillan, le berbère, l'hébreu, le latin et l'italien vulgaire, car toutes les langues, toutes les prières m'appartiennent. Mais je n'appartiens à aucune. Je ne suis qu'à Dieu et à la terre » (1986 : 9). Cette citation rappelle celle de Socrate : « Je ne suis ni Athénien, ni Grec, mais un citoyen du monde » (*apud* Papanicolaou, 2016 : s.p.). Pour Maalouf, ni les frontières géographiques, ni les différences linguistiques et religieuses ne doivent gêner le dialogue serein et constructif entre les communautés pour éviter au monde les tensions et les guerres ravageuses. Les personnages d'Amin Maalouf sont toujours décrits comme des êtres à appartenances multiples, capables de transcender les frontières géographiques. A travers le roman historique, Amin Maalouf affiche sa volonté de contribuer à la sauvegarde du patrimoine culturel et, en même temps, la construction d'un monde non uniforme, mais unifié (v. Maalouf, 1997 : 121).

Chez Amin Maalouf, les valeurs fondamentales universelles passent avant le respect des différences culturelles. De ce fait son roman historique est avant tout un roman qui met en valeur l'universalisme moral en rejetant l'ethnocentrisme. A l'image de ses personnages, Maalouf ne se passe de sa propre culture que pour embrasser une culture universaliste et s'habituer à un monde qui n'obéit pas à la philosophie du centre et de la périphérie culturels.

La portée historique du *Léon l'Africain* à la lumière de la théorie du roman

Distinguer la réalité de la fiction dans l'œuvre de Maalouf exige une bonne connaissance de l'Histoire de la Méditerranée au cours d'une période caractérisée par des bouleversements impressionnants. Si certains définissent le roman comme le mouvement de la fiction vers la réalité, c'est bien le contraire qui s'applique sur l'œuvre de Maalouf. Il met en scène un personnage réel et choisit les temps forts de sa vie pour tisser l'intrigue. Mais pour aiguïser le goût de ses lecteurs, qui cherchent le plaisir, il recourt à l'imaginaire. Mais comment le roman pourrait-il simultanément représenter la réalité et dépendre de la fiction en divertissant le lecteur et en lui présentant les sujets de la réalité ? Comment peut-on montrer les limites de l'Histoire dans un roman historique ? Comment un discours ancré sur l'Histoire peut-il exprimer l'envers de ce savoir ?

Avant d'essayer de répondre à cette question, il faut clarifier du point de vue terminologique le roman comme genre littéraire et à la fiction comme moyen d'appréhender des mondes parallèles au même titre que ce que nous affirmons être « vérité ». Dans son *Dictionnaire du roman* Yves Stalloni relève l'une des premières tentations de définition du roman vers 1678, celle de Pierre-Daniel Huet :

[C]e que l'on appelle proprement Romans sont *Des histoires feintes d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs*. Je dis, des histoires feintes, pour les distinguer des histoires vraies. J'ajoute, aventures amoureuses, parce que l'amour doit être le principal sujet du Roman. Il faut qu'elles soient écrites en prose, pour être conformes à l'usage de ce siècle. Il faut qu'elles soient écrites avec art, & sous de certaines règles ; autrement ce sera un amas confus, sans ordre & sans beauté. (Huet, 1678 : 3)

Si cette définition répond à des goûts propres à une époque où la littérature romanesque commence à se développer, elle ne semble pas conforme aux nouvelles tendances et penchants d'après. Examinant cette définition de près, Yves Stalloni remarque : « le roman se définit par rapport au réel (fiction vs réalité), par un mode d'écriture (prose vs vers), par une thématique (histoires d'amour), par un objectif esthétique et moral (plaire et instruire) » (236).

Diderot, plus tard, introduisit un nouveau caractère, la force morale et l'utilité. « Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles dont la lecture était dangereuse pour le goût et les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien et qu'on appelle aussi des romans » (*apud* Stalloni, 2006 : 235). Il est clair que Diderot, comme ses contemporains, prend la défense du roman accusé de futile et dangereux et s'efforce de faire savoir aux sceptiques qu'au contraire des préjugés et de jugements non-fondés le roman est un genre littéraire sublime, auquel on doit respect et reconnaissance.

Vers la fin du XVIII^e siècle, Laclos, plus lucide, souligne l'hypocrisie qui consiste à dire du mal d'un genre après lequel on court avec passion. « De tous les genres d'ouvrages que produit la littérature, il en est peu de moins estimé que celui des romans, mais il n'y a en aucun de plus généralement recherché et de plus avidement lu. Comment trouver inutiles des ouvrages qui nous apprennent ce qu'il nous importe le plus de savoir ? Tels sont pourtant les romans. » (*apud* Stalloni, 2006 : s.p.)

Les dictionnaires, quant à eux, donnent des définitions à mots calculés qui ne permettent pas de développer des critiques au-delà du nécessaire. Dans son fameux dictionnaire, Littré définit le roman comme une « [h]istoire feinte en prose où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs ou par la singularité des aventures » (1749). *Le Petit Robert* développe un peu plus cette définition : « [œ]uvre d'imagination en prose assez longue qui présente et fait vivre dans un milieu de personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures » (2237). Littré parle d'« histoire feinte », le *Robert* d'« œuvre d'imagination ». Il ressort que tout ce qui est relation avec faits authentiques est écarté : journalisme, histoire et ainsi de suite. Mais là encore les choses ne sont pas aussi simples. De nombreux romans mélangent le réel et le fictif, comme c'est le cas du roman historique. Pour contourner l'ambiguïté, la langue anglaise utilise deux mots : *novel*, qui recouvre une fiction proche de la réalité, et *romance* pour les œuvres où domine l'imagination.

L'illusion de la réalité indépendamment de son sujet et de sa vérité, le roman, depuis le XIII^e siècle en particulier, souhaite, à la différence d'autres formes narratives (l'épopée, le conte, ou de la poésie), reproduire le monde réel et des événements plausibles. L'organisation des histoires passe nécessairement par les personnages. *Le Robert* évoque le « milieu » où vit et

où évolue le personnage, suggérant par-là les indices de représentation de ce milieu aux moyens des techniques de la description romanesque.¹

Selon Yves Stalloni, il y a d'autres aspects méritant une discussion à propos du roman : par exemple, sa fonction (pourtant évidente) de « raconter une histoire ». Ou ce que nous appelons « le romanesque », c'est-à-dire la tendance à glisser dans le roman des éléments qui parlent au sentiment et à l'imagination. Michel Raimond propose (v. *La crise du Roman*) une définition qui est recevable: « raconter une histoire, à laquelle nous soyons amenés à croire durant le temps que nous la lisons, qui s'impose à nous par la présence des scènes et des personnages qu'elle met en œuvre, qui, à cet effet, renonce au prestige du style, mais en même temps garde le souci d'atteindre, à travers l'anecdote, ces lois profondes de la vie, tel était l'idéal bourgettesque du roman » (*apud* Stalloni, 2006 : 237).

Dans leur petit dictionnaire consacré aux mots littéraires, Paul Aron et Alain Viala s'efforcent de retracer l'évolution du roman et de définir les objectifs qu'il se fixe :

Dès le XVII^e siècle, le roman est un des principaux genres du divertissement littéraire ; il sert la parodie, le travestissement pastoral, la galanterie et ensuite les lumières. Au XIX^e siècle, il triomphe en relation avec le réalisme, dans les grands romans de mœurs de Balzac puis de Flaubert et Zola, qui offrent des personnages types et des analyses sociales. Mais il est aussi présent dans tous les courants et écoles littéraires [...].

Si le roman peut traiter tous les thèmes et prendre (presque) toutes les formes, il s'adapte aisément à la contestation des genres en vogue, y compris lui-même. (2011 : 108-109)

Qu'est-ce que la fiction ? Dans son livre *L'analyse du récit*, Yves Reuter définit la fiction comme « l'Histoire et le monde construits par le texte et n'existant que par ses mots, ses phrases, son organisation etc... » (1997 : 11-12). Elle est pour le roman ce que les couleurs sont pour la peinture. Si donc il existe un et un seul moyen pour le langage de se faire à coup sûr œuvre d'art, ce moyen est, selon Gérard Genette, sans doute, la fiction (v. 1991 : 20). C'est la fiction qui confère à un texte littéraire le sens et la substance. Sans l'imagination, le roman ne peut être en fin de compte qu'un mémoire ou un reportage ou encore un compte rendu.

Il n'est pas tout à fait sûr que l'emploi des sons ou des couleurs suffise à définir la musique ou la peinture, mais il est certain, affirme Gérard Genette, que l'emploi des mots et des phrases ne suffit pas à définir la littérature, et encore moins la littérature comme art (12). Citant Aristote, Genette ajoute : « il ne peut y avoir de création par le langage que si celui-ci se fait véhicule de mimésis, c'est-à-dire de représentation, ou plutôt de simulation d'actions et d'événements imaginaires ; que s'il sert à inventer des histoires, ou pour le moins à transmettre des histoires déjà inventées. Le langage est créateur lorsqu'il se met au service de la fiction, et je ne suis pas non plus le premier à proposer de traduire mimésis par fiction » (17). Selon toujours la logique d'Aristote, conclut Genette, toute littérature non fictionnelle n'en est pas une. La réalité cède la place à la fiction aussitôt qu'on commence à décrire non la personne en elle-même, mais plutôt les manifestations de son univers interne. Dans le genre fictionnel, le passé cesse d'être un passé. Il s'inscrit plutôt dans un champ fictionnel. La meilleure preuve en est qu'on le trouve associé à des déictiques temporels qui ne réfèrent pas au passé.

¹ A l'origine, la description est absente du genre narratif qui consiste essentiellement à raconter des événements. Aujourd'hui encore on s'accorde à lui reconnaître une place seulement secondaire. Pourtant, elle s'est progressivement imposée comme un moyen d'auto-identifier le récit.

Quoique nécessaire dans la création des personnages pour qui on cherche des profils qui ne reflètent pas souvent leurs caractères dans la réalité, la fiction est susceptible d'égarer le lecteur et l'induire dans des pistes inattendues. C'est justement pour cela qu'on note la déformation de la vraisemblance quand Maalouf attribue à son personnage un nombre de qualités et quand, de surcroît, devine ses projets et ses aventures. Or, cela rend son roman moins réel, même s'il s'appuie sur des faits approuvés et vérifiés. Nous trouvons le développement de cette idée chez Edith Wharton : « Dans tous les genres de romans, les personnages principaux sont souvent les moins réels. Cela peut en partie s'expliquer par le fait que ses personnages, descendants des "héros" et "héroïnes" d'autrefois, dont le rôle était de paraître, non pas réels, mais sublimes, sont encore, même si parfois leur auteur n'en a pas conscience, les porte-paroles de ses idées ou les incarnations de ses tendances secrètes » (2006 : 114).

Dans *Léon l'Africain*, quand l'auteur prend la parole à la place du narrateur, il ne fait qu'inventer un personnage autre que celui qu'il cherche à décrire. Dans un roman où la réalité est mêlée à la fiction on est toujours confronté au problème des frontières séparant ou réunissant les deux. Dans ce sens Gérard Genette explique : « Dans la fiction nous avons affaire non à des énoncés de réalité, mais à des énoncés fictionnels dont le véritable "Je - origine" n'est pas l'auteur, ni le narrateur, mais les personnages fictifs ». « [L]'énonciateur putatif d'un texte littéraire n'est donc jamais une personne réelle, mais un personnage fictif dont le point de vue de la situation spatio-temporelle commande toute l'énonciation du récit » (1999 : 22).

Maalouf s'inspire d'un personnage réel pour mettre en scène un autre fictionnel. Les aventures de Hassan al-Wazzân qu'il raconte viennent de ce qu'il apprend de lui et par lui-même, mais il laisse son imaginaire construire les situations. Quand l'écrivain recourt à l'imagination pour inventer des situations et des scènes ou pour combler les vides devant lesquels les historiens restent perplexes et muets, il ne s'autorise pas une imagination débridée qui va au-delà des règles qui régissent l'univers. Il sait qu'il s'adresse à un public qui admet les faits insolites et les actes extraordinaires seulement quand cela s'inscrit dans un cadre qui le permet. On trouve l'écho de cette idée chez Zoyâ Pizard : « Quand j'écris, je vois la scène qui se déroule. Je veux que mon lecteur la voie aussi. Cela vient sans doute aussi beaucoup du fait que mon écriture est fondée sur l'observation. J'observe beaucoup les gens qui me parlent ou quand je fais la queue à la banque par exemple et je saisis forcément quelque chose. Lorsque j'écris, je me projette moi-même dans la scène, c'est ainsi que cela fonctionne » (2009 : s.p.). Selon cette optique, l'imagination ne doit pas aller jusqu'à déformer toute réalité des choses et faire en sorte de plonger le lecteur dans un univers d'illusions et de rêves insolites. « Le romanesque peut être ainsi accusé de participer à une entreprise de mystification, voire d'aliénation, dans la mesure où, en cultivant le rêve, il éloigne la réalité. C'est là qu'il rejoint le mythe » (Stalloni, 2006 : 244).

C'est exactement ce qu'on peut relever en lisant *Léon l'Africain*. Maalouf s'efforce de présenter les événements qu'il invente, afin que son lecteur croie être en face des événements qu'ont eu lieu dans la réalité et qui sont loin d'être imaginés, même si les éléments présents dans la fiction ne sont pas tous imaginaires. « On parlera donc de la fiction d'un récit que l'histoire soit vraie ou fausse, réelle ou imaginaire » (Reuter, 1997 : 12).

Le rôle de l'expérience dans la fiction est capital pour l'écrivain. Il ne peut y avoir de belles œuvres dans le manque de l'imagination créative qui permet autant à l'écrivain, qu'à l'artiste, de se détacher de la réalité pour s'y lancer plus loin. « Quant à l'expérience, intellectuelle et morale,

même si elle est restreinte, l'imagination créative peut en tirer un grand parti, à condition de le conserver assez longtemps en tête pour le méditer comme il convient. Un cœur brisé fournira au poète un grand nombre de poèmes, et au romancier toute une série de romans. Mais il faut avoir un cœur capable d'être brisé » (Wharton, 2006 : 35-36).

L'existence d'un grand nombre de noms propres, de lieux, de dates précises rapproche *Léon l'Africain* de la réalité, permet aux lecteurs de connaître ces personnes connus dans la culture et la société et, en même temps, leur permet d'imaginer les scènes dans lesquelles l'histoire se passe.

Conclusion

Certes, Amin Maalouf n'a pas écrit son roman pour seulement et simplement divertir. D'ailleurs, il faut le souligner : la littérature, quelle que soit sa nature, est toujours porteuse de messages. Quand l'écrivain s'inspire de l'Histoire pour créer, cela ne doit pas être considéré comme une fuite du présent. Amin Maalouf se sert de l'Histoire pour ouvrir les yeux de ces lecteurs sur les soucis du monde actuel et les sensibiliser aux grands défis à relever, en vue de construire un monde meilleur. En d'autres mots, il n'admet l'utilité de l'Histoire que dans la mesure où celle-ci puisse contribuer à mieux comprendre le présent, à apporter des solutions aux différents problèmes qui nuisent à la sérénité et à la stabilité de la société humaine, à combattre toutes les formes de la violence.

BIBLIOGRAPHIE :

MAALOUF, Amin (1986). *Léon l'Africain*. Paris : Editions Jean-Claude Lattès.

ARON, Paul & VIALA, Alain (2011). *Les cents mots littéraires*. 2^e édition. Paris : PUF.

BENICHO, François (1997). Amin Maalouf : Ma patrie, c'est l'écriture. *Le Magazine littéraire*, n° 359, 115.

BRIDET, Guillaume (2011). Ce que les sciences humaines font aux études littéraires (et ce que la littérature fait aux sciences humaines). *Fabula-LHT Littérature Histoire Théorie*, n°8, « Le Partage des disciplines », mai 2011. <http://www.fabula.org/lht/8/bridet.html> [consulté le 4 mars 2020].

CHARTIER, Pierre (1998). *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris : Dunod.

COULET, Henri (1992). *Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français XII^e-XX^e siècle*. Paris : Larousse.

GENETTE, Gérard (1991). *Fiction et Diction*. Paris : Editions Seuil.

HUET, Pierre-Daniel (1678). *Lettre de Monsieur Huet à Monsieur de Segrais de l'origine des romans*. Seconde édition. Paris : S. Mabre-Cramoisy.

LITTRÉ, É[mile] (1874). *Dictionnaire de la langue française*. Tome quatrième (Q-Z). Paris : Typographie Lahure.

MAALOUF, Amin (1997). Identité et appartenances. Entretien. *Mots*, n°50, 121-133.

MAALOUF, Amin (2012). *Parrain du salon du roman historique de Levallois*. <https://www.dailymotion.com/video/xrosxo> [consulté le 4 mars 2020].

PIRZAD, Zoyâ (2009). Je cherche la simplicité et la justesse. *Courrier international*. <https://www.courrierinternational.com/article/2009/10/30/je-recherche-la-simplicité-et-la-justesse> [consulté le 4 mars 2020].

REUTER, Yves (1997). *L'analyse du récit*. Malakoff : Dunod.

AIC

REY-DEBOVE, Josette & REY, Alain (sous la dir.) (1993). *Nouveau Petit Robert*. Paris : Le Robert.

STALLONI, Yves (2006). *Dictionnaire du roman*. Paris : Armand Colin.

WHARTON, Edith (2006). *Les Règles de la fiction*. Traduit par Jean PAVANS. Paris : Viviane Hamy.