

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE.
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE.
UNIVERSITE DE OUARGLA.
FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES.
DEPARTEMENT DES LANGUES ETRANGERES.
DIVISION DE FRANÇAIS.



INCIPIT ET LINGUISTIQUE TEXTUELLE.
Exemple d'une étude de la cohésion/cohérence
et de la progression textuelle dans l'œuvre
d'Amin Maalouf, *les jardins de lumière*.

MEMOIRE EN VUE DE L'OBTENTION DU MAGISTERE
EN SCIENCES DU LANGAGE.

Mémoire présenté par :
Samia RAÏSSI

Mémoire dirigé par :
Djamel KADIK.

Année d'inscription : 2001/2002.
Année de soutenance :2003.

REMERCIEMENTS.

Je remercie Monsieur le Docteur Kadik qui a bien voulu accepter la direction de ce mémoire malgré ses innombrables responsabilités. Mon travail doit beaucoup à sa rigueur méthodologique. Qu'il trouve ici l'expression de ma très profonde reconnaissance.

Je voudrais le remercier également pour l'attention avec laquelle il a suivi mon projet, pour les encouragements qu'il n'a cessé de me prodiguer tout au long de cette recherche, pour les documents que, sans son aide, je n'aurai jamais pu consulter, et pour ses lectures patientes et très critiques. Ma gratitude va également à ma mère, ma sœur El'Alia et à mes enfants qui ont eu à supporter mes nombreuses absences.

INTRODUCTION.

1. Choix du sujet.

Le lecteur est sollicité, avant même d'entrer dans le texte, par le paratexte que Gérard Genette définit comme un accompagnement nécessaire et indispensable au texte. Il affirme en effet que « *L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours considérer qu'elles lui appartiennent, mais en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi au sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs, conformément au sens parfois ambigu de ce préfixe en français – voyez, disais-je, des adjectifs comme « parafiscal » ou « paramilitaire » –, le paratexte de l'œuvre. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public* »¹.

Par ailleurs, on se doit de ne pas omettre les propos de P. Macherey qui viennent cerner, quant à eux, la notion, très souvent rebelle, de l'incipit. L'auteur avance en effet que : « *On aura d'abord tendance à dire que la critique, par rapport à l'œuvre qui la supporte, est son explication. Mais qu'est-ce qu'alors qu'expliquer ? Explicite est à implicite ce qu'est*

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, Paris, Février 1987, P.7.

expliquer est à impliquer : ces deux couples d'opposés renvoient à la distinction du manifeste et du latent, du découvert et du caché. Est explicite ce qui est formellement expliqué, énoncé et même terminé : « l'explicit », à la fin d'un ouvrage, répond à « l'incipit » qui le commence et signale que tout est dit. et surtout par l'incipit qui, à la suite du titre et de la quatrième de couverture, précise son horizon d'attente en créant le besoin de lecture. »²

Enfin, et pour illustrer nos propos concernant le « vide théorique » et la difficulté qui entoure la notion de l'incipit, on se doit de revenir à M. Naturel³ qui souligne l'impossibilité, parfois, de délimiter l'incipit dans une œuvre donnée.

Commencer une analyse textuelle par l'étude de l'incipit, nous semble donc capitale, dans la mesure où toute ouverture romanesque détermine d'une façon ou d'une autre le récit parce qu'elle l'entame en l'obligeant : sur le plan narratif, le récit serait tout entier inscrit dans la formule de l'incipit.

Mais, ne faut-il pas signaler que tout l'intérêt que peut porter cette recherche est à repérer dans cette volonté « d'affronter » le vide théorique qui entoure la notion même de l'incipit et de s'aventurer ainsi sur un terrain pratiquement non balisé, et ce afin d'étudier dans le texte même le rôle et la fonction de l'incipit et ce à partir d'un fonctionnement effectif dans le texte d' Amin Maalouf, *les jardins de lumière*⁴. Notre sujet porte sur l'incipit et

² Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, François Maspéro, Paris, 1980, p. 101.

³ M. Naturel, *Pour la littérature. De l'extrait à l'œuvre*. Clé international, 1995, pp. 151/152.

⁴ Amin Maalouf, *les jardins de lumière*, Editions Casbah, Alger, 2001.

notre intitulé de mémoire - *incipit et linguistique textuelle. Exemple d'une étude de la cohésion/cohérence dans l'œuvre d'A. Maalouf, les jardins de lumière* – souligne notre volonté d'étudier, du point de vue de la linguistique textuelle, la cohésion, la cohérence et la progression textuelle et dans l'incipit et entre l'incipit et les différents textes de l'œuvre et ce, afin de montrer, à la suite de P. Macherey et de M. Naturel, que l'incipit annonce bel et bien l'œuvre en la contenant. Son rôle serait de contenir, au même titre que les gênes, l'ensemble de la programmation textuelle et de la donner à lire sous une forme implicite pour laisser le soin au texte de lever l'ambiguïté ou de la complexifier.

2. Corpus d'étude.

Notre corpus d'étude est, de manière générale, l'œuvre d'A. Maalouf, *les jardins de lumière* mais notre principal objet d'étude est l'incipit de l'œuvre étudiée ; incipit que nous délimiterons de manière concrète dans le second chapitre de ce mémoire. Avant de préciser les raisons subjectives qui ont présidé au choix de l'œuvre d'A. Maalouf, *les jardins de lumière*, nous voudrions signaler d'abord que, pour notre part, toutes les recherches d'études sur l'œuvre se sont avérées insuffisantes et nous avons été obligée de conclure à l'absence d'écrits théoriques portant sur cet ouvrage ou les autres écrits de notre auteur.

Ce vide « théorique », qui vient s'ajouter au vide théorique qui particularise la notion d'incipit, devait, on l'a voulu, constituer, pour nous, la raison objective par excellence qui allait nous permettre d'éviter les redites, le

plagiat, les reprises et surtout la dictature de la pensée des « maîtres »⁵, et ce même si toute recherche, soit-elle innovante, repose inévitablement sur les recherches précédentes compte tenu du fait que la recherche n'est en fin de compte qu'accumulation et reprise incessante réorientée vers d'autres buts et d'autres significations.

Les raisons subjectives, qui ont présidé au choix de notre corpus d'étude, sont plus simples à énoncer et peuvent tenir sous la notion de « mixité/différence »⁶, réalité douloureuse et commune aux algériens et aux libanais ; peuples qui, oscillant depuis des millénaires entre deux langues, deux cultures au moins, cherchent tout comme les algériens, à concilier les contraires et à transformer les signes de différences en signes de rapprochements et de réunion ; signes qui permettraient à l'un d'aimer l'autre qui engendre, comme l'affirme M. Serres⁷, en lui une troisième personne, l'esprit.

3. Problématique.

⁵ Ce que nous appelons ici « vide critique » peut être une vérité compte tenu de notre problématique qui porte et sur l'incipit et sur le rapport de ce dernier avec le reste de la textualité ; mais cette hypothèse du vide théorique peut constituer une conclusion hâtive, cela est fort possible compte tenu du manque parfois intolérable de documentation dans notre pays. Il aurait été préférable, bien sûr, de commencer cette étude par une synthèse des travaux critiques qui ont porté sur l'étude de l'incipit de l'œuvre d'Amin Maalouf. Mais d'un point de vue méthodologique, ce manque ne doit pas constituer une entrave ou un blocage ; au contraire, l'initiative, en matière de recherche, est tout à fait louable.

⁶ Jacques Madelain, *L'errance et l'itinéraire, lecture du roman maghrébin de langue française*, Sindbad Editions, 1983, p. 111 : « Un court texte de Roland Barthes consacré à Khatibi (« ce que je dois à Khatibi »), loin d'éclairer ce double concept, en montre au contraire l'épaisseur mystérieuse : « *Khatibi m'enseigne quelque chose de nouveau, ébranle mon savoir... Car ce qu'il propose, paradoxalement, c'est de retrouver en même temps l'identité et la différence : une identité telle, d'un métal si pur, si incandescent qu'elle oblige quiconque à la lire comme une différence.* »

Nous voudrions d'abord étudier l'incipit d' Amin Maalouf comme une énonciation parce que l'énoncé, suite de phrases émises entre deux blancs sémantiques, peut être considéré comme un discours quand on s'intéresse aux mécanismes discursifs qui le conditionnent ou aux conditions de sa production même, autrement dit en intégrant l'énoncé à une situation de communication précise.

Nous voudrions aussi, à la suite de Jean-Michel Adam, étudier cet incipit comme un énoncé, une énonciation – introduite par l'ambiguïté de l'énoncé – et comme un texte, et ce afin de « *poursuivre l'analyse linguistique au-delà de la phrase complexe pour rendre compte de l'hétérogénéité de toute composition textuelle et pour, tout en même temps, étudier le texte comme un champ de forces où s'exerce une permanente tension formelle et sémantique entre un déjà-dit et l'orientation vers une fin.* »⁸ A ce niveau, nous mettrons en lumière la dynamique textuelle rendue par la cohésion et la cohérence.

Ainsi, la problématique de ce mémoire va essentiellement tourner autour de la notion centrale de l'incipit et l'un des objets de cette recherche est de montrer que l'incipit constitue, en dernière instance, le centre de l'œuvre qui attire l'écriture et lui donne sa cohérence.

⁷ Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*, Editions François Bourin, 1991, quatrième de couverture.

⁸ J.M.Adam, *Les textes : types et prototypes*, Nathan Université, 1997, p. 20.

Le second objet de ce mémoire est de montrer que l'incipit, comme lieu par excellence de l'inscription des différents textes de l'œuvre, contiendrait l'œuvre en la signalant et en la déterminant fortement.

Le troisième objet de cette réflexion porterait sur une étude de l'intratextualité pour la mise en évidence du dialogisme instauré, à partir de l'incipit, entre les différents discours de l'œuvre.

Le dernier objet de cette problématique est, enfin, de montrer la circulation du sens à l'intérieur même des textes et entre les différentes parties de l'œuvre.

4. Méthodologie.

S'il faut définir notre méthode, nous dirons que ce travail s'inscrit entre deux mouvances : l'« ancienne » et la nouvelle linguistique textuelle qui accuse un « revirement »⁹ puisqu'elle est en train de passer du structuralisme – c'est-à-dire de l'hétérogénéité et de la typologie comme finalités d'études – à l'analyse textuelle tenant et de la pragmatique et de l'analyse du discours.

Nous retiendrons, quant à nous, comme moyen et non pas comme une fin en soi, la notion d'hétérogénéité, caractéristique principale du discours conçue comme la tentative de poursuivre « l'analyse linguistique au-delà de la phrase complexe (...) dans le but de rendre compte de l'hétérogénéité

de toute composition textuelle. »¹⁰ et la notion de séquentialité avec ses corollaires, la proposition, la macroproposition, etc.

Mais il faut cependant signaler que le revirement de la linguistique textuelle n'est pas total puisque *la linguistique textuelle, des genres de discours aux textes*, 1999 est un prolongement direct des *textes : types et prototypes*, 1997 où l'auteur, Jean Michel Adam, n'exclut pas les notions d'hétérogénéité, de séquentialité, etc., mais nuance ses propos pour parler de degré de typicalité et pour accorder une plus grande attention au niveau d'organisation des textes en donnant plus d'importance à la relation du texte au(x) genre(s) et à l'interdiscours afin de mettre en place d'autres principes organisateurs, comme le signale Jean Michel Adam.¹¹

Ce mémoire s'inscrit donc dans cette « nouvelle » linguistique textuelle qui révisé « l'ancienne » pour l'ouvrir sur d'autres domaines, à savoir la pragmatique et l'analyse du discours et qui considère le texte comme le résultat d'une « combinaison-composition » d'unités élémentaires pour décrire et théoriser une « compositionnalité » par niveau de complexité : « une compositionnalité de bas niveau assure la mise en paquets des propositions, nommées « périodes » et « séquences » ; une composition de niveau textuel qui aboutit à des plans de textes plus ou moins complexes. »¹²

⁹ Jean Michel Adam, *Linguistique Textuelle, Des genres de discours aux textes*, Nathan Université, 1999, p.17.

¹⁰ Jean Michel Adam, *Les textes : types et prototypes : récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Nathan Université, 1997, p. 20.

¹¹ Introduction de *linguistique Textuelle, des genres de discours aux textes*, op. cit. , p. 15.

¹² *Linguistique textuelle, des genres de discours aux textes*, op. cit., p. 17.

Ce qui revient à dire , à la suite de la nouvelle linguistique textuelle, que nous nous devons de tenir compte des contraintes de « l'interaction en cours, avec ses paramètres situationnels et psychosociaux, celle de la langue choisie et celle des genres discursifs. »¹³

Notre démarche théorique doit passer donc d'une étude de la texture à une étude de la structure, autrement dit nous allons passer de l'analyse des faits microlinguistiques ou «propositions» à l'étude des faits macrolinguistiques ou macropropositions narratives ou descriptives essentiellement, c'est un choix.

Des macropropositions, nous passerons ensuite à l'unité texte ou discours pour étudier l'énonciation marquée ou non par les déictiques spatiaux et temporels, par les temps verbaux et les modalités, les actes illocutoires et l'orientation argumentative et les macrostructures sémantiques, thème ou topic, etc.

Du texte, nous nous pencherons, enfin, sur les genres et les interdiscours puisque l'un des objets de ce mémoire réside dans l'étude de la paratextualité, autrement dit de la relation du texte à ce qui l'entoure matériellement, le paratexte.

¹³ Op. Cit, p. 18.

5. Le plan

Passer de toutes ces données théoriques de la linguistique textuelle à la rédaction du mémoire revient à commencer par ce préalable absolument nécessaire et indispensable qui consiste à délimiter et à définir la notion d'incipit, objet même de notre étude et ce afin de poser l'incipit comme énonciation déterminant l'ensemble de l'œuvre que toute ouverture romanesque annonce en la canalisant, ce sera l'objet de notre premier chapitre, *autour de la problématique de l'incipit*.

L'étude de la cohésion, cohérence et progression textuelle de l'incipit d'A. Maalouf, *les jardins de lumière* et l'étude de l'incipit comme lieu par excellence de l'inscription des différents textes de l'œuvre vont constituer l'essentiel de la texture de notre second chapitre intitulé : *l'étude de l'incipit d'A. Maalouf, les jardins de lumière*.

Dans le chapitre III, *l'incipit et le paratexte*, nous nous attacherons à montrer, par contre et à la suite de Christiane Chaulet-Achour et de Simone Rezzoug dans *Convergences Critiques*¹⁴, le lien effectif qui relie l'incipit et le paratexte ; lien extrême qui rapproche ces deux entités au point de les confondre et ce, dans la mesure où le « titre/quatrième » de couverture peut jouer le rôle d'incipit romanesque et l'incipit peut constituer, en dernière instance, le titre de l'œuvre.

¹⁴ Christiane Achour, Simone Rezzoug, *Convergences Critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, Office des publications Universitaires, Ben Aknoun, 1990, p. 28.

La deuxième partie de ce chapitre s'intéressera, quant à elle, à montrer que l'un des rôles de l'incipit est de se constituer comme relais entre le titre, qu'il reprend et le texte qu'il annonce.

Le quatrième chapitre qu'on intitulera *l'incipit et le prologue/épilogue* comprendra trois moments essentiels :

Un premier moment, ou préalable, qui vise à montrer que ces deux genres ne peuvent intervenir dans l'œuvre que comme discours pour, d'une part, encadrer le lecteur afin de lui éviter l'errance, le vagabondage et l'incompréhension et, d'autre part, pour épiloguer sur l'histoire racontée et la grandeur de Mani, personnage principal de l'œuvre d'Amin Maalouf, au point où l'écriture ne peut s'achever que sur une dédicace adressée au « fils de Babel ».

Un deuxième moment qui prendra en charge le lien entre prologue et épilogue par une proposition narrative contenue dans le prologue et appartenant à une macroproposition narrative de l'épilogue. Ce sera le lieu aussi de l'étude de l'hétérogénéité compositionnelle du prologue ou analyse de la séquentialité, de la visée illocutoire, des repérages énonciatifs, de la cohésion sémantique et de la connexité.

Un troisième moment aura, enfin, pour but, à partir des tableaux synoptiques, de saisir le mouvement en spirale de l'écriture ; mouvement obtenu par la schématisation de l'écriture qui oscille constamment, dans le prologue/épilogue, entre deux points de chute du récit : la fable et l'argumentaire.

Nous terminerons ce chapitre par les écarts et les rapprochements qui réunissent ou séparent l'incipit du prologue/épilogue.

Le chapitre V, intitulé *de l'incipit au texte*, vise, dans un premier temps, à dévoiler la mise en relation interactive de l'incipit et du texte.

Ces deux textes de l'opposition par excellence viennent pour mettre en lumière deux mondes différents : celui des Vêtements-Blancs, monde de l'intégrisme et de la clôture du roman à analyser, et les « mondes » de Mani caractérisés par le mélange, la mixité et le métissage ; « mondes » de la diversité et du cosmopolitisme, enfin.

Dans un second temps, nous montrerons dans ce chapitre que le texte d'Amin Maalouf est le produit d'une combinaison de trois écritures différentes : celle de l'histoire, du voyage et du conte.

Cette écriture, qui opte pour se faire pour la mixité et le mélange des genres, vient, justement, dire la thématique de la mixité revendiquée par le manichéisme. La mixité est ici conçue comme l'autre face de l'intertextualité. Ces deux notions sont liées par la nécessité de dire la rencontre, celle des personnes et celle des textes sur deux plans différents, scripturaire et thématique. Ainsi, quand on évoque le croisement des textes, on doit évoquer la rencontre des personnages issus de cultures et de lieux différents. C'est ce que nous nommons mixité et c'est la notion même de l'intertextualité qui a imposé son corollaire, la mixité.

Mais si l'écriture de l'histoire vient pour produire le vraisemblable de la narration, l'écriture du voyage et celle du conte oeuvrent, quant à elles, activement à épaissir un personnage pauvre au départ, Mani qui acquiert du volume par les traversées et les miracles qu'il accomplit.

En dernier, ce chapitre vise à dévoiler la relation de l'incipit au texte comme l'ultime tentative de rééduquer le lecteur afin de lui apprendre que la mixité est source incontestée et incontestable de richesse par opposition à la différence qui ne peut générer que l'intolérance et l'intégrisme.

CHAPITRE I :
AUTOUR DE LA PROBLEMATIQUE DE L'INCIPIT.

I. DEFINITION DE LA NOTION D'INCIPIT.

Ne faut-il pas commencer un mémoire de magister par revenir humblement au dictionnaire, ouvrage incontournable pour tous ceux qui viennent à la recherche et qui veulent faire preuve d'humilité et de rigueur afin de signaler « simplement » que *l'incipit* ne signifie rien d'autre que « *il commence* » ou « *les premiers mots d'un ouvrage* »¹ ?

Pour, ensuite essayer d'aller au-delà de cette définition afin de signaler et de retenir comme première hypothèse de notre travail de recherche que « *les premiers mots d'un ouvrage* » peuvent se limiter à quelques mots, à quelques phrases ou à une partie importante d'un chapitre.

Cerner l'incipit au-delà de ces définitions primaires et traditionnelles n'est pas chose aisée compte tenu de l'absence de travaux théoriques portant sur l'incipit. On peut, à ce stade-là du travail, faire carrément l'impasse sur cette question. On peut en effet l'exclure de notre réflexion et le justifier. Mais ne faut-il pas plutôt affronter le vide théorique qui entoure la notion d'incipit ? N'est-ce pas là tout l'intérêt de notre recherche qui s'aventure sur un terrain non balisé et qui aura le mérite d'avoir innové en matière d'incipit ?

On peut, en effet, par des interrogations, des réflexions et des hypothèses, déblayer le chemin afin de clarifier le rôle et le fonctionnement de l'incipit.

D'une manière générale, l'incipit peut soit faire partie du corps du texte et jouer le rôle de « début de texte » ou « d'ouverture textuelle » et il peut aussi être considéré comme un texte fini, clos fonctionnant seul et indépendamment du texte.

¹ Dictionnaire, *Petit Larousse en couleurs*, 1980.

Considéré comme texte, l'incipit peut fonctionner comme un deuxième « titre » de l'œuvre comme le soutient la critique génétique.

La critique génétique, indépendamment de sa méthode et de son objet d'étude, nous intéresse parce qu'elle approche la notion d'incipit qu'elle classe dans le *devenir-texte* et qu'elle désigne comme l'un des lieux possible de la *mémoire de la genèse du texte*.

L'incipit, pour la critique génétique, ferait certainement partie d'un travail préalable de l'écrivain ; travail qui se situerait à une étape *pré-rédactionnelle*, définie comme une étape exploratoire ou pré-initiale où l'écrivain cherche un projet.

Chez Aragon, par exemple, la mémoire de la genèse du texte est toute entière contenue dans l'incipit du récit qui joue, à lui seul, le rôle de phrase initiale en télescopant la décision, la programmation et le début de la réalisation.

Chez d'autres écrivains, par contre, toute la mémoire de la genèse du texte est contenue ailleurs que dans l'incipit, au niveau du titre.

« Incipit » et « titre » font partie de la phase initiale qui se distingue de la phase rédactionnelle et qui a pour but de préparer et de programmer la textualisation et ce, en incluant le texte et en le signalant.

Le rôle de l'incipit, ici, serait de continuer et d'expliquer le titre. L'incipit signalerait de manière implicite, tout comme le titre, la problématique de l'œuvre et la programmation textuelle.

Ceci nous amène à l'hypothèse suivante : l'incipit jouerait le rôle de « relais » entre le paratexte et le texte. Il aurait les mêmes fonctions que le

titre c'est-à-dire qu'il ferait partie d'un ensemble et étiquette de cet ensemble. Il est, tout en même temps, *stimulation* et début d'assouvissement de la curiosité du lecteur. L'incipit d'Amin Maalouf, comme son titre, réunit les fonctions de tout texte publicitaire : référentielle, conative et poétique puisqu'il réfère à une situation historique et réelle, celle des Vêtements-Blancs, une soixantaine d'hommes chrétiens qui ont décidé de vivre détachés du monde et des femmes pour adorer Dieu ; il est également fonction conative puisqu'il interpelle et stimule le lecteur à lire l'ouvrage afin de connaître la destinée de cette peuplade, sympathique au départ ; et il est tout en même temps fonction poétique dans la mesure où l'action se déroule dans un jardin, une palmeraie : un lieu féerique qui a l'apparence d'un au-delà caractérisé comme le dirait C. Baudelaire par « le calme », « la douceur » et « la volupté ».

L'incipit tout comme le titre serait également un message codé où se croiseraient nécessairement littérarité et socialité ; l'incipit *des jardins de lumière*, en réécrivant l'histoire d'un peuple et d'une époque, réactualise de façon « fictionnelle » l'un des problème majeur et le plus actuel de notre temps, celui du dogme qui mène à l'intégrisme.

Incipit et roman seraient en étroite complémentarité puisque l'un annonce et l'autre explique, développe un énoncé programmé jusqu'à reproduire en excipit son incipit comme nous le verrons dans le chapitre II.

En travaillant en écho avec le titre, l'incipit accueillerait le lecteur au seuil du texte, après le « choc » du titre, pour continuer titre et quatrième de couverture afin d'« apaiser » le lecteur, de provoquer sa curiosité et de le prendre par la main pour le mener dans les méandres et les profondeurs du texte.

II. ETUDE DE L 'INCIPIT COMME ENONCIATION.

Pourquoi faut-il, dès le premier chapitre de ce mémoire, étudier l'incipit comme énonciation ?

Parce que d'abord depuis Benveniste, tout énoncé est, en même temps, une énonciation dans la mesure où tout énoncé est susceptible de contenir et de révéler la présence de l'humain et de l'homme dans la langue.

Parce que ensuite *« une linguistique de l'énonciation pose que nombre de formes grammaticales, de mots du lexique, de tournures, de constructions ont pour caractéristique régulière le fait qu'en les employant on instaure ou on contribue à instaurer, entre les interlocuteurs, des relations spécifiques. »*²

Parce que, enfin, la différence entre énoncé et énonciation surgit au moment même où l'ambiguïté s'installe et pousse au questionnement quant à la différenciation entre l'énoncé et l'énonciation autrement dit percevoir le narrateur et son double, l'auteur qui, par le truchement de la narration transforme un énoncé en énonciation.

Il faut souligner, par ailleurs, que l'énoncé produit du sens par opposition à l'énonciation qui produit, elle, de la signification. La phrase est, de ce fait, fortement hétérogène puisque, tout en même temps, énoncé et énonciation et donc oscillant constamment entre un sens et une signification, au moins. L'étude de l'énonciation dévoilerait donc la situation de parole où sont représentés des sens et des significations latents ; significations qui lèveraient, en dernière instance, le voile sur les positions de celui qui écrit

² Oswald Ducrot, *Enonciation, Encyclopaedia Universalis*, CD 2000.

ou celui qui raconte autrement distinguer entre l'énonciateur que l'on nomme auteur par le truchement de la narration et du récit, l'énonciateur mis en texte et l'énonciation d'un personnage.

« *L'énonciation ne peut avoir de sens que par ce qui n'est pas l'énoncé* »³ à savoir, manière dont les éléments sont reliés les uns aux autres, le moment de leur apparition, voire l'entreprise de l'évitement, de l'occultation ou du travestissement dont ils font l'objet.

Ce qui est à repérer donc ne concerne pas l'énoncé mais son articulation, ses coupures et ponctuations, son morcellement ou son impossibilité.

Incipit : un discours au service d'un récit-cadre.

L'incipit d'A. Maalouf se présente sous la forme d'un récit contenant des passages narratifs et des passages trahissant un discours encadré, coupé puis repris. L'incipit des *jardins de lumière* contient ainsi une succession d'événements constituant le récit-cadre ; récit qui oscille entre deux champs lexicaux : le bien et le mal et un discours permettant et un relais de paroles entre un le narrateur et des énonciateurs et une prise en charge effective de l'argumentaire autour des deux notions séculaires du bien et du mal.

³ Daniel Vanderveken, *Les actes du discours, philosophie du langage*, Pierre Mardaga, Editeur, Liège-Bruxelles, 1988, p.10 : « Ainsi, le fait que des actes illocutoires de certaines formes logiques ne puissent en aucun cas être accomplis impose des limites à l'usage du langage qui restreignent ce qui peut être pensé. De la même façon, le fait que certains actes illocutoires ne puissent en aucun cas être satisfaits impose des limites au monde qui restreignent ce qui peut exister et être objet d'expérience. En outre, le fait que des actes illocutoires de certaines formes aient des conditions de succès ou de satisfactions plus fortes que d'autres montre qu'il existe un ordre *a priori* de la pensée et du monde. Il n'est pas possible d'avoir certaines pensées sans en avoir d'autres, pas plus qu'il n'est possible que certaines pensées soient vraies si d'autres ne le sont pas également.

La mise en parallèle du récit et d'un discours, donné sous la forme F(P) puisque composé d'une force illocutoire F et d'un contenu propositionnel P comme l'explique Daniel Vanderveken⁴, nous permet d'emblée de souligner un rapport d'homologie qui implique que le discours est mis au service de la narration qui vient l'expliquer et la consolider. Ainsi, c'est à travers une trame narrative que se crée un jeu rhétorique entre la narration, d'une part et le discours encadré, d'autre part ; discours qui participe, on l'a déjà dit, dans un rapport d'homologie à la production d'un même et unique sens que le récit-cadre. En effet, le discours encadré véhicule effectivement le traitement du thème essentiel du récit, celui du bien et du mal dans la mesure où tout un lexique se rapportant à la purification par l'eau et la destruction par le feu est déployé.

1. Le récit-cadre.

Le premier événement, l'attente de l'enfant, constitue l'ouverture du récit-cadre. Le départ du père, comme motif associé et deuxième événement du récit, introduit, par le biais du connecteur « mais », une complication. Ces deux événements introduisent un nœud puisque le deuxième événement ne vient apparemment que pour déstabiliser la situation initiale.

Ainsi, l'incipit, compte tenu de sa fonction d'annoncer et de contenir le texte en entier et compte tenu du fait essentiel qu'il doit être court, semble opter pour la stratégie de la fable : « *pour mettre en route une fable, on introduit des motifs dynamiques qui détruisent l'équilibre de la situation*

⁴ Daniel Vanderveken, *Les actes de discours*, Philosophie du Langage, Editeur Pierre Mardaga, 1988, p.21.

initiale. L'ensemble des motifs qui violent l'immobilité de la situation initiale et qui entament l'action s'appelle un nœud. »⁵

Le troisième événement raconte le récit des « Vêtements-Blancs » et leur vie dans la palmeraie. Ensuite Mani s'introduit dans le monde. Ce récit commence par un indice temporel « *en ce temps là* » ; cette déixis pose les limites mêmes entre le récit-cadre et le récit encadré.

2. Le discours encadré.

Le premier discours encadré, « *On dit qu'il est né en l'an 527 [...] à Rome sévissait Caracalla* », e présente comme un sommaire historique qui apparaît à première vue comme une rumeur par le choix de l'impersonnel « on » qui vient introduire dans l'esprit de celui qui lit doute et incertitude, tout en même temps. L'emploi de l'indexical « on » produit ainsi un effet de flou référentiel car le cadre de référence n'est pas limité explicitement.

Ce discours encadré fonctionne comme un relais de parole entre le narrateur du récit et un énonciateur supposé être un historien que le narrateur remet en cause par l'utilisation de l'impersonnel « on ». L'hypothèse de la reprise d'un discours d'un historien se confirme par la présence des indices spatio-temporels comme les dates et les lieux ainsi que les noms propres des personnages, Artaban et Caracalla.

⁵ Tomachevsky in J.M.Adam, *Les textes. Types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Nathan Université, Paris, 1997, p. 51.

Le « on » indexical, le temps du présent, le mode de l'indicatif, l'ordre des mots, le verbe principal de la proposition « dire » - verbe performatif par excellence -, la ponctuation, les tirets – qui marquent cette volonté de dire l'opposition du monde des juifs et celui des chrétiens –, l'utilisation des verbes « trôner » et « sévir » à sèmes identiques et à valeurs opposées constituent les traits habituels des marqueurs de la force illocutoire et nous installent, par conséquent, dans l'énonciation.

La cohésion entre le premier discours et le deuxième discours encadré, « *Ils y vivaient une soixantaine [...] si leur chemin n'avait un jour croisé celui de Mani* », est assurée par l'anaphore « que » : « [...] *hommes aux rites outranciers que l'histoire aurait négligés si leur chemin n'avait un jour croisé celui de Mani.* »

Le troisième récit encadré, « *hommes, méfiez-vous du feu [...] disparaîtra dans la fraîcheur de l'eau* » pose les commandements des Vêtements-Blancs. Il s'agit ici d'un discours au style direct donné entre guillemets et pris en charge par un personnage nommé El Chasaï. Il s'agit d'un prophète déterminé par une expression référentielle à connotation péjorative, « *obscur* ».

Ce troisième discours est un texte prescriptif et explicatif au mode de l'impératif dans lequel apparaissent essentiellement les deux champs lexicaux du récit, celui du bien et du mal, représentés, tour à tour, par l'eau qui purifie et le feu qui anéantit. Ce récit vient clore la trame narrative de l'incipit pour confirmer, encore une fois, le rapport d'homologie entre récit et discours.

CHAPITRE I

L'incipit des *jardins de lumière* est, donc, une énonciation multiple qui se donne « enfouie » dans un énoncé. Mais l'énoncé et l'énonciation, malgré la multiplicité des points de vue et malgré le relais de parole, demeurent dans un rapport d'homologie et gommant tout effet de contradiction et de surprise. Cette organisation pertinente ne peut être qu'intentionnelle et dévoile par conséquent la présence incontestée et incontestable d'un narrateur omniprésent.

CHAPITRE II :
ETUDE DE L'INCIPIT DE L'OUVRAGE D'AMIN MAALOUF,
LES JARDINS DE LUMIERE.

I. COHESION, COHERENCE ET PROGRESSION TEXTUELLE DE L'INCIPIT.

1. DELIMITATION.

Délimiter l'incipit de l'œuvre d'Amin Maalouf, *les jardins de lumière*, revient, à la suite de Mirelle Naturel, à considérer d'abord et avant tout des critères formels, c'est-à-dire « *la présence d'espaces blancs de paragraphes, d'articulation logique* »¹. Le blanc important² qui sépare l'ouverture romanesque du reste du texte, nous permet d'ores et déjà de poser l'hypothèse de la présence effective d'un incipit ; hypothèse qu'on peut confirmer d'emblée par le fait essentiel que la suite du texte, qui entame bel et bien le récit proprement dit puisqu'elle débute par « *le lendemain* », se trouve au-delà du premier blanc important.

Il faut ensuite, toujours en vue de délimiter l'incipit d'un roman, considérer l'unité narrative. Cette première ouverture textuelle nous présente Mani, l'enfant que Mariam attendait, et dont le père était déjà parti, les hommes aux rites outranciers qui vivaient au voisinage de l'eau et qui attendaient pureté et salut en invoquant plusieurs prophètes. Cette thématique, donnée dans les premières lignes du roman, va constituer la trame essentielle du roman en annonçant, en entamant et en obligeant le récit. Déterminant ainsi le récit, ces premières lignes de l'ouvrage ne peuvent constituer qu'un incipit puisqu'elles inscrivent préalablement le récit dans une doctrine et un mouvement religieux dont l'origine remonte au III^e siècle de notre ère, le manichéisme qui a été longtemps considéré comme une hérésie ou une secte chrétienne.

¹ Mirelle Naturel, *Pour la littérature*, Galisson 1995, p. 145.

² A. Maalouf, *Les jardins de lumière*, Edition Casbah, Alger, 2001, p. 32.

Mirelle Naturel souligne que « *l'incipit peut s'inscrire dans une tradition, obéir aux lois du genre et du mouvement (ainsi un roman réaliste s'ouvre toujours sur trois données : l'espace, le temps, le personnage.)*. »³

C'est le cas de l'incipit d'Amin Maalouf dans *les jardins de lumière* où le narrateur nous présente d'abord le personnage principal dans la première phrase de l'incipit : « *L'enfant que Mariam attendait, c'était Mani.* » Puis, il nous replace dans le temps dans le second paragraphe : « *On dit qu'il est né en l'an 527 des astronomes de Babel, le huitième jour de Nissan – pour l'ère chrétienne le 14 avril 216, un Dimanche.* » Ensuite, le narrateur nous fait découvrir l'espace dans la dernière phrase du second paragraphe : « *Actésiphon...Rome...* ».

C'est enfin dans le troisième paragraphe que le narrateur « plonge le lecteur dans ce monde imaginaire »⁴. Par cette phrase magique : « *Son père était déjà parti. Pas si loin par la route, mais vers un monde étrange et clos* »⁵ que le lecteur pénètre dans le monde de la fiction et de l'imaginaire.

A la croisée des genres, l'incipit d'Amin Maalouf, fonctionne comme un récit réaliste, historique et religieux où se mêlent histoire et mythe et dans lequel le narrateur défend la thèse de Mani ou le Manichéisme. C'est aussi la biographie d'un homme « *venu du pays de Babel, pour faire retentir un cri à travers le monde* ». ⁶

Toutes ces données nous ont permis le choix du passage, qui va de la page 30/32 du chapitre I de la première partie, comme incipit à l'ouvrage d'A. Maalouf, *les jardins de lumière* :

« *L'enfant que Mariam attendait, c'était Mani.*

³ M. Naturel, op. cit., p. 145.

⁴ M. Naturel, op. cit., p. 145.

⁵ A. Maalouf, *Les jardins de Lumière*, op. cit., p.31.

⁶ Ibid., quatrième de couverture.

On dit qu'il est né en l'an 527 des astronomes de Babel, le huitième jour du mois de Nissan – pour l'ère chrétienne le 14 avril 216, un dimanche. A Ctésiphon trônait Artaban, le dernier souverain parthe, et à Rome sévissait Caracalla.

Son père était déjà parti. Pas si loin par la route, mais vers un monde étrange et clos. En aval de Mardinu, à deux journées de marche le long du grand canal creusé par les anciens à l'est du Tigre, se trouvait la palmeraie sur laquelle Sittai régnait en maître et guide. Ils y vivaient une soixantaine, hommes de tous âges, de toutes origines, hommes aux rites outranciers que l'histoire aurait négligés si leur chemin n'avait un jour croisé celui de Mani. A l'imitation d'autres communautés apparues en ce temps-là au bord du Tigre, et aussi de l'Oronte, de l'Euphrate ou du Jourdain, ils se proclamaient à la fois chrétiens et juifs, mais les seuls vrais chrétiens et les seuls vrais juifs. Ils prédisaient aussi que la fin du monde était proche ; nul doute qu'un certain monde se mourait...

Dans la langue du pays, ils se nommaient « Hallé Hewaré », des mots arméens qui veulent dire « Vêtements-Blancs ».

Ces hommes avaient choisi le voisinage de l'eau, ils en attendaient pureté et salut, invoquaient Jean-Baptiste et Adam, Jésus de Nazareth et Thomas qu'ils disaient son jumeau, et plus que tous un obscur prophète du nom d'Elchasaï, dont ils tenaient saint et leur enseignement : « Hommes, méfiez-vous, il n'est que déception et tromperie, vous le voyez proche alors qu'il est loin, vous le voyez loin alors qu'il est proche, le feu est magie et alchimie, il est sang et torture. Ne vous assemblez pas autour des autels où s'élève la voix du sacrifice, éloignez-vous de ceux qui égorgent les créatures en croyant faire plaisir au Créateur, séparez-vous de ceux qui immolent et qui tuent. Fuyez l'apparence du feu, suivez plutôt la voie de l'eau, tout ce qu'elle touche retrouve sa pureté première, c'est de l'eau que naît toute vie. Si l'un de vous est mordu par quelque bête malfaisante, qu'il se hâte vers le cours d'eau le plus proche, qu'il s'y plonge en invoquant avec confiance le nom du Très-Haut ; si l'un de vous est malade, qu'il se trempe sept fois dans la rivière, la fièvre se dispersera dans la fraîcheur de l'eau. »

2. COHESION, COHERENCE ET PROGRESSION TEXTUELLE DE L'INCIPIT.

Dans la première phrase de l'incipit : “*l'enfant que Mariam attendait, c'était Mani*”, l'enfant joue le rôle de cataphore, syntagme défini, renvoyant par anticipation à ce qui va suivre. Il est également anaphorique puisqu'il réfère au contexte précédent, celui du prologue et dans lequel, le narrateur nous parle de Mariam enceinte qui voit dans son rêve qu'un ange

lui enlève son fils. C'est de cet enfant qu'il s'agit dans l'incipit et qui, implicitement travaille par rapport à l'histoire chrétienne de Mériam et de Jésus et à l'histoire d'Abraham qui vit dans son rêve qu'un ange lui demandait de sacrifier son fils unique.

Par ailleurs, le syntagme "l'enfant" introduit, non seulement un actant du récit, mais il construit par la même et d'une manière progressive son univers de référence.

De plus, dans la phrase du second paragraphe de l'incipit : "*On dit qu'il est né...*", l'anaphore "il" réfère d'abord à l'enfant puis à Mani. Il désigne en premier lieu l'enfant, syntagme nominal déterminé par l'article défini "l'": il s'agit ici d'une expression référentielle dans laquelle le narrateur effectue un acte de référence au sein même du texte. Mais en désignant Mani, le narrateur opère, à la page 31, un acte de baptême qui fonctionne comme une entrée encyclopédique qu'il semble d'ailleurs reprendre à travers l'emploi de l'indéfini "on": "*On dit qu'il est né en l'an 527 des astronomes de Babel, le huitième jour du mois de Nissan – pour l'ère chrétienne le 14 avril 216, un Dimanche*", affirme le narrateur qui effectue la même opération qu'une entrée de dictionnaire "*Mani ou Manès, fondateur du Manichéisme (216-274 ou 277) venant d'une secte baptiste de Mésopotamie, il se présenta comme le missionnaire d'une religion universelle de salut...*"⁷. On doit également signaler que cette même entrée encyclopédique est reprise de manière identique – à l'exception du Dimanche qui se métamorphose en Lundi comme si Mani avait vécu l'espace d'une journée – à la fin de l'incipit pour, probablement, asseoir définitivement l'idée capitale qu'un prophète est venu à l'existence, Mani. Cet acte de baptême nous introduit dans le genre du roman qui se veut

⁷ Dictionnaire Encyclopédique Illustré, 44 000 noms communs et noms propres, Illustrations en couleurs, Carrefour, seu, 1995, p.1515.

historique puisque les noms, les dates, l'espace ou le lieu sont des référents réels que l'Histoire a déjà attestés.

La transition entre la première séquence et la deuxième est assurée par le déterminant possessif « son ». « *Le possessif pose un lien entre l'entité qu'il contribue et une autre entité.* »⁸ Dans ce cas « son » renvoie d'une part « à l'enfant », premier actant et d'autre part, par anticipation, à un deuxième actant du récit, « les hommes » puisque l'anaphorique « son père » permet la continuité du récit en s'intégrant dans le pronom personnel « ils » qui réfère, tout à la fois « aux hommes de la palmeraie », à « Sittaï » et au « père de Mani ».

De ce fait, il y a introduction d'un deuxième actant du récit « *les hommes* », repris dans les expressions : « *une soixantaine, hommes de tous âges, hommes aux rites outranciers* ».

Ensuite, le passage de la deuxième à la troisième séquence se fait par un autre « *ils* » qui réfère toujours aux hommes, en premier aux « *Hallé-Hewaré* » et en second à l'explication de cette expression araméenne qui signifie « *vêtements blancs* ».

Enfin, cette chaîne anaphorique, présente dans l'incipit, assure le maintien et l'entretien de la cohésion et assure aussi une fonction de thématization puisque, selon Karmiloff Smith⁹, le système anaphorique n'est pas utilisé à seule fin d'éviter la répétition d'un même terme d'une phrase à l'autre mais il possède aussi une fonction essentielle, celle de la thématization ;

ceci revient à dire que les éléments linguistiques qui permettent la cohésion, c'est-à-dire le renvoi et la progression permettent aussi et tout en

⁸ J.M. Gouvard, *La pragmatique, outils pour l'analyse littéraire*, A. Colin, Paris, 1989, p.

⁹ P. Coirier, D. Gaonac'h, J.M. Passerault, *Psycholinguistique textuelle, Approche cognitive de la compréhension et de la production des textes*, Armand Colin, 1996, p. 131.

même temps au texte de confectionner sa cohérence et de progresser vers une fin afin de mettre en évidence ses thèmes principaux : celui de Mani et celui des hommes de la palmeraie dont le destin est, en toute apparence, lié à celui de Mani, concernant l'incipit d'Amin Maalouf.

3. LES TEMPS VERBAUX.

L'incipit d'Amin Maalouf est un mélange subtil d'un récit refermant un discours qui fonctionne comme un texte expositif où l'auteur pose une thèse, le manichéisme.

Le récit, que Benveniste appelle l'énonciation historique, correspond à la présentation d'événements passés sans intervention du locuteur ; le récit dans l'incipit d'Amin Maalouf se caractérise par l'utilisation exclusive de la troisième personne et par l'emploi de l'imparfait et du plus-que-parfait, temps passés par excellence.

Mais le récit, contenu dans l'incipit, est truffé de discours ; il y a un chevauchement constant entre ces deux entités. En effet et selon Benveniste, le discours peut se substituer à tout moment à l'histoire. Le narrateur, dans cette ouverture romanesque, intervient maintes fois à travers l'utilisation surtout du présent de l'indicatif à valeur de présent de vérité générale pour interpeller autrui, le lecteur et pour reprendre, accuser ou témoigner. "*On dit*" marque la reprise et l'adhésion du narrateur au dire ; "*vous le voyez*" introduit la fonction conative d'où la présence du "*vous*". Les verbes "*égorgent*", "*immolent*", "*tuent*" relèvent de la fonction émotive, référentielle et conative et impliquent la présence en même temps du locuteur et de l'interlocuteur.

Les derniers temps du discours utilisés dans l'incipit, à part l'utilisation de l'imparfait, du plus-que-parfait et du présent de vérité générale qui ont permis de mettre en évidence la présence d'un discours au sein du récit, sont le subjonctif et l'impératif qui permettent d'introduire, à l'image des livres saints, les 10 commandements à l'usage des disciples condamnés, jusqu'à présent, à vivre dans un monde dégradé où la fin était, selon le narrateur, proche.

4. COHESION SEMANTIQUE DE L'INCIPIIT ET PROJET DE RECHERCHE.

Pierre Macherey¹⁰ délimite l'incipit grâce au rôle primordial qu'il joue par rapport à l'explicit de l'œuvre entière : « *est explicite ce qui est formellement expliqué, et même terminé : l'« explicite » à la fin de l'ouvrage, répond à l'« incipit » qui commence et signale que « tout est dit ».*

L'incipit, dans ce cas, commence l'œuvre et son rôle consisterait à signaler que le récit est entièrement contenu dans cette ouverture romanesque ; récit que l'incipit détermine d'une façon ou d'une autre puisqu'il l'entame en l'obligeant. L'expression "tout est dit" laisse entendre que le récit est donc tout entier inscrit dans la formule de l'incipit ; incipit entendu comme un texte fini et faisant constamment écho au texte à venir.

Nous travaillerons également à la suite de Mirelle Naturel qui définit l'incipit comme « *l'ouverture de l'œuvre* » ; elle lui attribue principalement

¹⁰ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, François Maspéro, Paris, 1968, p.102.

le rôle du moment clé dans le « *déroulement du récit et dans sa structuration* »¹¹.

Il y aurait donc une structure, autrement dit une organisation ou simplement un plan présent dans l'incipit et qu'on retrouverait dans l'œuvre toute entière nécessairement.

Le plan dans l'incipit serait cette structure formelle et sémantique qui s'exercerait tout au long de l'œuvre : les mots, les phrases, les signes de l'incipit se disperseraient tout au long des pages et ainsi chaque mot, chaque phrase, chaque signe se retrouverait dans le corps du texte comme les pièces d'un puzzle afin d'explicitier à la fin de l'œuvre ce qui dans l'incipit se donnait à lire comme implicite.

Tel est, à la suite de Pierre Macherey et de Mirelle Naturel, l'un des objets de notre étude qui, tout en posant l'incipit comme un texte achevé, présuppose cette ouverture romanesque qu'est l'incipit comme le lieu de l'inscription des différents textes qui constituent notre oeuvre d'étude, *les jardins de lumière*¹².

Cet objet d'étude a, comme axe principal, l'étude du concept de l'écriture métaphysique ; axe imposé, dès la situation finale de l'incipit, par le cheminement singulier de l'écriture d' Amin Maalouf qui adopte la logique et la progression textuelle des livres saints. La clôture narrative de l'incipit, en introduisant le renouvellement à partir des 10 commandements, rejoint la dimension hébraïque, biblique ou coranique qui, comme on vient de le signaler, ne sont que le résultat d'une fin de l'humanité comprise comme un désordre ou un chaos et l'écriture a pour mission essentielle de remettre

¹¹ Mirelle Naturel, *Pour la littérature*, Galisson 1995, p. 144.

¹² Amin Maalouf, *Les jardins de lumière*, Casbah Editions, Alger 2001.

de l'ordre. Cette hypothèse est admise d'emblée pour les livres saints, puisque chacun d'eux est révélé à la suite des égarements multiples de l'humanité du droit chemin, et peut se vérifier, pour l'écriture d' Amin Maalouf, dès l'incipit du roman puisque le narrateur affirme à la page 31 que : « *Ils y vivaient une soixantaine, hommes de tous âges, de toutes origines, hommes aux rites outranciers que l'histoire aurait négligés si leur chemin n'avait un jour croisé celui de Mani. A l'imitation d'autres communautés apparues en ce temps-là au bord du Tigre, et aussi à l'Oronte, de l'Euphrate ou du Jourdain, ils se proclamaient à la fois chrétiens et juifs, mais les seuls vrais chrétiens et les seuls vrais juifs. Ils prédisaient aussi que la fin du monde était proche ; nul doute qu'un certain monde se mourait... »*

Cette volonté de l'écriture d'épouser la structure, la cause et le cheminement de l'écriture divine ne peut constituer que le centre qui attire l'œuvre d' Amin Maalouf et lui donne sa cohérence ; centre qui va constituer, dans un premier temps du moins, notre objectif principal. Nous allons nous attacher, en effet, à montrer le déploiement de ce concept dans les nombreux textes qui constituent l'œuvre, *les jardins de lumière*. Cette étude du déploiement de ce thème se fera essentiellement grâce aux concepts de lecture de la cohésion, cohérence et de la progression textuelle.

II. L'INCIPIT OU LE LIEU DE L'INSCRIPTION DES DIFFERENTS TEXTES D'UNE ŒUVRE.

Etudier l'incipit d' Amin Maalouf comme lieu d'inscription des différents textes de l'œuvre, *les jardins de lumière*, revient à étudier, à la suite de Jean-Michel Adam, la composition séquentielle et l'hétérogénéité textuelle au niveau de l'incipit, opérations nécessaires pour rendre compte de la

composition d'un texte clos, de la hiérarchisation globale des différents éléments, éléments conçus comme une hiérarchisation avec une séquence dominante et non comme une suite linéaire de séquences, contenus dans l'ouverture textuelle et qui vont nécessairement entretenir des rapports multiples avec le corps de l'œuvre toute entière ; corps de l'oeuvre allant de la première page à la quatrième en passant par le prologue, l'épilogue, le corps du texte et l'excipit et le rapport étroit et nécessaire que l'incipit entretient et maintient avec ces différents parties.

1.DESCRPTION TEXTUELLE DE L'INCIPIT.

Mais avant de nous attacher à montrer la circulation complexe du sens issue du rapport que l'incipit entretient avec les différents textes de l'œuvre, commençons par présenter l'incipit d'Amin Maalouf comme l'aurait fait n'importe quel spécialiste de la linguistique textuelle.

Notre objectif, en étudiant l'incipit comme un récit clos et achevé, comportant situation initiale, déroulement des événements et situation finale, vise à montrer que l'incipit constitue un moment privilégié de l'écriture qui annonce et double l'écriture de l'œuvre.

L'incipit d'Amin Maalouf se présente comme une séquence à dominante narrative dans laquelle le récit est une succession d'événements ou une suite liée de propositions progressant vers une fin. Cet incipit qui met l'ordre causal en lieu et place de l'ordre chronologique, introduit un procès d'où l'existence d'une situation initiale, une transformation et une situation finale.

SITUATION INITIALE :

Nous pouvons découper la situation initiale en cinq propositions que nous classerons selon le découpage de W.Kintsch. W. Dijk et T. A. Van.¹³

Prop. 1 : [L'enfant que Mariam attendait, c'était Mani.]

Prop. 2 : [On dit qu'il est né en l'an 527 des astronomes de Babel, le huitième du mois de Nissan,]

Prop.3 : [pour l'ère chrétienne le 14 avril 216, un Dimanche.]

Prop. 4 : [Actésiphon trônait Artaban, le dernier souverain parthe,]

Prop. 5 : [et à Rome sévissait Caracalla.]

L'unité de base ou prédication de ces cinq propositions est la proposition 2. Dans cet énoncé de plusieurs propositions, une seule va établir “ *une relation portant sur un ou plusieurs concepts*”¹⁴; il s'agirait ici du concept de *la naissance*. C'est donc la proposition 2 que nous sélectionnons pour en faire une proposition superordonnée car elle comporte, à elle seule, tous les éléments se rapportant aux autres propositions. Elle est par là la prédication qu'on représente, à la suite de J.M. Adam, comme suit :

[P.2 [P.1, P.3, P.4, P.5]]

¹³ W. Kintsch et W. Dijk et T. A. Van, 1984 « *Vers un modèle de la compréhension et de la production des textes (psychological review, 1978, 85, 5)* », Traduction française in G. Deuhière, 1984.

¹⁴ Jean-Michel Adam, *Textes, Types et prototypes*, Nathan, 1997, p. 35.

Cette proposition prédicative englobe le pronom personnel “il” qui renvoie à Mani dans P.1, le jour de la naissance dans P.3, la situation historique dans P.4 et à Rôme dans P.5.

Le concept de la naissance est entouré d’un champ lexical le remplaçant dans son contexte social, historique, spatial et religieux.

C’est grâce à ces propositions unifiées par le concept que nous reconnaissons cette séquence comme telle.

TRANSFORMATION :

Dans cette partie de l’incipit, nous sommes en présence d’une séquence descriptive contenant une séquence narrative enchassante. Le procès, commence au troisième paragraphe avec le départ du père « *son père était déjà parti, pas si loin par la route [...] un certain monde se mourait.* »

L’introduction de cette séquence transformatrice par le verbe « partir » au plus-que-parfait, une action antérieure à la naissance, constitue le nœud de l’action ; nœud conçu comme « *des motifs dynamiques qui détruisent l’équilibre de la situation initiale* »¹⁵ ; ce qui permet l’enchaînement et la progression textuelle.

La séparation des deux conjoints est, d’abord, provoquée par le départ et entraîne un premier déséquilibre. La proposition « *pas si loin par la route, mais vers un monde étrange et clos* », introduite par le connecteur « mais » marque, ensuite, le passage d’une situation à une autre en dégradant le processus de déséquilibre. L’expression « *vers un monde étrange et clos* », troisième indice séparateur, renforce enfin le déséquilibre par l’impossibilité de joindre les deux mondes des conjoints.

¹⁵ Tomachevski, *Thématique* in Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p.275.

CHAPITRE II

Nous considérons dans ce découpage la prop.1 comme une proposition superordonnée puisqu'elle est la seule à contenir le concept du nœud : le départ. Alors que les autres propositions lui sont subordonnées en participant chacune à la dégradation ou à la destruction de l'équilibre. Notre découpage est le suivant :

Prop. 1 : [Le départ.]

Prop. 2 : [Vers un monde étrange et clos]

Prop.3 : [Dans une palmeraie sur laquelle régnait Sitaï en maître et guide]

Prop. 4 : [Des hommes aux rites outranciers.]

Prop. 5 : [Ils se proclamaient les seuls juifs et les seuls chrétiens.]

Prop. 6 : [Ils prédisaient que la fin du monde était proche.]

Dans cette séquence transformatrice de l'incipit, nous remarquons des distorsions par rapport à l'ordre chronologique des événements racontés. Cependant, l'intrusion de la prop. 4 "*Ils y vivaient une soixantaine, hommes de tous âges, de toutes origines, hommes aux rites outranciers que l'histoire aurait négligés si leur chemin n'avait un jour croisé celui de Mani*" qui est une information qui va changer le cours de l'histoire et qui devrait en principe se trouver dans la situation finale. Mais il y a ici anticipation sur l'ordre des faits : la rencontre, celle des deux sujets séparés, le père qui fait partie des hommes de la palmeraie et le fils, Mani, que le père avait abandonné avant même sa venue au monde. Néanmoins, le verbe "*aurait négligés*", au futur antérieur, marque bien cette transgression de l'ordre logique et chronologique pour nous replacer dans l'Histoire.

SITUATION FINALE :

La situation finale est une séquence narrative contenant une séquence descriptive et explicative à visée illocutoire enchassée que Werlich¹⁶ classe dans la typologie des textes d'instruction ou de prescription. La situation finale ou la fin, comme la définit Aristote, est ce qui vient naturellement après autre chose, et après quoi il n'y a rien.

Cette clôture narrative, qui devait et devrait constituer une fin, transgresse la tradition littéraire qui veut qu'un incipit s'achève sur ce qui constitue la fin d'une histoire condensée et qui annonce l'histoire que l'écriture se propose de narrer. La fin d'une histoire est, comme on vient de le dire à la suite d'Aristote est « ce qui vient après autre chose et après quoi il n'y a rien ». Cette situation finale semble vouloir poser toute la problématique implicite de l'œuvre qui se veut réactualisation et recommencement éternel de l'histoire du péché originel. La fin de cet incipit s'achève, de manière singulière, sur un texte prescriptif qui se veut une ouverture à un autre concept et qui concerne l'enseignement du livre saint des « vêtements blancs ». L'incipit des *jardins de lumière* semble vouloir s'achever sur un commencement qui, du point de vue de l'écriture, s'enracine dans l'écriture sacrée. Cette clôture romanesque, contenue dans les deux derniers paragraphes, donne d'emblée une coloration religieuse à l'écriture d'Amin Maalouf qui, en transgressant les lois du genre, dit, de manière presque identique l'histoire contenue dans les livres des trois religions monothéistes ; histoire d'une transgression, d'un renvoi du paradis qui justifient et permettent une autre histoire, celle de l'humanité : une histoire qui recommence à la lumière d'une nouvelle compréhension et avec

¹⁶ E. Werlich, *Typologie des textes, Heidelberg, quelle under meyer*, 1975 in J.M. Adam, *Textes, Types et Prototypes*, Nathan, 1997, p.9

comme base essentielle les commandements, ceux de Moïse, de Jésus ou de Mohammed.

L'incipit d'Amin Maalouf adopte implicitement le cheminement de l'histoire de l'interdiction/ transgression/ rédemption puisque l'incipit veut absolument s'achever sur ce qui semble être en toute apparence, un nouveau commencement d'une nouvelle histoire, une histoire qui, encore une fois, débiterait par les dix commandements.

Cette situation finale, qui constitue les deux derniers paragraphes de l'incipit, renferme un certain nombre de propositions dans lesquelles nous délimitons deux macro-propositions :

La première macro-proposition est une proposition narrative englobant quatre propositions narratives.

Macro-prop. 1 :

Prop. 1 : [Dans la langue du pays, ils se nommaient "Hallé Hewarté", des mots araméens qui veulent dire "vêtements –Blancs".]

Prop. 2 : [Ces hommes avaient choisi le voisinage de l'eau, ils en attendaient pureté et salut,]

Prop. 3 : [invoquaient Jean-Baptiste et Adam, Jésus de Nazareth et Thomas qu'ils disaient son jumeau,]

Prop. 4 : [et plus que tous un obscur prophète du nom d'Elchassai dont ils tenaient leur livre saint et leur enseignement :]

La deuxième macro-proposition introduit un glissement vers une thématique qui aurait pour actant non Mani lui-même mais des personnages génériques. Cette macro-proposition comporte dix propositions.

Macro-prop. 2 :

Prop. 1 : [*“Hommes, méfiez-vous du feu, il n’est que déception et tromperie, vous le voyez proche alors qu’il est loin, vous le voyez loin alors qu’il est proche, le feu est magie et alchimie, il est sang et torture.”*]

Prop. 2 : [*Ne vous assemblez pas autour des autels où s’élève le feu des sacrifices.*]

Prop. 3 : [*Eloignez-vous de ceux qui égorgent les créatures en croyant faire plaisir au créateur.*]

Prop. 4 : [*Séparez-vous de ceux qui immolent et qui tuent.*]

Prop. 5 : [*Fuyez l’apparence du feu.*]

Prop. 6 : [*Suivez plutôt la voie de l’eau, tout ce qu’elle touche trouve sa pureté première, c’est de l’eau que naît toute vie.*]

Prop. 7 : [*Si l’un de vous est mordu par quelque bête malfaisante, qu’il se hâte vers le cours d’eau le plus proche,*]

Prop. 8 : [*qu’il s’y plonge*]

Prop. 9 : [*en invoquant avec confiance le nom du plus haut;*]

Prop. 10 : [*si l’un de vous est malade, qu’il se trompe sept fois dans la rivière, la fièvre disparaîtra dans la fraîcheur de l’eau.*]

Dans la macro-proposition 2 sont présentes 10 propositions au temps de l’impératif et du subjonctif ; propositions qui réfèrent forcément aux préceptes transmis par Moïse aux hébreux et conservés dans le christianisme. Mais signalons que le participe présent de la proposition 9 joue le rôle d’un subjonctif puisque la règle considère que le participe présent exprime généralement une action simultanée par rapport à l’action marquée par le verbe qui l’accompagne. Dans cette proposition, le participe présent “ *en invoquant*” indique le temps du verbe qui l’accompagne c’est-à-dire “ *qu’il s’y plonge*”. De là nous pouvons considérer ce participe présent comme un verbe au subjonctif, un ordre, un commandement. Dans

CHAPITRE II

cette clôture de l'incipit, la proposition 4 porte sur le concept "prophétie", elle est superordonnée car elle contient, à elle seule, les éléments se rapportant aux autres propositions qui lui sont subordonnées.

Le pronom personnel "ils" renvoie aux propositions 1, 2 et 3 et toutes les autres propositions de la macro-proposition 2 sont comprises dans la proposition 4 puisqu'elles se rapportent au livre saint et à l'enseignement d'Elchasaï, ce prophète et guide spirituel des Hallé-Hewaré.

Ainsi, l'écriture de l'œuvre d'Amin Maalouf s'articule, au niveau explicite, sur l'histoire de Mani mais aussi sur une nouvelle métaphysique conçue comme un mélange heureux de l'ensemble des religions qui, tout en prêchant une même parole, devraient pouvoir « s'unir » pour abolir haine, malheur et intégrisme.

Au niveau implicite, l'écriture, par cette seule situation finale de l'incipit, dévoile un parcours particulier de l'écriture qui se veut initiatique puisqu'elle s'écrit à l'image des textes sacrés qui viennent, tous, après une « fin » entendue comme un « chaos » autrement dit un désordre fondamental où l'humain s'affronte à ses propres limites et compréhension. Le pouvoir de l'écriture ne peut atteindre ici que son paroxysme puisque l'écriture possède désormais la possibilité de re-crée et de redonner la continuité heureuse à une vie humaine dégradée et de permettre la possibilité au sein même de l'impossibilité. L'écriture d'Amin Maalouf, en adoptant ce cheminement, tout en dévoilant les imperfections humaines, entreprend de remonter aux sources et ce, afin de désigner une nouvelle compréhension de l'origine et des rapports entre l'humain et le divin.

2. CIRCULATION DU SENS ENTRE INCIPIT ET LES DIFFERENTS TEXTES DE L'ŒUVRE.

L'incipit que nous considérons comme une unité autonome « *dotée d'une organisation interne qui lui est propre [est] donc en relation de dépendance/indépendance avec l'ensemble plus vaste dont elle fait partie* ». ¹⁷

A.SITUATION INITIALE DE L'INCIPIT, PROLOGUE ET CHAPITRE I DE L'ŒUVRE D'AMIN MAALOUF, LES JARDINS DE LUMIERE.

Dans la situation initiale, qui se donne comme une séquence descriptive, nous avons l'emploi de l'imparfait et du présent de vérité générale, temps favorisés de l'énonciation historique.

Cette séquence contient un certain nombre de propositions élémentaires qui, en même temps qu'elles s'enchaînent, s'emboîtent dans des unités plus vastes rejoignant le texte et le paratexte.

La prop. 1 : [*L'enfant que Mariam attendait, c'était Mani.*] renvoie au *Prologue* dans lequel le narrateur décrit Pattig parlant de son épouse en page 19 : “ *Elle doit accoucher dans quelques semaines. J'ai hâte de contempler mon premier enfant.* ” Cette proposition renvoie également au *premier chapitre* intitulé *la palmeraie des vêtements blancs*, page 37, “ *Il s'appelle Mani comme tu l'avais décidé.* ”

Les prop. 2 et 3 : [*On dit qu'il est né en l'an 527 des astronomes de Babel, le huitième jour de Nissan*], [*Pour l'ère chrétienne le 14 avril 216, un Dimanche.*] renvoient au *quatrième paragraphe du prologue*, page 10 : “ *L'histoire de Mani commence à l'aube de l'ère chrétienne, moins de deux siècles après la mort de Jésus.* ”

¹⁷ Jean-Michel Adam, Op. Cit, p. 35.

Les prop. 4 et 5 : [*A Ctésiphon trônait Artaban, le dernier souverain Parthe.*], [*Et à Rome sévissait Caracalla.*] sont en relation avec les événements historiques racontés à la page 38 et 39 dans *la première partie du chapitre I* intitulé *La palmeraie des vêtements blancs* : “*On avait pourtant parlé de paix, cette année-là, entre Romains et Parthes. L’empereur Caracalla avait même demandé la main de la fille d’Artaban, qui avait consenti [...]. La ville s’apprêtait donc à fêter et la paix et les noces. [...]. Mais à peine avaient-ils [Caracalla et ses prétoriens] traversé le pont de Séleucie qu’un cri fusa de leurs rangs. C’était le signal convenu pour que chaque Romain se jette, sabre brandi sur le Parthe le plus proche. [...]. Les romains pillèrent, incendièrent palais et temples. [...]. C’est alors qu’Artaban et les chefs des sept grandes familles rassemblèrent, dit-on, leurs troupes dans le parc d’Aspanabr afin de repousser les envahisseurs. [...]. C’était un simple coup de main, bien dans le style de Caracalla. [...]. Les immortels, le corps d’élite, auraient voulu se lancer à leur poursuite, mais Artaban les retint, craignant un traquenard, persuadé que l’action de Caracalla ne visait qu’à exciter l’armée parthe pour qu’elle sorte de la ville et se fasse tailler en pièces. Au bout de trois jours, déçus sans doute que l’affrontement n’ait pas eu lieu, les romains entreprirent de se venger. [...]. L’ouragan Caracalla dévasta la Mésopotamie.”*

B. TRANSFORMATION, PROLOGUE, PREMIERE, SECONDE ET TROISIEME PARTIE DE L’ŒUVRE.

Dans la seconde partie de l’incipit, la séquence transformatrice pose le nœud qui apparaît au troisième paragraphe par la proposition 1 : [*Son père était déjà parti.*] Ce fragment de phrase réfère au prologue et au départ de Pattig annoncé à la page 25 dans la phrase “ *il (Sittai) a promis de me conduire vers lui (Dieu)* ” et à la page 26 “ – *Pattig ! appelle-t-il, il nous*

CHAPITRE II

faut partir, la route est longue ” et à la page 27 “ Déjà il court, sans plus se retourner ”.

La proposition 2 : [*Pas si loin par la route, mais vers un monde étrange et clos.*] réfère au monde de la palmeraie, décrit d’abord dans le prologue, à la page 26, dans la phrase prononcée par Mariam quand Pattig lui annonce qu’il la quittait : “ *Dois-tu quitter également les humains et vivre comme un ermite ?* ” ; Pattig lui répond : “ *Je vivrai dans une communauté où il n’y a que des hommes. Aucune femme n’y est admise.* ”

Cette même proposition réfère directement au titre de la première partie de l’oeuvre “*la palmeraie des Vêtements-Blancs*”, ce lieu est décrit tout au long des six chapitres de la première partie.

La proposition 3 : [*En aval de Mardinu, à deux journées de marche le long du grand canal creusé par les anciens à l’est du Tigre, se trouvait la palmeraie sur laquelle Sittaï régnait en maître et guide.*]

Le premier fragment de la proposition réfère au prologue : Mardinu est le village où Pattig a laissé sa femme : “ *j’ai laissé une épouse dans mon village à Mardinu* ” affirme Pattig à la page 18. Puis Pattig y retourna pour chercher son fils dans le chapitre I de la première partie : “ *Pattig prit la route de Mardinu, chaperonné, il est vrai, par deux “frères”, p. 36* ” et à la fin du chapitre I, à la page 44, Sittaï lui interdit désormais de se rendre à Mardinu : “ *Désormais, ma décision est prise, tu n’iras plus à Mardinu.*”

Le premier fragment de cette même proposition réfère aussi au deuxième chapitre de la première partie de l’oeuvre, page 49 : “ [...]Mani avait quitté Mardinu trop jeune.” Ce même fragment réfère aussi à la partie IV du chapitre I, p. 265 : «[...] *Mani était parti le matin même pour son village natal. Son père Pattig était décédé dans la nuit, après avoir exprimé la volonté d’être enseveli à Mardinu, dans le jardin de sa maison [...]*

Mani allait donc revoir le village de sa prime enfance, pèlerinage intime auquel bien des fidèles avaient désiré s'associer. »

Le deuxième fragment de la proposition concerne le fleuve du Tigre. Cette proposition renvoie d'abord à la première phrase du prologue dans laquelle le narrateur compare le Tigre au Nil, page 9 : “ *A l'inverse du Nil, que l'on peut descendre porté par le courant ou remonter au gré des voiles, le Tigre est un fleuve à sens unique (...).* ”

Ce même fragment de la proposition réfère au chapitre II de la première partie dans laquelle le Tigre est décrit comme étant le lieu de repit que Mani avait choisi pour s'isoler, page 48 : “ *C'était un lieu où le canal du Tigre serpentait au milieu d'une haie de palmiers dont certains se tenaient debout, coude à coude, serrés en demi-lune, d'autres penchés sur l'eau comme pour boire.* ”

Par ailleurs, ce fragment réfère aussi au chapitre III de la première partie en décrivant le Tigre comme étant le lieu de la révélation, page 73 : “ *Cette étrange scène au bord de l'eau (...) elle marque le commencement de sa [Mani] révélation.* ”. Et il réfère également et tout en même temps au chapitre V de la première partie, page 87 : “ *Alors se dessina dans son [Mani] esprit cette même image qui avait vue naguère dans l'eau du canal [le tigre], sa propre image [...], celle de son “jumeau”.* ”

Ce deuxième fragment de la proposition 3 réfère au chapitre VI de la première partie, page 93 et 94 : “ *Jusqu'à ce matin d'avril, ce matin de délivrance quand, à son [Mani] réveil, il alla s'asperger le visage à l'eau du canal du Tigre.* ”, au titre de la deuxième partie de l'oeuvre : *du Tigre à l'Indus* et au chapitre I de cette même partie, page 106 : “ *[...] une crue du Tigre était survenue, brisant les digues, inondant les routes, et le voyage s'était prolongé.* ”, au chapitre II – toujours de cette même partie -, page 129 : “ *[...] sur le Tigre où ils embarquèrent Mani et ses compagnons.* ” et

à la troisième partie de l'oeuvre, chapitre VI, page 254 : “ *Il [...] avait en effet ici des habitudes, des sentiers apprivoisés, il fréquentait certains arbres et une mare plus particulièrement au bord de laquelle il venait s’asseoir, une jambe pliée sous lui, l’autre tendue, de la manière dont il trônait, enfant, au bord du canal du Tigre [...].* ”

La proposition 4 : [Avec des hommes aux rites outranciers.]

Pattig, père de Mani, refuse en accusant le monde dans lequel il vivait qu’il qualifie d’idolâtre. Les rites qu’il veut bannir apparaissent comme outranciers.

Cette proposition renvoie au prologue, page 25 : “*Il[Sittai] me parle de son dieu unique, il m’a promis de me conduire vers lui. Mais je dois le mériter, expier mes années d’idolâtrie. Je ne mangerai plus la nourriture des impies, je ne boirai plus de vin, plus jamais je ne m’étendrai aux côtés d’une femme [...].* »

Cette proposition renvoie aussi au chapitre I de la première partie ; sorti de Mardinu, monde idolâtre et blasphématoire, Pattig découvre avec stupéfaction certaines croyances que le narrateur qualifie implicitement de blasphématoires, il s’agit de la misogynie des Vêtements-Blancs. A la page 34, le narrateur nous rapporte cette croyance singulière et intégriste d’une poignée d’hommes qui voyaient en la femme le démon et l’incarnation du diable : « [...] *ce qu’ est femelle est interdit, ce qui est interdit est femelle, il y avait là pour ces hommes une équivalence parfaite. Dans les sermons de Sittai, ce mot revenait sans arrêt, dans le sens de « néfaste », « diabolique », « trouble », ou « périlleux pour l’âme ». Lui-même évitait de nommer les femmes des Ecritures, sinon pour illustrer la calamité dont*

elles avaient pu être cause. Il évoquait volontiers Eve, Bethsabée et surtout Salomé, mais rarement Sara, Marie ou Rébecca. »

La proposition 5 : [*Ils se proclamaient à la fois chrétiens et juifs, mais les seuls vrais chrétiens et les seuls vrais juifs.*]

Cette proposition réfère à la première partie de l'œuvre où le narrateur décrit, souvent avec réticence et avec un œil critique, des pratiques extrémistes des juifs et des chrétiens qui vivaient dans la palmeraie et qui ne sont pas tout le temps « orthodoxes ». Ces pratiques, qui allaient d'une manière singulière de se nourrir à une conception erronée de la féminité, révoltent très souvent et ouvertement le narrateur.

Cette même proposition réfère également à la troisième partie de l'œuvre intitulée *Au voisinage des rois* où le narrateur continue de passer au crible les pratiques des autres peuples qui avaient pour doctrine l'Avesta, religion prêchée par Zoroastre ; pratiques blasphématoires et incestueuses décrites à la page 194 pour les Nazaréens : « - *N'est-il pas dit dans l'Avesta que la splendeur divine accompagne le khvedodah, le mariage entre frère et sœur, qui efface les péchés mortels et chasse les démons ? N'y est-il pas écrit qu'aucun acte de piété n'est aussi agréable au ciel ? N'avons-nous pas appris qu'à l'image du grand Darius, tous nos divins souverains ainsi que les mages et les guerriers, devaient s'unir à l'être le plus proche, leur sœur, leur fille ou leur mère quand celle-ci tombe dans le veuvage ? Notre divin maître n'a-t-il pas fait de sa sœur, la divine reine Azur-Anahit, son épouse préférée entre toutes ? Eh bien, pour les Nazaréens, nous tous ici sommes voués à l'Enfer, notre divin maître lui-même, comme sa divine reine-sœur, car ce qui est pour nous suprême piété est pour eux suprême abomination. »*

Mais Mani, en faisant le tour de la Mésopotamie et en découvrant les nombreuses pratiques religieuses parfois très contradictoires, confectionne

et adopte toutes les religions qui se valent, toutes, et conduisent vers la béatitude si l'être est capable de trouver la substance lumineuse et d'écarter les épiluchures : *« Oui les Nazaréens sont outrés par ces mariages qu'ils appellent incestueux. Pourtant, il est écrit dans leur Bible que Dieu a créé le premier homme et la première femme, et qu'à partir d'eux seuls la terre a été peuplée [...]. Mais pourquoi ces querelles, ces imprécations, ces railleries ? Chaque peuple a des coutumes qui se sont inscrites dans ses lois et qu'il attribue à la volonté divine.[...]. Moi, Mani, je suis venu apporter un message nouveau à tous les peuples. Je me suis adressé en premier aux Nazaréens parmi lesquels j'ai passé mon enfance et ma jeunesse. Je leur ai dit : écoutez la parole de Jésus, c'est un sage et un pur, mais écoutez aussi l'enseignement de Zoroastre, sachez trouver la Lumière qui a rayonné en lui avant tous les autres, lorsque le monde entier baignait dans l'ignorance et la superstition. »*

La proposition 6 : *[Ils prédisaient que la fin du monde était proche.]*. Cette Proposition qui ne réfère à aucune partie de l'œuvre, y est contenue implicitement dans toute la première partie où les Vêtements-Blancs, chrétiens et juifs confondus, s'adonnaient, en toute bonne foi, à des pratiques extrémistes parce qu'ils pensaient que la fin du monde était proche. Ils attendaient la venue de Jésus qui devait descendre sur terre pour redorer le blason du christianisme.

Cette proposition réfère aussi à la suite de l'œuvre puisque Mani va, en faisant le tour de la Mésopotamie, constater le déclin du monde juif, chrétien, bouddhiste, Nazaréens et Zoroastrien qui, chacun de son côté croyait détenir la seule vérité qui unit l'être à Dieu. Par opposition à ces pratiques qui séparent au lieu de réunir, Mani prêche toutes les religions et toutes les croyances.

C. SITUATION FINALE ET L'ŒUVRE.

La macro-proposition I, renfermant la proposition 1, 2, 3 et 4, ne réfère qu'à elle-même puisqu'elle décrit la soixantaine d'hommes, les Vêtements-Blancs qui ont choisi de vivre au voisinage de l'eau et qui invoquaient Jean-Baptiste, Adam, Jésus de Nazareth, Thomas et Elchasaï, un obscur prophète dont ils tenaient leur livre saint.

Cette macro-proposition 1 réfère aussi à toute la première partie de l'œuvre intitulée *la palmeraie des Vêtements-Blancs*.

La macro-proposition II, par contre, qui englobe les 10 commandements du prophète Elchassaï, réfère, quant à elle, à l'ensemble de l'œuvre.

Les commandements et les croyances constituent bel et bien le centre indéniable qui attire l'œuvre d' Amin Maalouf et lui donne sa cohérence.

En effet, l'œuvre d' Amin Maalouf, indépendamment de l'écriture historique considérable dans l'œuvre, poursuit une quête mystique et métaphysique dans la mesure où, de bout en bout de l'œuvre, le texte réécrit, en dernière instance, les croyances et les commandements d'une époque définie et qui ne prennent sens qu'opposés les uns aux autres.

Ces croyances, qui vont du paganisme à la chrétienté et du mazdéisme au bouddhisme en passant par le manichéisme, sont mises côte à côte à dessein comme on le verra dans la suite de notre étude.

Ainsi l'œuvre d' Amin Maalouf ne peut être, en aucun cas, une œuvre historique, ou sinon qu'au second degré, parce que le thème de la croyance, des commandements religieux, des interdits et des châtements hantent le texte tout entier.

Les 10 commandements des Nazaréens, donnés en fin d'incipit, constituent bel et bien la problématique de l'œuvre et par conséquent son thème générique puisque l'œuvre, précédemment au niveau du prologue, cite le

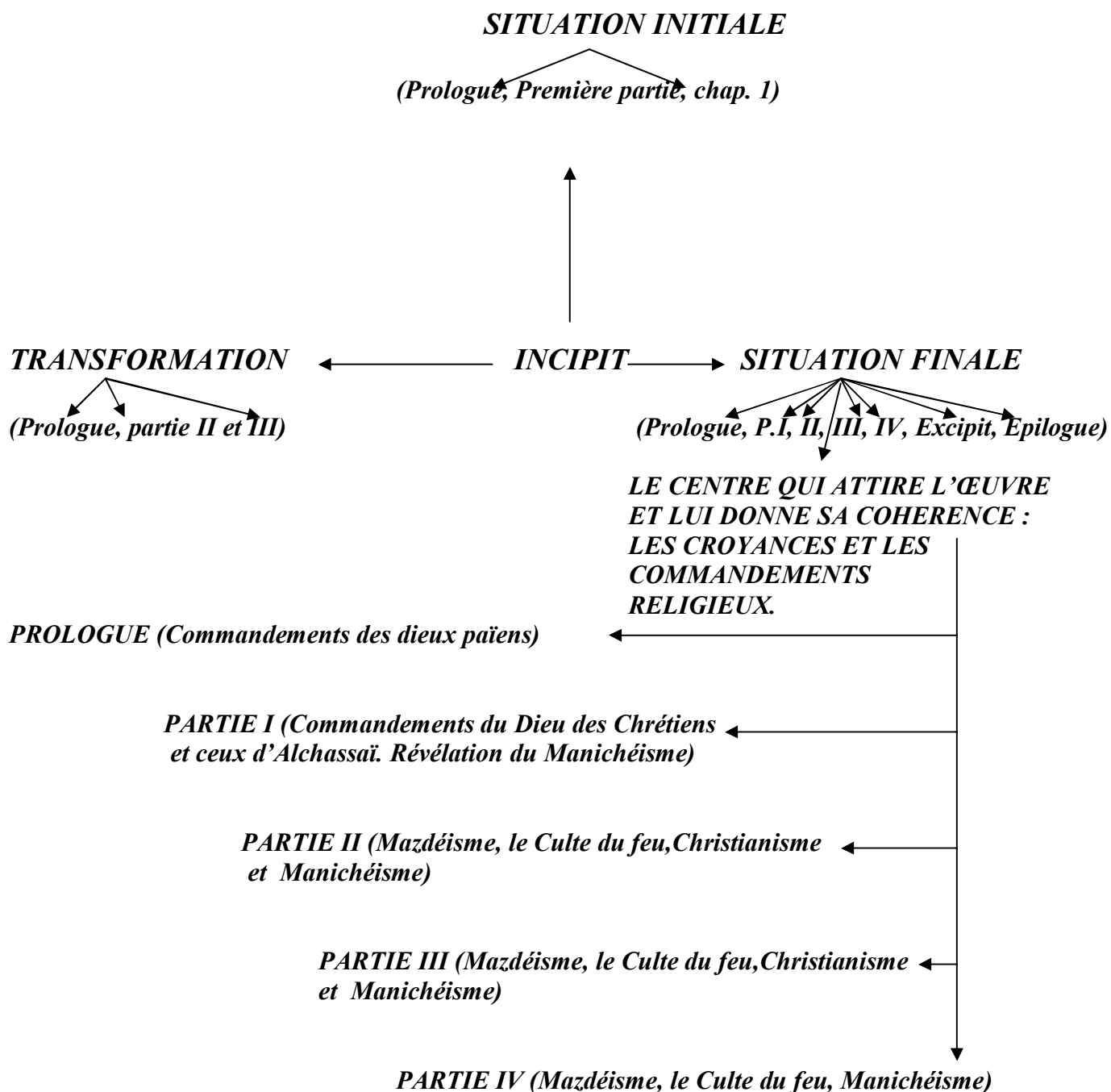
CHAPITRE II

monde idolâtre de Pattig et la foule de dieux adorés par les habitants de Mardinu. Ultérieurement, le texte prendra en charge, et ce à partir de la page 73 jusqu'à la fin du roman, la religion de Mani, le manichéisme. Et tout en même temps, le texte réfèrera aussi au mazdéisme comme le montre *le tableau synoptique des croyances et des commandements* qui suit :

CHAPITRE II

PROLOGUE	Les Vêtements-Blancs	Le Manichéisme.	Mazdéisme.
<p>A Ctésiphon : monde idolâtre de Pattig. Une foule de dieux : Mithra/ Nanaï, Aphrodite, Anahita, Vénus, Isis ou Allat, la mère nourricière au sein généreux/ Nabu, dieu de la connaissance et de la chose écrite.</p> <p>Sittaï propose à Pattig de le mener vers le Dieu qu'il adore ; un Dieu qui ne craint ni la canne ni les sarcasmes mais Pattig doit le mériter :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Il ne doit plus manger la nourriture des impies. 2. Il ne doit plus boire de vin. 3. Il ne doit plus s'étendre aux côtés d'une femme. 	<p>Commandements des Vêtements-Blancs :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Hommes, méfiez-vous du feu, il n'est que déception et tromperie, vous le voyez proche alors qu'il est loin, vous le voyez loin alors qu'il est proche, le feu est magie et alchimie, il est sang et torture. 2. Ne vous assemblez pas autour des autels où s'élève le feu des sacrifices. 3. Eloignez-vous de ceux qui égorgent les créatures en croyant faire plaisir au créateur. 4. Séparez-vous de ceux qui immolent et qui tuent. 5. Fuyez l'apparence du feu. 6. Suivez plutôt la voie de l'eau, tout ce qu'elle touche trouve sa pureté première. C'est de l'eau que naît toute vie. 7. Si l'un de vous est mordu par quelque bête malfaisante, qu'il se hâte vers le cours d'eau le plus proche. 8. Qu'il s'y plonge. 9. En invoquant avec confiance le nom du plus Haut. 10. Si l'un de vous est malade, qu'il se trempe sept fois dans la rivière, la fièvre disparaîtra dans la fraîcheur de l'eau. 	<p><u>1. LA REVELATION</u> : p. 73/74/ 93/150.</p> <p><u>2. ENSEIGNEMENT</u> :</p> <p>1. Mani ne mange pas de viande. Mani ne boit pas de vin et ne tolère pas l'ivresse. Mani préfère les aliments qui concentrent en eux la lumière et qui le rapprocheraient des Jardins de Lumière.</p> <p>- Mani prêche l'humanisme « Ecoute ce sifflement ! (...) Et quand les autres hurlent à tue-tête, remue les lèvres et ne hurle pas. » P. 76.</p> <p>- Mani commence à prêcher selon les préceptes du Manichéisme : savoir qu'au commencement, il y avait deux mondes : le monde de la Lumière et celui des Ténèbres. P.112</p> <p>- Pour Mani, il n'y a ni race ni caste.</p> <p>- Mani initie l'assistance à suivre une sagesse commune : p. 208 « La même étincelle divine est en nous tous, (...). C'est seulement par la lumière qui est en lui qu'un homme est grand. »</p> <p>- Mani initie ses disciples à faire le bien pour le bien, p. 210 : « Celui qui s'impose des privations afin de recueillir des éloges ne mérite aucun éloge, (...) pour te conformer aux exigences d'une communauté. »</p> <p>- Mani initie son public aux deux morales du Manichéisme, p. 214 : une voie ardue qu'empruntent ceux qu'aspirent à la perfection et une voie aplanie pour l'ensemble des humains.</p> <p>- Mani prêche une religion pacifique, p. 255 : « Mes paroles ne verseront pas le sang, ma main ne bénira aucun glaive ni les couteaux des sacrificateurs.</p> <p>- Mani prêche l'absence du jugement dernier, P. 332 « Chacun retrouvera dans l'au-delà ses travers et ses habitudes. (...). Ce qui était à lui appartient désormais à d'autres. »</p> <p>- Mani prophétise que « Les Jardins de Lumière appartiennent à ceux qui ont vécu détachés. », P. 332.</p> <p>- Mani accepte les adorateurs et les idolâtres parce que, pour lui, adorer le soleil, c'est toujours adorer une partie infime du dieu unique.</p> <p>- Mani remet en cause certains attributs divins qu'il considère comme contradictoires, dieu, pour lui, ne peut pas être tout en même temps « tout » puissant » et « bon ».</p> <p>- Mani révèle l'ignorance de dieu par l'être : « Aucun peuple ne connaît la volonté divine, (...) ne signifient rien à l'échelle de dieu. », P. 197.</p> <p>- Mani accomplit un miracle en faisant revenir la fille d'Hormizd d'une mort certaine, p. 179.</p> <p>- Pour Mani, dieu, s'appelle « le Roi des Jardins de Lumière, p. 182</p> <p>- Mani décrit les Jardins de Lumière ou Paradis ; le lieu où le soleil ne te blessera plus les yeux, (...) et tu t'en iras vers l'Egypte de l'au-delà. P. 333.</p> <p>- Pour Mani, L'arbre, comme élément central du paradis, est un lieu où il aimait élire résidence et lieu de prière et de prêche (un néflier, p.206, un mûrier, p. 179).</p>	<p>Culte du feu (p.115). l'Avesta :</p> <p>P.165 : « Les loups à deux pattes doivent être exterminés avant les loups à quatre pattes. »</p> <p>P.194 : « N'est-il pas dit dans l'Avesta que la splendeur divine accompagne le <i>Khevdodah</i>, le mariage entre frère et sœur, qui efface les péchés mortels et chasse les démons ? N'y est-il pas écrit qu'aucun acte de piété n'est aussi agréable au ciel ? »</p> <p>P. 301 : « Pleurer un mort, selon l'Avesta, c'est douter du salut, c'est la plus vulgaire expression d'incrédulité. »</p> <p>P. 301 : « Le corps d'un mort doit être livré aux oiseaux de proie, le sol ne devant jamais subir la souillure d'un corps décomposé. »</p> <p>P. 301 : Quand les os sont dépeuplés et blanchis, les mages les déposent dans l'urne qui fait office de cercueil.</p> <p>P. 312 : Rhyton, breuvage qui contient la boisson des dieux, le <i>haoma</i>. Les branches de la plante <i>haoma</i> sont purifiées, réduites en poudre dans un mortier béni, puis mélangées à du lait ainsi qu'à des herbes dont seuls les mages de rang supérieur se transmettent le secret. Breuvage sacré de l'Inde antique et de la Perse, il fait pénétrer l'être divin qui le boit dans l'extase mystique par laquelle il s'unit aux autres divinités. Sous l'effet du <i>haoma</i>, le sujet est secoué de convulsions qu'on considère comme des outrances miraculeuses. Le sujet s'abandonne au délire et les croyants le disent en conversation sibylline avec les ancêtres.</p>

CIRCULATION DU SENS DANS L'ŒUVRE D'AMIN MAALOUF, DISTRIBUTION DES PROPOSITIONS ET DETERMINATION DE LA PROBLEMATIQUE.



CONCLUSION

Dans ce premier chapitre qui s'intitule *Etude de l'incipit de l'ouvrage d'Amin Maalouf, les Jardins de Lumière*, notre projet, à la suite de Pierre Macherey, était de montrer que le texte, tout entier, est contenu dans l'incipit puisque le texte, selon Pierre Macherey, ne fait que répondre à l'incipit qui commence et signale que « tout est dit ».

Notre projet était également de montrer, à la suite de Mireille Naturel, que l'incipit est un moment clé dans le « déroulement du récit et dans sa structuration ». Notre tableau qui s'intitule *circulation du sens dans l'œuvre d'Amin Maalouf, distribution des propositions et détermination de la problématique*, confirme les propos de l'auteur puisqu'il montre la distribution particulière des propositions : nous constatons, en effet, que les propositions de la situation initiale travaillent uniquement avec les propositions du prologue et celles du chapitre I de la première partie, les propositions de la transformation travaillent également avec un nombre limité de propositions du prologue, de la partie II et III ; la macro-proposition II de la situation finale, par contre, s'impose comme thème générique et comme centre qui attire l'œuvre et lui donne sa cohérence puisque le thème des croyances et des commandements est le plus répandu dans le texte comme le montre le tableau de la circulation du sens.

CHAPITRE III :
L' INCIPIT ET LE PARATEXTE.

I. LE PARATEXTE.

Le paratexte comprend les titres, les sous-titres, les inter-titres, les préfaces, les postfaces, les avertissements, les épigraphes, la quatrième de couverture. Le paratexte comprend donc tout ce qui entoure le texte, qui l'annonce, qui l'explique, qui le détermine.

Ces éléments paratextuels sont riches de signification parce qu'ils nous permettent parfois de dégager, dès les seuils et les sas, les grandes lignes du roman.

a. LE TITRE ET INCIPIT ROMANESQUE.

S'il est la « réclame du texte », nous dit Christiane Chaulet-Achour et S. Rezzoug dans *Convergences Critiques*¹, le titre est aussi un élément du texte global puisqu'il l'anticipe et le mémorise. *Les jardins de lumière*, présents au début et au cours du récit qu'ils inaugurent, fonctionnent comme un embrayeur de lecture puisque les différentes croyances exposées par les différentes communautés font miroiter, pour les fidèles, devant leurs yeux l'image du paradis perdu et celui qu'ils auront à reconquérir en épousant tel ou tel dogme religieux.

Le titre d' Amin Maalouf n'est pas simplement un élément isolé de la diégèse mais il constitue un élément symbolique puisque le titre résume et assume le roman en orientant la lecture.

Ainsi, le titre, par sa singularité, masque des possibilités multiples de lectures et en impose d'autres ou une autre. Le titre, en référant au *jardin*, canalise la compréhension et l'attente du lecteur par l'adjonction d'un

¹ Christiane Chaulet-Achour, Simone Rezzoug, *Convergences Critiques, Introduction à la critique du littéraire*, Office des Publications Universitaires, Ben Aknoun, 1990, p. 28.

complément du nom : « *de lumière* » qui va s'opposer, sur l'axe paradigmatique, à *ténèbres, plaisir, déplaisir, délices*, etc.

Le lecteur ne peut cerner la fonction référentielle du titre d'emblée, il lui faut d'abord lire le roman pour répondre à cette attente légitime à savoir : de quel jardin s'agit-il exactement ? Mais la fonction poétique transparait dès la première lecture puisque le titre touche à l'un des phantasmes les plus séculaires de l'humanité, celui du paradis perdu.

b. TITRE, QUATRIÈME DE COUVERTURE ET INCIPIT ROMANESQUES.

La quatrième de couverture tend à clarifier le sens du titre puisqu'elle explique que les jardins de lumière est l'histoire d'un « prophète », Mani. Un « prophète » qui, évidemment, apporte une nouvelle divinité à vénérer, un nouveau dogme, une nouvelle compréhension et propose, tout en même temps, aux fidèles un équivalent du paradis nommé par Mani, les jardins de lumière.

Ainsi, la quatrième de couverture lève l'ambiguïté du titre qui réfère, dès la première lecture, à un lieu paradisiaque promis aux fidèles du manichéisme. « Titre » et « quatrième de couverture » programment donc le texte et sa lecture en imposant la problématique de la « prophétie » et sa récompense extrême : le paradis.

L'archétype du jardin, selon N.Khadda et M. Djaïder², avant qu'il ne devienne un motif typiquement arabo-islamique, appartient à deux civilisations, celle de la Mésopotamie et de la Perse.

² N.Khadda, M. Djaïder, *Dans les jardins de l'Orient, Rencontres symboliques in Voyager en Langues et en Littérature*, Office des Publications Universitaires, Ben Aknoun, Mars 1983, p. 197.

Le jardin désigne d'abord cet endroit clé et lieu de rencontre des hommes et des idées, lieu des mythes et des symboles. De par sa constitution symbolique, ce lieu devient un espace fondamental, de médiation et de transformation ; lieu également où s'annulent les tensions de l'histoire et où se réalise la correspondance imaginaire avec l'ultime demeure.

Comme chez beaucoup d'écrivains arabes et maghrébins, *les jardins de lumière* est le lieu d'un homme, Mani, qui apporte une parole neuve et civilisatrice et qui désigne, dans le texte, le jardin comme un verger paradisiaque organisé autour de l'eau ou de l'arbre.

C'est dans ce lieu, qui symbolise le paradis ici bas, que la retransmission de la parole sacrée des Vêtements-Blancs se réalise dans la palmeraie au voisinage de l'eau et celle de Mani autour de l'arbre.

Ainsi les « jardins » d' Amin Maalouf ont certainement une double référence.

D'une part, ils réfèrent incontestablement aux jardins du texte à savoir, la palmeraie, les arbres sous lesquels Mani élit résidence pour enseigner sa religion et pour prier et les jardins d'Ishtar. Tous ces jardins ont la particularité d'être illuminés intensément par la foi et la prière.

D'autre part, les « jardins » de l'auteur réfèrent aussi et travaillent activement à la confection et à la réalisation du paradis, lieu supposé de retraite et de récompense des fidèles des Vêtements-Blancs, du mazdéisme et du manichéisme.

L'écriture d' Amin Maalouf s'inscrit dans l'archétype du jardin et semble vouloir revenir à sa naissance même puisque l'action se déroule en Mésopotamie. On constate également un retour à un motif du 18 siècle ;

motif du jardin où « rêver l'autre », thème par excellence de la différence travaillée et refusée par l'occident.

c. L' INCIPIT ET LE TITRE.

Tout comme le titre, l'incipit d' Amin Maalouf renvoie à une réalité extérieure au texte qui ne constitue pas moins un texte antérieur : l'histoire de la Mésopotamie, l'histoire de la Perse, celle des Romains, celle de Babylone, du Christianisme, du mazdéisme et de la naissance du manichéisme.

C'est avec tous ces textes historiques et beaucoup d'autres que l'incipit travaille d'emblée pour convoquer une réalité datée et connue que l'écriture tente de mettre en fiction.

L'incipit adopte également la stratégie du titre en convoquant et en reflétant la thématique et la symbolique de l'œuvre. En effet, comme nous aurons à le montrer dans la suite de notre travail, l'incipit renferme et signale l'histoire et la problématique de l'œuvre qui se veut écriture par excellence de la foi, de la différence et de la ré-union.

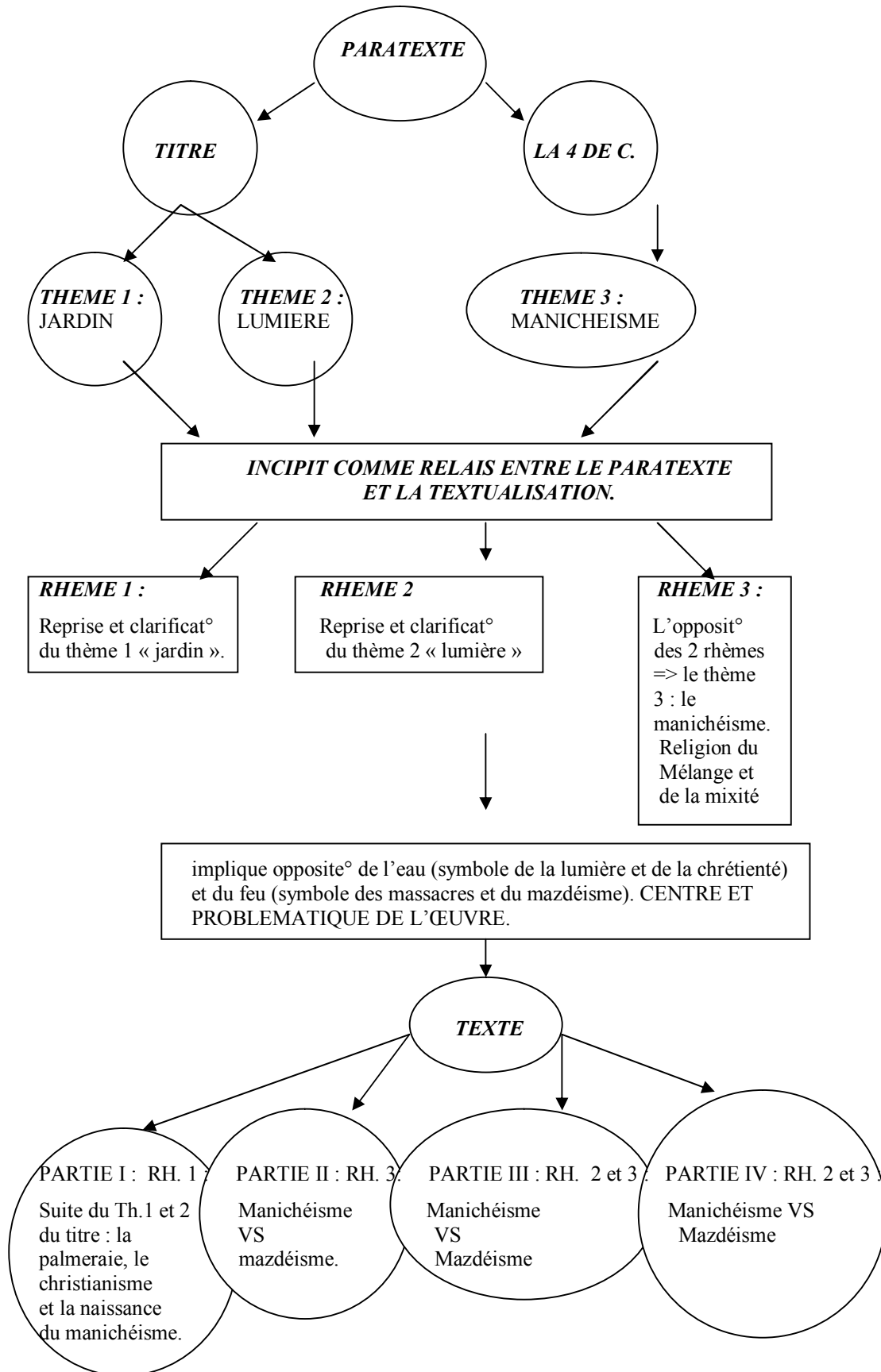
Par ailleurs, l'incipit recèle le secret de l'écriture, caractéristique singulière du titre. Le secret est à repérer au-delà de l'écriture historique et métaphysique ; le secret ou le nœud de l'écriture *des jardins de lumière* renvoie au désir de l'écriture de mettre en texte et de mettre en parallèle différentes religions pour, d'une certaine manière, les « annuler » et de montrer leur égoïsme, leur intégrisme et ce, pour faire prévaloir l'idée essentielle de la mixité, du mélange et du métissage ; idée contenue explicitement dans le manichéisme.

L'incipit, tout comme le titre, met également en surface la structure profonde du texte en entier puisque la palmeraie, jardin de lumière du christianisme, fonctionne comme le centre et le point de départ des autres croyances qui vont « naître », même si elles le précèdent dans le temps, de lui, car le christianisme apporte une organisation et une compréhension plus convaincantes que les autres croyances, pour le subvertir et le réécrire. Notre texte d'étude ne débute pas par hasard par la religion chrétienne qui va, en plus, nourrir de manière considérable la religion de Mani au point où le « prophète » se donne comme objectif essentiel d'universaliser la chrétienté dépouillée de ses épluchures. Disciple pendant une vingtaine d'années des Vêtements-Blancs, Mani va donner à la chrétienté un rôle d'embrayeur et de référent constant aux autres dogmes et religions.

Comme on vient de le dire, « l'incipit-titre » travaille également avec les phantasmes du lecteur dans la mesure où d'emblée le lecteur est invité à pénétrer dans un jardin féerique peuplé de calme et de sérénité : la palmeraie des vêtements-Blancs.

On peut conclure donc que l'incipit fonctionne bel et bien comme un deuxième titre de l'œuvre puisqu'il travaille étroitement avec son sens qu'il amplifie et continue inévitablement.

II. L' INCIPIT COMME RELAIS ENTRE LE TITRE ET LE TEXTE.



***COMMENTAIRE DE LA SCHEMATISATION DE L' INCIPIT
COMME RELAIS ENTRE LE PARATEXTE ET LA
TEXTUALISATION.***

Tout l'intérêt de l'incipit comme relais entre le paratexte et la textualisation provient du fait qu'il constitue le lieu par excellence de la confection et de l'élaboration de la problématique et du centre qui attire l'œuvre et lui donne sa cohérence. Cette opération s'obtient ici de la façon suivante :

I. Paratexte = Titre + Quatrième de couverture.

- ❖ Titre = Thème 1 (les jardins) + Thème 2 (de la lumière).
- ❖ Quatrième de couverture = Manichéisme.

II. Incipit = Thème 1 + Thème 2 + Thème 3.

- ❖ Thème 1 = les jardins + Rhème 1.
- ❖ Thème 2 = lumière + Rhème 2.
- ❖ Thème 3 = manichéisme naît de l'opposition du Thème 1 et 2.

III. Texte = Thème 1 + Rhèmes + Thème 2 + Rhèmes + Thème 3 + Rhèmes.

CONSTATATIONS :

1. Tout ceci implique que l'incipit et le texte contiennent les mêmes thèmes et les mêmes rhèmes à la différence, cependant, que ces thèmes et rhèmes sont plus développés dans le texte.

2. On peut conclure donc que l'incipit est un texte clos et suffisant à lui-même puisque, tout en reprenant les thèmes et rhèmes du paratexte, il a le pouvoir singulier de déterminer la textualisation par la détermination de ses différents thèmes et rhèmes.

CONCLUSION.

L'incipit, comme relais entre l'intitulé et la textualisation, aurait ici pour fonction essentielle de reprendre, d'explicitier et de lever l'ambiguïté du titre et, tout en même temps, d'annoncer le texte et ce, pour dévoiler le non-dit du titre.

L'incipit reprend le titre en nommant de manière explicite les « jardins » qui finissent par prendre forme : « monde étrange et clos », « la palmeraie », « monde de l'eau » et de la lumière due certainement à la réverbération du soleil sur l'eau.

Mais la « lumière » du titre est aussi fortement symbolique et réfère par conséquent à la croyance, à la piété des Vêtements-Blancs et aussi aux recommandations de Mani. Elle est symbolisée également par le « blanc » des vêtements et par l'eau, symbole par excellence de la pureté et de la vie.

Par ailleurs, l'incipit va également dévoiler la part cachée du titre en opposant à la pureté de l'eau l'impureté du feu, symbole de la religion de l'état dominant de l'époque, le mazdéisme.

Le feu est déception, tromperie, magie et alchimie, sang et torture ; le feu est sacrifice, il est le symbole de massacres des « fous de dieu » commis au nom du créateur.

Titre et incipit, tout en ayant une fonction fortement publicitaire puisqu'ils sollicitent constamment à la lecture du roman, font partie, comme on l'a montré tout au long de ce chapitre, du texte global qu'ils anticipent, mémorisent et déterminent, par conséquent, profondément.

Titre et incipit se rejoignent davantage dans cette fonction et cette volonté singulières d'inaugurer le récit ; fonction déjà signalée par ailleurs et qui implique logiquement la fonction d'embrayeur. L'incipit peut rejoindre le paratexte par sa fonction d'embrayeur qui lui permet d'être, après l'intitulé et la quatrième page de couverture, une transition qui va permettre au lecteur de délimiter ses hypothèses de sens ou de les réorienter. L'un des rôles de l'intitulé et de l'ouverture romanesque semble être celui de faire miroiter un sens aux yeux du lecteur afin de lui permettre d'aller au bout de la traversée textuelle.

Par ailleurs, titre et incipit, tout en étant des éléments isolés de la diégèse, jouent également un rôle symbolique celui qui consiste à résumer, à assumer et à orienter préalablement le texte et par conséquent la lecture.

Mais si toutes ces fonctions réunissent le titre et l'incipit, d'autres peuvent les séparer pour les rendre complémentaires. Nous citerons, à titre d'exemple, cette fonction singulière du titre qui consiste à « voiler/dévoiler » le contenu de l'œuvre – fonction référentielle et conative tout en même temps – pour l'introduire le plus souvent sous la forme métaphorique. En effet et si le titre masque les possibilités multiples de lecture en privilégiant certaines au détriment des autres, le rôle de l'incipit est ici de préciser la compréhension hypothétique du lecteur qui se voit informer davantage puisque l'autre fonction de l'ouverture romanesque par

rapport à l'intitulé et de lever l'ambiguïté que tout titre pose inévitablement au public.

En conclusion, on peut affirmer donc que l'incipit a pour rôle essentiel, ici, de reprendre et d'explicitier le titre et, tout en même temps, il anticipe le texte pour dévoiler le non-dit du titre.

CHAPITRE IV

CHAPITRE IV :
L' INCIPIT ET LE PROLOGUE/EPILOGUE.

INTRODUCTION.

« Prologue et épilogue » sont réunis par l'analyse parce que se sont d'abord des structures globales qui déterminent d'autres parties de l'œuvre, comme le texte, la quatrième de couverture ou le titre et qui agissent comme des discours.

Le prologue et l'épilogue peuvent être réunis, en effet, par leur valeur illocutoire, autrement dit par le fait qu'ils produisent des actes de discours. Le prologue et l'épilogue, comme paquets d'informations, peuvent jouer, à l'échelle de l'œuvre, le rôle de macrostructure sémantique dont l'objet essentiel est de déterminer l'ensemble des macrostructures de l'œuvre à savoir, le paratexte et le texte qui peuvent, à leur tour, se subdiviser en plusieurs unités de sens.

Le « prologue/épilogue » sont réunis par l'analyse parce que ce sont deux parties complémentaires et elles constituent un discours préfaciel qui « *peut viser à imposer un sens à l'œuvre, à y voir le résultat d'une production orientée, fut-ce obscurément vers l'énonciation de ce sens. Plus modestement, sa fonction peut consister à regramatiser le discours écrit, ce message en lui-même dégramatisé. Dans les deux cas, le prédiscours est un instrument de contrôle du décodage. Il dirige la lecture, défend le texte contre l'incompréhension et les interprétations erronées. Protégeant un orphelin, il supplée à l'absence du père de l'écrit, évoquée déjà par Platon.* »¹

Cette tentative, de réunir par l'analyse le prologue et l'épilogue, relève de l'analyse textuelle qui étudie l'interaction de la textualité et du discours ;

¹ F. Hallin sous la direction de Maurice Delacroix, Fernand Hallin, *Introduction aux études littéraires, Méthodes du texte*, Duculot, 1987, p. 210/211.

discours circulaire ou dialectique allant du textuel à l'extra-textuel et vice-versa. Le prologue et l'épilogue ne sont pas loin de cette problématique interactive du texte et du discours puisque, en dernière instance, les deux textes apparaissent aussi comme des discours extérieurs à l'œuvre qui viennent déterminer la cohérence textuelle au même titre que l'épître et ce, tout en étant intimement liés au texte. Cette façon de procéder, issue de l'hypothèse qu'en l'absence d'un épître effectif, le texte produirait son propre discours sur l'œuvre, permet de ne pas enfermer le texte dans une illusoire et improductive clôture linguistique puisqu'en s'entretenant avec lui-même en présence du lecteur, le texte empêche sa propre clôture et donc sa propre fin.

La mise en parallèle de ces deux textes est également significative puisqu'elle contient trois sortes de tensions² inhérentes à la textualité : les forces qui travaillent le texte, d'autres qui dialoguent avec les autres parties du texte et d'autres forces, enfin, qui convoquent l'extra-textuel visible, au moins, au niveau de l'Histoire ou du dialogue grossier que l'œuvre entreprend avec la parole contigue comme celle de Zénobie.

Mais c'est le texte qui rapproche, en dernière instance, ces deux parties de l'œuvre puisque le prologue comme on le verra plus loin, contient une proposition – relative à la naissance de Mani qui se trouve dans le prologue dans le ventre de sa mère – d'une macroproposition narrative appartenant à une séquence narrative absente du prologue et dont la suite,

² « L'hétérogénéité et la complexité de son objet ont eu progressivement raison des ambitions structuralistes initiales de la linguistique textuelle : élaborer, d'une part, une « grammaire du texte » et présenter, d'autre part, des « typologies de textes ». Ce double deuil étant aujourd'hui fait, la linguistique textuelle doit prioritairement se situer à deux domaines disciplinaires : l'analyse du discours et la pragmatique. Elle doit également établir les méthodes et démarches de ce que nous nommerons l'analyse textuelle par rapport aux pratiques de l'« explication de texte » et de l'analyse stylistique scolaire et universitaire. » In Jean-Michel Adam, *Linguistique textuelle, des genres de discours aux textes*, Nathan Université, 1999, p. 17.

c'est-à-dire la deuxième proposition de PN1, est contenue dans l'épilogue et nulle part ailleurs.

Le prologue/épilogue des *jardins de lumière* n'apparaît pas d'emblée comme un discours sur l'œuvre ; il fait partie apparemment de la fiction. Son introduction dans le discours fictionnel pose un problème de lecture. Comment faut-il lire le prologue/épilogue d' Amin Maalouf ? dans quelle mesure le prologue/épilogue de notre œuvre d'étude sort-il du système de la fiction ? est-il métatexte ou travaille-t-il avec le système de la fiction ? est-il narration ou est-il un discours sur l'œuvre ?

Le prologue/épilogue d'A. Maalouf des *jardins de lumière* est légèrement résistant à l'analyse car composite du point de vue de l'instance narrative. Le prologue/épilogue fait partie d'abord du discours préfaciel et, en tant que tel, son rôle est de préparer la compréhension du lecteur en lui expliquant les événements antérieurs à l'histoire et ceux qui viennent ensuite, c'est-à-dire la mort et sa résolution.

Le prologue/épilogue d'A. Maalouf se présente de manière singulière puisqu'il est intimement lié à la fiction, il vient l'introduire pour la justifier, anticiper sa compréhension et épiloguer sur l'histoire de la même manière que dans la tragédie où le prologue est une partie de la pièce et relève de la fiction.

Le prologue/épilogue devrait, donc, être une énonciation de l'auteur qui est le seul, théoriquement, à se préoccuper et à connaître les tenants et les aboutissants de l'histoire nécessaires à la compréhension du texte.

Mais le prologue/épilogue, en se voulant début de l'action, fin et après-fin de l'histoire, et écrit sous le mode narratif, gomme, grâce au débrayage, systématiquement toutes les marques formelles du locuteur.

Cette double fonction du prologue/épilogue tend à produire un amalgame entre le locuteur et l'instance énonciative compte tenu du fait que l'écriture fictionnelle du prologue gomme systématiquement toute indice et tout signe qui peut attester d'une énonciation de l'auteur, à savoir : les symboles indexicaux ou déixis, les faits de polyphonies, les discours rapportés, les indications d'un support de perceptions et de supports rapportés, les indices de personnes, les déictiques spatiaux et temporels, les temps verbaux, les modalités ; ainsi que l'étude des valeurs illocutoires et de l'orientation argumentative à l'exception, peut-être, de la dédicace des *jardins de lumière* à Mani ; dédicace qui clôturera l'épilogue et l'ouvrage.

Ainsi, l'auteur ne pouvait que déléguer son pouvoir d'énonciation à un autre locuteur, le narrateur qui devient, de ce fait, locuteur et instance énonciative qui, à son tour, va, par moments, déléguer l'énonciation à des personnages tels Sittai, Pattig, etc.

Cette technique de l'écriture du prologue/épilogue est un cas typique de ce qu'on appelle, en sémiotique, la « feinte ». Le prologue/épilogue est ainsi intégré à la fiction et, tout en réalisant l'encadrement effectif de la lecture, efface la présence de l'auteur.

Et l'énonciation ne peut, donc, être obtenue que par la déduction puisque le prologue/épilogue tout entier est une feinte qui résulte du fait de vouloir masquer l'énonciation derrière la fiction. Pour montrer que le prologue/épilogue est une énonciation, il faut d'abord revenir à sa fonction première, celle d'appartenir au discours préfaciel ; il faut, ensuite, tenir

CHAPITRE IV

compte des deux instances narratives, celle du locuteur, celui qui produit l'énonciation et celle de l'énonciateur qui représente l'instance énonciative.

C'est pourquoi nous nous devons d'étudier le prologue/épilogue en deux temps distincts : comme énonciation de l'auteur et comme énonciation du narrateur. Nous verrons que dans les deux cas le prologue/épilogue fonctionne au vrai, au vraisemblable et à la fiction.

I. ETUDE DU PROLOGUE/EPILOGUE COMME DISCOURS PREFACIEL.

Il faut peut-être commencer par signaler que le terme « prologue » est entouré par une multitude de synonymes qui disent le « choix », le « signe », le « signal », l' « aube » de la naissance, la « création ».

Ce terme peut signifier tour à tour et parfois indifféremment « avant-propos », « entrée », « préambule », « exode », « début », « introduction », « préface », « prolégomènes », « prélude », « préliminaire », « notice », « avis », « avertissement », « avant-goût », « commencement », « prodrome », « auspices », « création », « aube », « aurore ».

Cette synonymie provoque tout en même temps la richesse sémantique du terme et, quelque peu, sa déperdition ; tout ceci tend à « mystifier » le prologue et à lui donner un caractère ambigu.

Le terme « prologue » signifie, ici, « ce qui précède », « ce qui prépare un choix » ou « *partie d'une œuvre littéraire dans laquelle on expose des événements antérieurs à ceux qui font l'objet de l'œuvre elle-même* ».

Le prologue fait partie du discours préfaciel et il est analysé en tant que tel c'est-à-dire en tant que rétrospection de la lecture sur l'écriture et anticipation de l'écriture sur la lecture comme le soutient F. Halley³.

En tant que discours, l'existence du prologue ne peut se justifier que par le fait de vouloir « imposer » un sens déterminé à l'œuvre. Ce qui revient à vouloir orienter le lecteur vers un sens et une énonciation particulière. Dans ce cas le prologue ne peut être qu'un instrument de décodage comme s'il venait empêcher le lecteur de l'errance, du vagabondage et de l'incompréhension. Si le prologue n'est qu'un instrument de décodage,

³ F.Halley, Université de Grand, *Aspects du paratexte* in *Méthodes du texte, Introduction aux études littéraires*, sous la direction de Maurice Delacroix, Fernand Hally, Duculot, Paris, juin, 1987, p.202.

quelle stratégie énonciative adopte-t-il pour nous imposer un sens déterminé ?

Cette stratégie peut transparaître dans ce qui constitue logiquement la transition entre le prologue et la première partie de l'œuvre : la « mort » du dieu Nabu, « dieu des scribes » et « scribe des dieux ». Celui-ci, après avoir été sublimé et distingué d'entre les dieux, est carrément exterminé puisqu'il tombe de son piédestal et se retrouve en morceaux. La stratégie énonciative apparaît également dans le fait de présenter Sittaï, adorateur de Nabu, comme un chercheur de vérité, autrement dit un homme sceptique et ouvert à d'autres compréhensions.

Ces deux éléments constituent bel et bien la transition et permettent à la première partie, *la palmeraie des vêtements Blancs*, d'advenir. Cette transition permet au lecteur de passer d'une thématique à une autre et d'une croyance, le paganisme, à une autre, la chrétienté. Ce procédé de la valorisation et de l'épaisseur d'un personnage est obtenu par la dérivation délocutive.

❖ **LA DERIVATION DELOCUTIVE.**

La dérivation délocutive marque le passage d'un « signe objectif » à un signe à contenu « subjectif ».

Dans le prologue d'A. Maalouf, Nabu est qualifié, tour à tour de « dieu de la connaissance et de la chose écrite » et de « dieu des scribes et scribe des dieux ».

Dans l'épilogue, Mani est qualifié de messager, de « Mani-Hayy », de « Manikhaïos », de « Manichée », d'« apôtre de Jésus », de « Bouddha de lumière », de « démon menteur », de « récipient gorgé de mal », de « manique », de « perfide enchantement », de « pestilentielle hérésie ».

Ces substituts nominaux de Nabu et de Mani introduisent une dérivation délocutive et signalent un acte illocutionnaire susceptible de caractériser une énonciation relative à l'engagement qu'un énonciateur peut prétendre prendre par le fait qu'il choisit de réaliser telle entité linguistique.

Nabu et Mani, par opposition aux autres dieux et aux autres personnages, apparaissent par ce procédé de dérivation délocutive comme plus épais, plus important.

Le même procédé de dérivation délocutive peut être donné à propos du « Tigre » qui reçoit les substituts nominaux suivants : le « Tigre indompté », « un gigantesque bras fluide », « le fleuve du déluge », « le fleuve éternel ».

Ces substituts, et notamment « le fleuve du déluge » et « le fleuve éternel », introduisent au thème de prédilection de l'énonciateur, l'écriture métaphysique et participent, en plus de la dérivation délocutive de Nabu et de Mani, à la transition qui implique forcément la présence d'une stratégie énonciative.

L'épilogue, comme conclusion originelle, est d'après G.Genette⁴, en lui-même, une rareté qui, par son emplacement même ne peut avoir qu'une fonction « curative » ou « corrective » .

Mais l'épilogue – par le lien qui le lie au prologue – semble avoir un rôle préparé dès le prologue ; rôle qui semble être celui du témoignage et de la reconnaissance posthume d'un personnage méconnu.

⁴ G.Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, Février 1978, p.210.

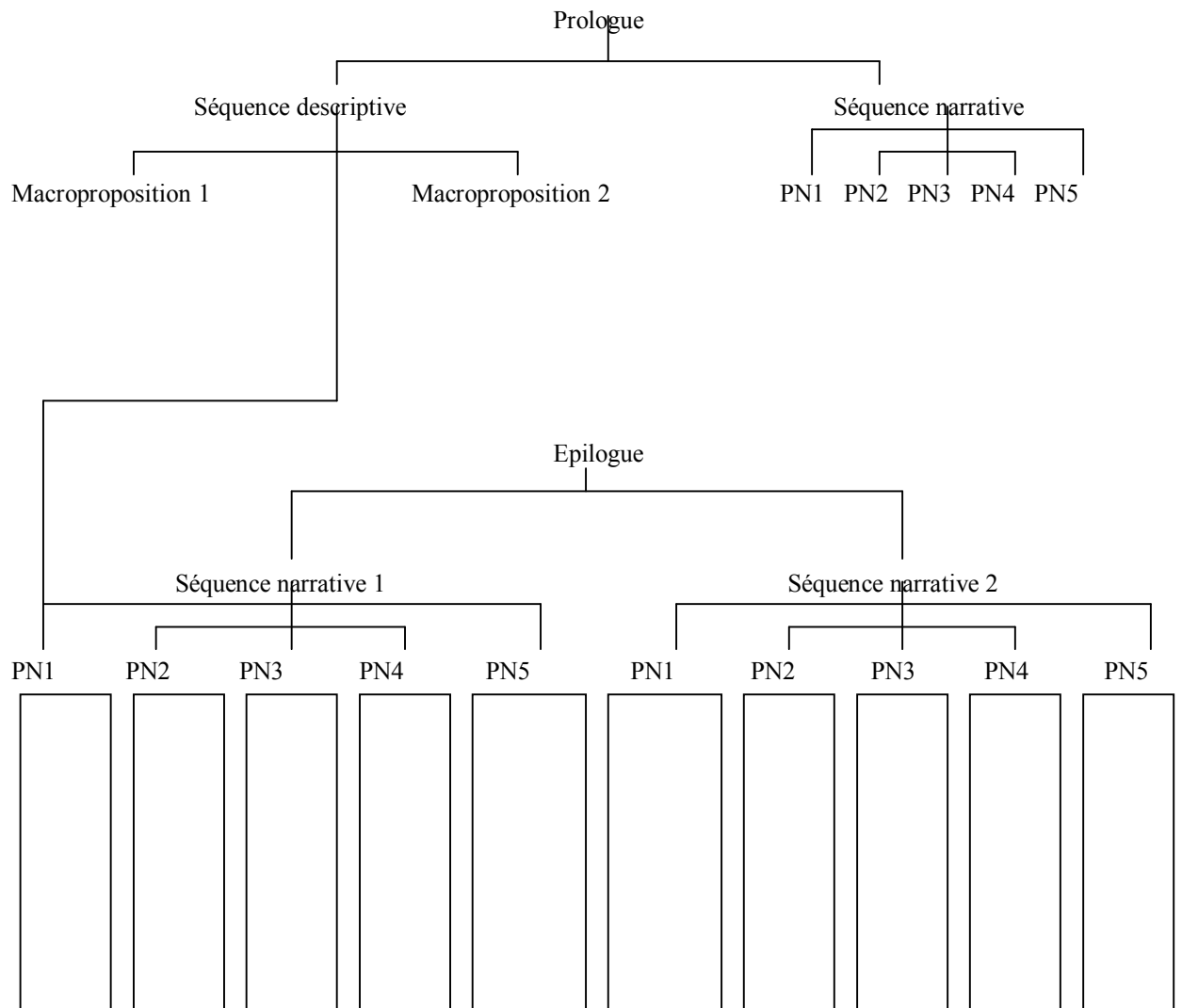
CHAPITRE IV

En effet, et si le prologue fait référence à la naissance de Mani liée à celle de Jésus, l'épilogue, lui, exalte les hauts faits du « prophète » et accuse, du même coup, « tout ce petit monde » d'être à l'origine d'un triple crime : celui de Mani, celui d'avoir tout fait pour étouffer la vérité mystique du manichéisme et celui, d'avoir poursuivi Mani jusque dans le fin fond de la mémoire humaine. La dédicace, en fin de l'épilogue, va dans le même sens, puisqu'elle semble relever de la démonstration et de l'exhibition : elle vient afficher une relation intellectuelle et affective. La dédicace apparaît ainsi, en dernière instance, comme l'argument suprême de la valorisation de l'œuvre qui a eu le mérite implicitement d'avoir vu la grandeur d'un personnage méconnu. Ainsi, le texte des *jardins de lumière*, mélange subtil de l'historique, de la fiction, de l'imaginaire et du fantastique, oscille, par l'encadrement du prologue et de l'épilogue, entre la réalité/fiction du prologue et la réalité historique de l'épilogue.

II . ETUDE DE L'HETEROGENEITE COMPOSITIONNELLE DU PROLOGUE/EPILOGUE.

1. LA SÉQUENTIALITÉ.

a. LIAISON DU PROLOGUE ET DE L' EPILOGUE PAR UNE PROPOSITION NARRATIVE.



Séquence narrative 1 du « Prologue/Epilogue » relate la vie, la gloire, la défaite et la mort de Mani.

PN1 :

1. Prologue : naissance de Mani.

2. Epilogue : « Je suis venu du pays de Babel pour faire retentir un cri à travers le monde. »

PN2 :

Pendant mille ans, le cri de Mani fut entendu.

PN3 :

Mani fleurissait au bord des trois océans.

PN4 :

Haine et acharnement envers Mani.

PN5 :

Mort de Mani dont les écrits et les icônes furent consumés par les bûchers.

Séquence 2 de l'épilogue : relate l'après-mort de Mani.

PN1 : Le roi refusa de remettre la dépouille de Mani aux siens pour que sa sépulture ne devienne pas un lieu de pèlerinage.

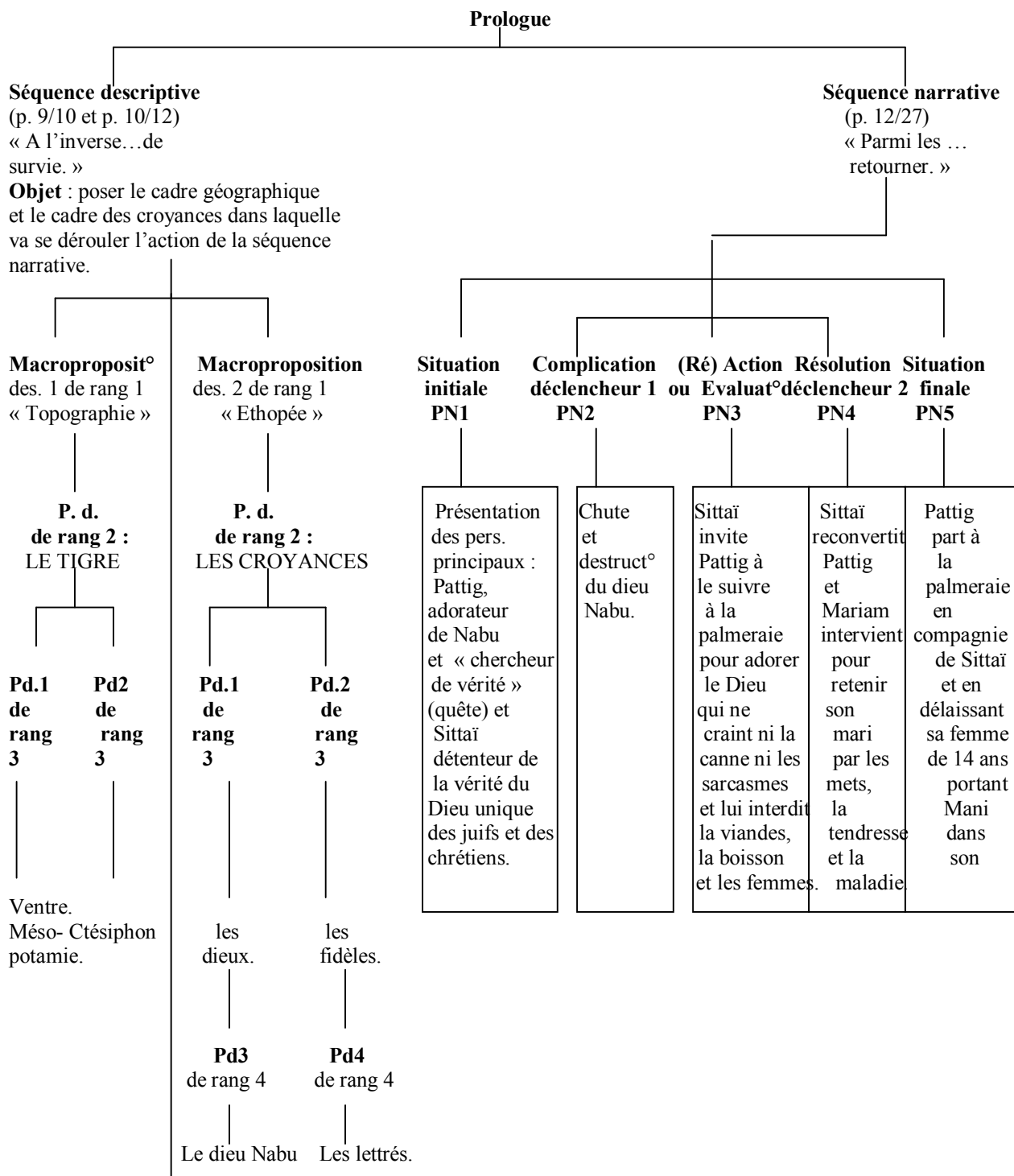
PN2 : Mais le pan de la muraille où il fut exposé devient lui-même un lieu pèlerinage.

PN3 : Ses fidèles l'immortalisèrent en le nommant « Mani-Hayy » : Mani-le-vivant.

PN4 : Aujourd'hui, il ne reste plus rien de lui que le terme « Manichéisme » Devenu, dans la bouche des gens, une insulte.

PN5 : Mani a été pourchassé jusque dans les mémoires des êtres.

b. SCHEMATISATION DE LA SÉQUENTIALITÉ DU PROLOGUE.



Ouverture d'une séquence narrative entre les deux macropropositions descriptives de rang 1, PN1 qui reste d'une inachevée et appartenant apparemment à une autre séquence narrative puisque n'ayant rien à voir avec le prologue dans la mesure où elle parle de la naissance de Mani qui se trouve, dans le prologue, encore dans le ventre de sa mère : « L'histoire de Mani commence à l'aube de l'ère chrétienne, moins de deux siècles après la mort de Jésus. » Cette ouverture d'une séquence vient rappeler au lecteur que ces deux séquences préparent l'histoire de Mani et joue tout en même temps le rôle d'un indicateur de temps qui permet au lecteur de situer les deux séquences du prologue. Cet élément d'une situation initiale appartient à l'épilogue comme nous le verrons plus loin.

c. COMMENTAIRE DU SCHEMA DE LA SÉQUENTIALITÉ DU PROLOGUE/EPILOGUE.

La séquentialité du prologue, telle qu'elle est représentée dans le tableau ci-dessus, se subdivise en deux grandes séquences : une séquence descriptive et une séquence narrative. Il faut signaler néanmoins un début de séquence narrative enchâssée entre les deux macropropositions de la séquence descriptive qui constitue PN1 de la situation initiale d'une autre séquence narrative dont la suite est contenue dans l'épilogue comme on le verra plus loin.

La séquence descriptive, qui a pour objet la « topographie » et « l'éthopée » dans lesquels vont se dérouler les actions de la séquence narrative, se subdivise en deux macropropositions : une macroproposition 1 de rang 1 avec comme thème-titre, la topographie et une seconde macroproposition descriptive 2 de rang 1 dont le thème-titre est l'éthopée.

La première macroproposition descriptive va générer une proposition descriptive 1 de rang 2, le Tigre qui, à son tour, va générer deux propositions descriptives 3 et 4 de rang 2 : la Mésopotamie et Ctésiphon.

La seconde proposition descriptive 2 de rang 1 va par contre se subdiviser en deux propositions descriptives 1 et 2 de rang 2 : les dieux et les fidèles. Les secondes propositions 1 et 2 de rang 3 vont donner lieu aux propositions 3 et 4 de rang 3 : le dieu Nabu et les lettrés.

Par l'opération d'ancrage référentiel, la séquence descriptive du prologue pose au moyen de deux noms pivots, le Tigre et les croyances, les thèmes-titres de deux macropropositions descriptives. Ensuite par l'opération

d'enchâssement d'une séquence dans une autre que la linguistique textuelle nomme procédure d'enchâssement par sous-thématisation, nous passons, comme le montre le schéma de la séquentialité du prologue, d'une macroproposition 1 de rang 1 : la topographie à une proposition descriptive de rang 2, le Tigre qui va se subdiviser en deux propositions descriptives 1 et 2 de rang 3, la Mésopotamie et Ctésiphon. La macroproposition 2 de rang 1, l'éthopée, subit le même traitement puisque elle va générer deux propositions descriptives 1 et 2 de rang 3, les dieux et les fidèles, qui vont donner, à leur tour, deux autres propositions 3 et 4 de rang 4, le dieu Nabu et les lettrés.

La rhétorique, avec laquelle la linguistique a définitivement rompu pour introduire la notion de séquence, aurait perçu, dans la séquence du prologue, « une topographie » (ou description du Tigre, de la Mésopotamie et de Ctésiphon), une « éthopée » (ou description des croyances, des vices et des mœurs) et une « chronographie », obtenue par l'interpénétration des deux premières descriptions et par la présence d'une proposition de PN1 de la séquence de l'épilogue, enchâssée entre les deux macropropositions descriptives : « *Mani est né à l'aube de l'ère chrétienne, moins de deux siècles après la mort de Jésus.* »

En dernier, nous tenons à signaler que, compte tenu de notre but : la mise en lumière de l'hétérogénéité séquentielle du prologue/épilogue et des relations qui réunissent les séquences du prologue et de l'épilogue, nous n'avons pas mené l'analyse des séquences à son terme, autrement dit que nous nous sommes abstenus de considérer la procédure d'aspectualisation et celle de la mise en relation.

2. LA VISEE ILLOCUTOIRE DU PROLOGUE/EPILOGUE.

Comprendre le prologue/épilogue consiste à comprendre l'intention qui s'y exprime sous la forme d'un macro-acte de langage explicite, ou à déduire de l'ensemble du prologue/épilogue puisque la cohérence n'est pas une propriété linguistique de l'énoncé mais une activité purement interprétative. La cohérence ne devient donc possible que si on cerne au moins une visée illocutoire.

Le prologue/épilogue se compose d'un noyau dur qui constitue une vérité historique et de sa périphérie fictionnelle et argumentaire qui se présentent, très souvent, intimement liés au niveau de la proposition comme le montre les tableaux synoptiques.

Ainsi, la majorité des personnages (Mani, Pattig, ...), les lieux (Mésopotamie, Ctésiphon,...), la doctrine de Mani (le Manichéisme) ont existé et constituent donc des données historiques ainsi que toute la mythologie concernant les dieux et les déesses vénérés à l'époque décrite dans le prologue des *jardins de lumière*.

Ceci constitue, comme on vient de le dire, le noyau dur de la narration par opposition à la fiction/argumentaire qui vient graviter autour de ce noyau pour l'envelopper et le dissimuler et faire d'une narration, qui était fondamentalement historique à la base, une fiction. Sittaï est, par exemple pour s'en tenir uniquement au prologue, un personnage fictif. En plus, la fiction apparaît comme dominante puisqu'elle constitue le centre qui attire le prologue : la chute de Nabu qui va constituer le prétexte par excellence à la narration et la métamorphose hâtive et inexplicite de Pattig qui se dépêche de quitter patrie, croyance, femme et foyer pour suivre Sittaï à la palmeraie afin d'adorer le Dieu des juifs et des chrétiens.

CHAPITRE IV

Par ailleurs et compte tenu du fait que la fonction première du prologue est d'assurer la compréhension et d'anticiper la lecture en précisant les événements antérieurs à l'histoire, le prologue développe une cohésion/cohérence et progression textuelle particulière dans la mesure où, comme le montre le tableau synoptique, la fable ou la fiction se résume à de l' Histoire « narrativisée » - comme ouverture au récit – ou à une fiction, dans la deuxième partie du prologue, expéditive et simple à la compréhension et ce de part et d'autre du centre fictionnel : la chute de Nabu.

L'argumentaire est également primaire et accessible immédiatement à l'entendement dans la mesure où les techniques utilisées relèvent le plus souvent de l'explication, de la comparaison ou de la dérivation délocutive. L'argumentaire est accessible, aussi, parce qu'il est lié directement à la proposition : chaque proposition est expliquée, commentée ou illustrée indépendamment des autres propositions et immédiatement après son énonciation. La déixis travaille également au niveau propositionnel. Le tout, ainsi, progresse lentement et sûrement vers une compréhension du prologue qui vise à préparer celle du texte.

Ainsi, l'ensemble – l' Histoire « narrativisée » de la première partie ou la fiction expéditive de la seconde qui encadrent le centre qui attire le prologue, la chute de Nabu et le revirement de Pattig, l'argumentaire qui travaille au niveau propositionnel pour expliquer chaque proposition, la déixis qui se limite au niveau phrastique – assure une progression propositionnelle qui tente d'éviter par ces procédés qu'on vient de citer plus haut, toute incohérence et, par conséquent, toute forme d'ambiguïté.

La visée illocutoire globale du prologue/épilogue apparaît d'abord dans cette volonté d'instruire, d'informer le lecteur sur une réalité historique connue et datée, celle du Manichéisme et ce afin d'agir sur ses représentations, autrement dit sensibiliser le lecteur aux dangers de la « différence » qui font naître haine, intolérance et intégrisme et pour lui suggérer la « réunion », la jonction entre les « contraires », autrement dit le texte valorise nettement la mixité comme origine et comme recherche perpétuelle de l'être qui se doit d'aimer son prochain et d'accepter ses différences qu'il doit, à la limite, faire siennes.

3. REPERAGES ENONCIATIFS.

De manière générale, on peut distinguer une énonciation non actuelle ou énonciation distancée que véhicule le récit historique et le récit fictionnel. On peut souligner aussi une énonciation proverbiale caractérisée par le « on » universel et le présent a-temporel.

L' énonciation est défini comme l'acte par lequel un énoncé est effectivement réalisé, à un moment donné par un locuteur donné ; « locuteur » et « énonciateur » désignent, donc, le plus souvent deux instances énonciatives distinctes : le locuteur est celui qui énonce réellement l'énoncé (ici Amin Maalouf, l'auteur des *jardins de lumière*), et produit donc une énonciation tandis que l'énonciateur est l'instance énonciative mise en scène dans la voix du locuteur (ici le narrateur, la voix qui prend en charge la narration).

Ou bien, on peut considérer le « locuteur » comme étant le « narrateur », celui qui énonce le récit et l'instance énonciative peut être prise en charge par les personnages. Mais puisqu'il appartient à l'auteur d'écrire le prologue/épilogue, on est obligé de penser que le locuteur, ici, est l'auteur

qui, par le biais de la feinte, efface sa présence et délègue l'instance énonciative au narrateur et seule la stratégie énonciative permet de souligner sa présence comme on vient de le montrer plus haut.

L'énonciation peut être modélisée par deux opérations corrélées de débrayage et de l'embrayage : l'effacement de la présence de l'auteur est obtenu par ce qu'on appelle en pragmatique le débrayage qui lui permet de créer des objets distincts de ce qui est hors langue et de projeter dans l'énoncé un non-je (ou débrayage actanciel) un non-ici (ou débrayage spatial) et un non-maintenant (débrayage temporel).

Le débrayage permet tout en même temps à l'auteur de gommer le « je, tu, ici et maintenant ». Le prologue/épilogue est, grâce au débrayage, un énoncé défini comme l'univers du « il » par excellence, de « l'ailleurs » et de « l'alors ».

L'embrayage, qui installe le discours à la première personne, ne peut être obtenu dans le prologue/épilogue d' Amin Maalouf que par la déduction qui permet de révéler le sujet de la parole à énoncer les catégories déictiques qui le désignent, le « je », l' « ici » et le « maintenant » dont la fonction est de recouvrir le « lieu imaginaire de l'énonciation. ».

4. COHESION SEMANTIQUE.

Le thème global du prologue/épilogue est paradoxal puisqu'il nous donne à lire de l'histoire amalgamée à de la fiction et à du merveilleux. Ainsi, le prologue inscrit de nombreuses fois des mises à distance énonciatives grâce, par exemple au si hypothétique et au conditionnel passé, et ce pour souligner l'énonciation non actuelle du monde décrit qui vient se poser comme différent du nôtre.

5. CONNEXITE.

Indépendamment des phénomènes locaux de liage des propositions qui assurent la reprise-répétition, la progression et qui relèvent de la pronominalisation, de la définitisation, de la référentialisation déictique cotextuelle, de la nominalisation, de la substitution lexicale, de la reformulation, de l'inférence, l'intérêt de la connexité du prologue/épilogue serait à repérer au niveau des transitions qui marquent le passage d'un genre à l'autre, autrement dit le fait de passer du vrai, au vraisemblable et à la fiction comme le montre *la circulation du sens entre l'incipit et les différents textes de l'œuvre* de la page 42 de ce présent mémoire .

III . ETUDE DES MOUVEMENTS DE L'ECRITURE DE L 'INCIPIT ET DU PROLOGUE/EPILOGUE.

1. TABLEAUX SYNOPTIQUES DU PROLOGUE ET DE L'EPILOGUE.

A ce niveau, nous reprendrons, pour faire le tableau synoptique du prologue et de l'épilogue , les techniques de la « fable » et de « l'argumentaire » compte tenu du fait que la fable nous permet de réaliser le sommaire en établissant l'ordre chronologique des événements quand la fiction ne le fait pas ; et compte tenu du fait que l'argumentaire, quant à lui, nous permettra de mettre en évidence et d'inventorier les arguments autrement dit idées, opinions, faits, assertions, affirmations.

Nous avons choisi de travailler le prologue/épilogue grâce à la fable et l'argumentaire parce que ces deux textes, qui fonctionnent comme des discours, choisissent de donner deux points de chute au récit et ce, par opposition à d'autres textes qui peuvent complexifier l'accès et la compréhension en optant pour plusieurs points de chute du récit. Ces deux points de chute sont justifiés aussi par le fait que ces textes ont, d'abord, une fonction « didactique » ; ils viennent en effet pour permettre au lecteur une « meilleure » compréhension du texte.

La confection des tableaux synoptiques du prologue et de l'épilogue nous permettra de comparer les deux écritures et de comparer également leur mouvement pour établir des ressemblances ou des différences et ce, afin de montrer, éventuellement que les deux textes du prologue et de l'épilogue fonctionnent dans un rapport d'homologie, de reprise et de progression l'un par rapport à l'autre.

a. Tableau synoptique du prologue.

Paragraphes	La fable	L'argumentaire.
Paragraphe 1, p. 9	Le Tigre (Mésopotamie)	A l'inverse du Nil (...) le Tigre (...) Comparaison.
Paragraphe 2, p. 9	Le Tigre	Dérivation délocutive : indompté, seuls quelques arméniens osent l'enfourcher, étrange artère.
Paragraphe 3, p. 9	1. Ctésiphon : métropole du pays de Babel et résidence des rois parthes. 2. Le Tigre	Dérivation délocutive : bras fluide, fleuve du déluge, débonnaire.
Paragraphe 4, p. 10	1. Ctésiphon. 2. L'histoire de Mani à l'aube de l'ère chrétienne, moins de deux siècles après la mort de Jésus. 3. Au bord du Tigre : une foule de dieux : Mithra, Ishtar, Nanaï (Aphrodite, Anita, Isis, Vénus, Allat)	Explication : (Aphrodite), mère nourricière, et son sein généreux sent la chaude terre rouge qu'irrigue le fleuve éternel.
Paragraphe 5, p. 11.	1. Nabu : dieu de la connaissance, de la chose écrite, veille sur les choses occultes et patentes ; emblème : stylet ; offrandes : tablettes, livres et parchemins. 2. Retour en arrière : aux jours glorieux de Babylone, le nom de ce dieu précédait celui des souverains. - Aujourd'hui, seuls les lettrés hantent le temple de Nabu. - Nabu est craint parce qu'il a la charge d'inscrire dans le livre de l'éternité les faits passés et à venir. - Mercredi : réunion des idoles de Nabu. Sacrifices.	Non loin d'ici : ici.
		Focalisation zéro : « (...) qu'il agréé plus que toute offrande. »
		Babylone/Aujourd'hui : comparaison.
		Fonction conative : pourquoi le lui rappeler ?
		Indicateur de temps : le mercredi.
Paragraphe 6, p. 12.	Description de Pattig. Comparaison. Retour à la description de Pattig.	Comparaison : « une tête qu'il semble volée à quelque statue de géant. »
		Comparaison : Comme si une question longtemps (...) jaillir.
Paragraphe 7, p. 12.	« Bien qu'il ait dix-huit ans (...) serait entouré (...) s'il ne portait (...) Comment ne pas accueillir (...) : « Je suis un chercheur de vérité ». C'est précisément avec ces mots que Pattig s'est adressé à (...).	Serait : conditionnel + si + imparfait.
		Question : comment ne pas...
		C'est précisément...
Paragraphe 8, p. 12.	Mais se contente...(traits qui durcissent et regard lointain.) Sittaï refuse le vin et la viande.	Dialogue de Pattig et de Sittaï.
		Dérivation délocutive : le palmyrien
		Dérivation délocutive : celui qui s'est... (Sittaï).
Paragraphe 9, p. 14.	Description de Pattig absorbé par le	Interprétation : désir de se mouvoir.

CHAPITRE IV

	spectacle de Sittaï. Rumeur : Nabu se serait agité...	Temps : conditionnel passé : fait irréel dans le passé. Ce mercredi : indexical. Discours dans le discours : polyphonie. Rumeur + conditionnel
Paragraphe 10, p. 15	Sanctuaire, chants, Sittaï arpente le parvis...	∅
Paragraphe 11, p. 15	- Soleil, Encensement de la statue de Nabu, incantation et timbale, Nabu sourit, trône... - Danse des porteurs de Nabu. Le cortège est dehors. - Chute de Nabu.	Dérivation délocutive : le dieu. Maintenant.
Paragraphe 13, p. 16	Pattig atterré ...et brusquement cette chute...cependant une idée surgit...Pattig découvre que la chute a été organisée et provoquée par Pattig.	Cependant
Paragraphe 14, p. 17	Mais voici les prêtres qui remontent...les débris de Nabu. Tristesse résignée de Pattig. Il est là...	Mais voici Il est là : ici.
Paragraphe 15, p. 17/18/19.	Dialogue de Pattig et de Sittaï. Tentative de Sittaï de convaincre Pattig que la vérité est ailleurs que dans l'adoration de Nabu.	Discours + toute l'argumentation de Sittaï pour convaincre Pattig.
Paragraphe 16, p. 19.	Pattig repoussa sa femme mariam.	∅
Paragraphe 17, p. 19	Elle était froissée...mais elle se garde de le montrer...	Focalisation zéro.
Paragraphe 18, p. 20.	Mariam sert son mari et son invité, Sittaï.	∅
Paragraphe 19, 20, 21, 22, p. 20/21.	Mariam se retire et observe les deux hommes qui ne touchent pas au repas.	Dialogue entre Mariam et Pattig à propos du repas qu'ils n'ont pas daigné toucher.
Paragraphe 23, p. 21/22.	Mariam éclate en sanglots.	Dialogue entre Mariam et Utakim, la servante qui tente de la réconforter.
Paragraphe 24, p. 22/24.	Description de la tendresse qui réunit les deux femmes.	Focalisation zéro : monologue intérieur d' Utakim, paroles qu'elle voudrait dire à Mariam...
Paragraphe 25, p. 23	Utakim caresse celle qu'elle considère comme sa fille.	Retour au dialogue. Utakim va aux nouvelles de Pattig et Sittaï.

CHAPITRE IV

		Focalisation zéro : « si sa tête avait été moins embrumée, Mariam aurait pu déceler dans la voix d' Utakim...le mensonge.
Paragraphe 28, p. 24	∅	Focalisation zéro : Utakim s'inquiète à en perdre le sommeil...Il est vrai que.
Paragraphe 29, p. 24	∅	Focalisation zéro : rêve de Mariam qu'elle prend comme un présage : un ange lui prend son fils de son ventre pour l'emmener loin dans le ciel.
Paragraphe 30, p. 24/25.	Le jour...Mariam sanglote, Pattig n'est pas venu auprès d'elle la nuit...Utakim réveille Pattig pour le blâmer.	∅
Paragraphe 31, p. 25.	∅	Dialogue entre Pattig et Utakim qui l'informe que Mariam se sent mal.
Paragraphe 32, p. 25/26.	Si dans la spontanéité ...retour à la froideur entre le couple...	Si. Dialogue : Pattig informe Mariam que Sittaï lui parle du Dieu unique... L'informe qu'il ne boira plus de vin, qu'il ne mangera plus de viande et qu'il ne s'étendra plus aux côtés des femmes.
Paragraphe 33, p. 26	Mariam pleure...	Question du narrateur au lecteur, probablement. Il manque un point d'interrogation même si la phrase comporte une inversion de sujet.
Paragraphe 34, p. 26	Cependant...Sittaï réclame Pattig...	Cependant Discours entre Sittaï et Pattig : il faut partir... Question à laquelle le narrateur répond...

b. Tableau synoptique de l'épilogue.

Paragraphe	Fable	Argumentaire
Paragraphe 1, p. 337.	Le monarque refusa de remettre le corps de Mani aux siens de peur que sa tombe ne devienne un lieu de pèlerinage. Il ordonna qu'on le suspende à l'entrée de Beth-Lapat pour apporter la preuve qu'il était mort.	∅
Paragraphe 2, p. 337.	Le pan de la muraille devint un lieu de pèlerinage.	∅
Paragraphe 3, p. 337.	Il ne reste plus rien de ses livres, de ses objets, de sa religion. Les inquisiteurs de Rome et de la Perse ont étouffé Mani.	- Déformé son nom ? - Si ce n'était que cela !
Paragraphe 4, p. 338.	∅	- En quoi était-il si dangereux qu'il ait fallu le pourchasser ainsi jusque dans notre mémoire.

CHAPITRE IV

Paragraphe 5, p. 338.	Ø	- « Je suis venu du pays de Babel pour faire retentir un cri à travers le monde. »
Paragraphe 6, p. 338.	Pendant mille ans son cri fut entendu, et après la gloire, il ne rencontra que la haine et l'acharnement.	Dédicace : « Ce livre est dédié à Mani. Il a voulu raconter sa vie. Ou ce qu'on peut en deviner encore après tant de siècles de mensonge et d'oubli. »

2. Schématisation du mouvement de l'écriture du prologue et de l'épilogue.

a. Le prologue.

Paragrapes	Fable	Argumentaire
Paragraphe 1.	F.	. A.
Paragraphe 2.	F.	. A.
Paragraphe 3.	F.	. A.
Paragraphe 4.	F.	. A.
Paragraphe 5.	F.	. A.
Paragraphe 6.	F.	. A.
Paragraphe 7.	F.	. A.
Paragraphe 8.	F.	. A.
Paragraphe 9.		. A.
Paragraphe 10.	F.	
Paragraphe 11.	F.	. A.
Paragraphe 12.	F.	
Paragraphe 13.	F.	. A.
Paragraphe 14.	F.	. A.
Paragraphe 15.	F.	. A.
Paragraphe 16.	F.	
Paragraphe 17.		. A.
Paragraphe 18.	F.	
Para. 19,20,21.	F.	
Paragraphe 22.		. A.
Paragraphe 23.	F.	. A.
Paragraphe 24.	F.	. A.
Paragraphe 25.	F.	
Paragraphe 26.		. A.
Paragraphe 27.		. A.
Paragraphe 28.		. A.
Paragraphe 29.		. A.
Paragraphe 30.	F.	
Paragraphe 30.		. A.
Paragraphe 31.		. A.
Paragraphe 32.		. A.
Paragraphe 33.	F.	. A.
Paragraphe 34.		. A.

b. L'épilogue.

Paragraphes	Fable	Argumentaire
Paragraphe 1 page 337F	
Paragraphe 2 page 337F	
Paragraphe 3 page 337/338F.....A
Paragraphe 4 page 338F.....A
Paragraphe 5 page 338F.....A
Paragraphe 6 page 338A
Paragraphe 7 page 338A

C. Légende :

La courbe 1/1' et 2/2' traduit la forme en spirale de l'écriture qui oscille constamment entre deux points de chute du récit : la fable et l'argumentaire.

3. COMMENTAIRE DU TABLEAU SYNOPTIQUE : LES MACRO - PROPOSITIONS DE LA NARRATION ET CIRCULATION DU SENS : L'ÉCRITURE SOUS FORME DE SPIRALE.

Le premier mouvement vertical, relatif aux faits de la macrostructure, désigne le renvoi et la progression de ce qu'on a appelé, dans le tableau synoptique, les paragraphes. Le deuxième mouvement, linéaire, dit le renvoi des propositions les unes aux autres par les systèmes de liage et la progression vers la fin.

Le troisième mouvement de l'écriture concerne la texture et révèle un mouvement circulaire qui, d'habitude, concernant l'écriture de Joyce, Faulkner ou Kateb par exemple, est obtenu par le non respect de la chronologie qui produit un « va-et-vient » incessant de l'écriture qui oscille entre plusieurs points de chute du récit pour revenir vers le même point du récit et repartir aussitôt vers un autre.

L'écriture en spirale est obtenue dans l'œuvre d'A. Maalouf, *les jardins de lumière*, par un autre procédé aussi pertinent et aussi performant que l'écriture des écrivains cités plus haut.

Le prologue et l'épilogue, comme on peut le constater dans le tableau synoptique, développe également plusieurs points de chute du récit : la narration (récit historique ou récit fictionnel) et l'argumentaire qui accompagne, pratiquement, chaque proposition.

Ainsi, le mouvement obtenu n'est nullement linéaire mais décrit bel et bien une forme en spirale qui peut dérouter le lecteur puisqu'elle le fait osciller constamment entre une double narration – risque de confusion donc – et un point de vue qui s'impose car informé et formateur.

Encadré ainsi, le lecteur aura du mal à prendre distance par rapport au texte qui lui « mâche » tout et d'autant plus que la forme de l'écriture adoptée va lui donner l'illusion qu'il est en train d'évoluer vers la fin du texte et donc vers la compréhension.

Le lecteur tend à oublier, entre temps, l'encadrement sévère qu'il subit et il oublie également l'acharnement du narrateur qui l'assaille sans lui laisser aucunement le temps de « produire » sa lecture et son itinéraire.

CONCLUSION.

La différence fondamentale entre l'écriture du prologue/épilogue et celle de l'incipit, comme elles apparaissent à travers l'étude des tableaux synoptiques et l'étude de la circulation du sens, tient dans le mouvement de l'écriture qui évolue différemment dans l'incipit et dans le prologue/épilogue.

Le prologue/épilogue, ayant comme fonction essentielle de préparer la lecture et d'empêcher le lecteur d'errer dans le texte ou de commenter la narration une fois achevée, adopte un mouvement sous forme de spirale obtenue grâce au déplacement de l'écriture entre deux points de chute du récit : la narration et l'argumentaire. L'écriture du prologue/épilogue ne fait référence ni au texte ni au paratexte puisque son objet étant d'apporter des informations antérieurs au texte. Cette écriture évolue donc de proposition en proposition par le biais de l'argumentaire qui vient éclairer et consolider la compréhension par l'explication, l'illustration, la dérivation délocutive, la comparaison, etc.

L'incipit, par contre, développe, comme on l'a montré dans le chapitre III de notre mémoire, des relations multiples avec le paratexte et le texte en

CHAPITRE IV

entier puisque son rôle, différent de celui du prologue, est plutôt d'anticiper le texte en le contenant et en le signalant.

CHAPITRE V :
DE L 'INCIPIT AU TEXTE.

INTRODUCTION :

Ce chapitre, intitulé *de l'incipit au texte*, vise à désigner la mise en écriture d'un monde et la mise au monde effective d'un texte, *les jardins de lumière* ; texte parfaitement composite, multiple et multiforme et texte de l'interaction vive de l'incipit et du reste du texte.

Indépendamment du prologue, dont la fonction essentielle est de préparer à la compréhension du récit en explicitant les événements antérieurs à l'histoire, l'interaction de l'incipit et du texte vient, entre autre et surtout, pour la mise en place, la mise en fonctionnement et la mise en opposition de deux mondes complètement différents : le monde des Vêtements-Blancs de la palmeraie donné à voir dans l'incipit et caractérisé par la clôture et le reste du monde que Mani aura à traverser pour le découvrir et le convertir à sa cause. Dans ce sens, le texte constitue bel et bien une amplification de l'incipit dont le rôle semble être celui de socle comme le montre notre étude précédente et notamment le II du chapitre II intitulé : *l'incipit ou le lieu de l'inscription des différents textes de l'œuvre*.

Tous ces mondes sont au départ clos et « intégristes » parce que chacun croyait fermement qu'il était le seul à détenir la vérité ; des mondes condamnés, par conséquent, à végéter dans leur solitude et leur isolement. Et l'entreprise du fils de Babel consiste essentiellement à les métamorphoser et à leur faire voir la possibilité même de la fusion, du cosmopolitisme, de la diversité, du mélange et du métissage.

Au contact du manichéisme, plusieurs mondes se sont ainsi ouverts complètement sur l'autre et sur une autre compréhension de l'univers en

délaissant leurs différences séculaires pour épouser la multiplicité et l'altérité.

En effet, des parties de ces mondes cités plus haut, qui se rejoignaient au départ par l'inertie de leurs croyances, par leurs enfermements dans leurs identités et par l'orgueil infini de l'appartenance à une caste, à une secte ou à un peuple, ceux des Vêtements-Blancs, du mazdéisme ou du Bouddhisme, convertis par Mani adoptent l'idée capitale du manichéisme : la réconciliation des « contraires » et engendrent ainsi d'autres petits mondes peuplés par de nouvelles croyances et certitudes ; de nouveaux mondes mixtes et pleinement convaincus par le fait que la différence ne peut produire que la séparation et la haine tout en empêchant l'être d'évoluer et de progresser au contact des autres cultures et des autres civilisations.

Mais, le texte d' Amin Maalouf est aussi et surtout le lieu de l'interaction vive de trois genres d'écritures, au moins, savamment combinées et qui semblent naître, toutes, de l'incipit qui, tout en introduisant le centre qui attire l'œuvre, autrement dit la cohésion sémantique de l'identité/mixité, donne naissance à une multiplicité d'autres écritures à savoir, celle du conte, celle de l'histoire et celle du voyage.

Le corps du texte véhicule ainsi plusieurs énoncés/énonciations qui progressent indépendamment et, tout en même temps, en rapport les uns avec les autres : alors que le texte historique semble évoluer pour dire le vrai et permettre le vraisemblable du fictionnel, l'écriture du voyage et celle du conte œuvrent, quant à elles, activement à épaissir un personnage pauvre au départ, Mani qui acquiert du volume par les traversées mêmes qu'il accomplit au sein des espaces réels qu'il traverse et au sein des signes et des miracles qu'il accomplit.

En dernier, il nous faut souligner que toutes ces écritures du texte des *jardins de lumière* n'existent et n'évoluent, indépendamment et entre eux, que pour introduire au thème de prédilection de l'œuvre ; thème de l'ultime cohésion sémantique textuelle et thématique du centre qui attire bel et bien l'œuvre et lui donne sa cohérence : la mixité des religions pour abolir les différences et faire taire les voix des guerres, des intolérances et des intégrismes.

I. L'INCIPIT.

La palmeraie apparaît dès l'incipit comme le lieu de l'étrange et de la clôture ; un monde uniforme caractérisé par l'inertie absolue et par le port d'un vêtement unique et blanc qui tente de symboliser tout en même temps pureté et piété ; un univers régit par une même croyance et, par conséquent, par un même mode de penser.

L'incipit se présente ainsi comme le lieu par excellence du regroupement d'une secte fermée aux rites blasphématoires ; secte outrancière puisque mélangeant les croyances qui vont du « paganisme » à une chrétienté douteuse et falsifiée.

Les Vêtements-Blancs vénéraient, en effet, un obscur prophète du nom d' Elsachai dont ils tenaient leur enseignement, nous dit le narrateur dans l'incipit : « *Ces hommes (...), invoquaient Jean-Baptiste et Adam, Jésus de Nazareth et Thomas qu'ils disaient son Jumeau, et plus que tous un obscur prophète du nom d' Elsachai, dont ils tenaient leur livre saint et leur enseignement (...).* »¹

¹ Amin Maalouf, *les jardins de lumière*, Casbah Editions, Alger, 2001, p.32.

L'incipit nous introduit dans le monde singulier de la palmeraie pour nous présenter la soixante d'hommes, qui peuplaient cette contrée, comme des adorateurs de l'eau dont ils attendaient pureté et salut et ce, par opposition au feu qu'ils craignaient par dessus tout ; feu qui va se révéler, par la suite, comme le symbole du mazdéisme et qui dit la déception, la tromperie, la magie, l'alchimie, le sang et la torture par opposition à l'eau, symbole des seuls vrais juifs et des seuls vrais chrétiens, qui dit la vie, la pureté et le remède absolu.

A ce stade de l'analyse, l'opposition de l'incipit et du texte tient dans le fait que l'incipit, à l'image des autres mondes existants à l'époque décrite, fonctionne encore aux oppositions séculaires du Bien et du Mal et du Même et de l'Autre alors que le texte, grâce au manichéisme, va entreprendre d'aller, à l'image de la philosophie nietzschéenne, au-delà du Bien et du Mal en tentant de réunir les frères rendus ennemis par ce système même de penser et de concevoir. En effet et dès l'incipit, l'identité ne peut se poser qu'en s'opposant à une autre : la chrétienté particulière des Vêtements-Blancs ne prend son véritable sens que par opposition au mazdéisme qu'elle rabaisse pour se mettre en valeur. Ces oppositions, qui vont régir l'ensemble des mondes décrits dans le texte, vont constituer l'objet même de la subversion et du renversement du manichéisme.

II. LA TRANSITION ENTRE LA PROBLEMATIQUE DE L' INCIPIT ET CELLE DU TEXTE.

Le passage du monde étrange et clos de la palmeraie vers le monde de la diversité, du mélange et du métissage est dit par Mani qui va à la fin de la première partie de l'œuvre, pour symboliser la rupture et la transition, changer de couleur de vêtement : du blanc, Mani va passer à un vêtement

multicolore et bariolé pour dire le refus du conformisme et l'adoption de la diversité comme façon d'être et de penser. Le fils de Babel devient ainsi, en l'espace d'un moment, métis et évoque, par clin d'œil intertextuel, Arlequin, le roi lunaire.

Arlequin est un personnage de la comédie italienne qui porte un habit composé de petits morceaux triangulaires de différentes couleurs qui disent la provenance multiple ; pièces juxtaposées sans harmonie, reprises. Le vêtement d' Arlequin évoque une mappemonde qui sous-tend la marque indélébile du voyage formateur et proclame en imposant l'origine qui devrait être composite et mixte.

Mani va devenir ainsi, par cette unique allusion implicite au personnage de la comédie italienne, hermaphrodite corps mêlé, mâle et femelle, l'androgyné, le sphinx puisque corps composite et mélangé, l'ange et la bête, le plat sot et le fou vif, le génie et l' imbécile, le maître et l'esclave. Le texte va en effet entreprendre d'actualiser ces caractéristiques d' Arlequin en les attribuant à Mani ; caractéristiques qui vont fondre en lui pour attester, encore une fois, que pour apprendre, évoluer et être il faut épouser l'altérité et re-naître mixte :

« Pour son départ de la palmeraie, il (Mani) ne choisit ni la feinte ni la fuite, mais la pavane et l'ample front, mais la cérémonie : d'abord, se dépouiller, lentement détacher de sa peau cette autre peau blanche qui depuis vingt années l'enveloppait et l'étouffait, respirer dans la nudité, toiser de haut sa défroque étalée sur le sol, terrassée, vidée de toute épaisseur de vie.

Puis renaître en couleurs (...) sur ses épaules était posé un caban bleu ciel, et sa blouse, quoique blanche, était sertie de fleurs dessinées par le peintre lui-même en ces mornes saisons d'attente, rêveusement, comme on

brode un trousseau de noces. Pourtant, lorsqu'ils évoqueraient plus tard cette journée de rupture, les disciples de Mani préféreraient parler de Nativité, jusqu'à en oublier Mariam et Mardinu, et les langes serrés d'Utakim, des entrailles d'une femme aux entrailles d'une communauté, ce n'était pas une naissance, rien qu'une gestation inaboutie, il fallait autre chose, vingt ans d'un long voyage autour de soi-même. C'est en patience que se conçoit l'ébranlement du monde. »²

III . LE TEXTE OU LIEU DE RECOUPEMENT DE PLUSIEURS GENRES DE TEXTES.

Ce texte est aussi intéressant du point de vue de la macro-organisation et de la micro-organisation textuelle qui s'ingénient à produire une progression textuelle sous forme de spirale obtenue par ce va-et-vient incessant entre l'exposition des faits et l'argumentaire ; technique qui permet un encadrement sévère du lecteur à qui le narrateur juge utile d'explicitier chaque proposition et ce, même au-delà du prologue.

Au-delà de cette technique, le texte opte également sur le plan scripturaire pour un mélange significatif de genres d'écritures ; mélange qui regroupe une écriture historique qui hante le texte en entier, une écriture du conte et de la légende comme l'histoire de Zénobie et celle du voyage qui va mener Mani de Ctésiphon à Deb ou du Tigre à l'Indus. Ainsi, le texte, avant même de produire, sur le plan thématique, le thème, pour lui essentiel, de la mixité, s'affiche comme multiple et multiforme puisqu'il constitue le lieu par excellence du mélange actif des écritures.

Notre texte d'étude peut, en effet, constituer une problématique qui peut se

² *Les jardins de lumière*, op.cit., p. 95.

discuter ailleurs puisqu'il évolue grâce à la fameuse technique de l'emboîtement des récits à tiroirs générés par un récit-cadre, celui de l'incipit.

Ainsi, *les jardins de lumière* se veut le lieu singulier de la juxtaposition d'une diversité de progression de petits textes de genres différents collés très habilement les uns aux autres pour la confection d'un un au-delà du texte et ce afin de produire l'ultime cohésion/cohérence recherchée, celle du mélange, de la mixité et du métissage ; mélange de petits textes mais aussi, comme on va le voir dans la suite de ce chapitre, petits textes ponctués par d'autres textes en italiques qui jouent le rôle d'anaphores, de cataphores et de lieu du commentaire.

Notre objectif n'est pas d'étudier le texte en lui-même mais notre objet est de montrer la progression d'un texte grâce à trois cohésions/cohérences de trois écritures différentes contenues séparées et amalgamées : l'écriture de l'histoire, celle du voyage et celle du conte qui produisent trois cohésions/cohérences indépendantes qui se combinent entre elles pour produire le centre qui attire l'œuvre et lui donne sa cohérence : la mixité recherchée et retrouvée dans la religion du manichéisme.

Si les trois écritures du voyage, du conte et de l'histoire se combinent pour produire l'essentiel de la texture des *jardins de lumière*, comme on l'a montré dans l'introduction de ce chapitre, le texte d'A. Maalouf fait appel par ailleurs à une technique particulière qui consiste à « ponctuer » le texte par d'autres textes en italiques ; textes séparés du reste de la textualité par le retrait, les blancs sémantiques et par l'italique même et dont la fonction capitale est de venir reprendre l'essentiel de la partie qu'ils reprennent, préciser la coloration de l'écriture comme genre et apporter un

commentaire pour encadrer encore une fois le lecteur dans sa traversée textuelle.

A. L'ÉCRITURE DU VOYAGE.

Préalablement, on se doit de signaler que tous les genres d'écritures existants dans *les jardins de lumière* sont accompagnés constamment par l'écriture historique qui vient pour introduire des informants relatifs aux dates, aux lieux et aux événements historiques et ce, afin de produire implicitement le vraisemblable du fictionnel, objet même de la narration.

Mani entreprend un double voyage : un périple dans le monde réel ; voyage qui le mène de Ctésiphon à Deb en Inde en passant par Charax, Beth-Lapat, Ectabane... et un voyage initiatique dans le monde du surnaturel ; parcours qui lui permet, grâce à son « jumeau », d'être en contact avec les signes mystérieux de ce monde et avec les réalités de l'au-delà.

« Tenter de voyager en initiation, c'est aborder le voyage le plus paroxystique : celui qui dépasse la dimension imaginaire ou onirique, qui engage l'être dans un processus de mutation ontologique sans retour. Il n'est donc pas aisé de rendre compte de ces voyages-là, de les réduire à l'exposé d'une topographie, d'un itinéraire, d'un but, d'étapes (...) » nous disent Marie Souibes et Tassadit Titouh-Yacine dans *Voyages Initiatiques*.³

1. Le prologue ou l'annonce de la prophétie.

La prophétie de Mani est annoncée dès le prologue par un rêve prémonitoire de Mariam : alors que son fils se trouvait encore dans son ventre, la mère de Mani rêve, après avoir été contrariée par son mari, qu'un

³ Marie Souibes et Tassadit Titouh-Yacine, *Voyages initiatiques* in *Voyager en Langues et en Littératures* sous la direction de Christiane Achour et de Dalila Morsly, O.P.U, 1983, p. 31.

ange est venu lui subtiliser son bébé de son ventre même pour l’emmener loin dans le ciel : « (...) *un ange m’est apparu, il volait et bourdonnait comme une énorme libellule, puis il s’est posé devant moi. Au moment où j’ai voulu fuir, il m’a dit de ne pas avoir peur, et d’ailleurs, il avait l’air si doux que je l’ai laissé m’approcher. Quand soudain, en un éclair, il a tendu des mains griffues comme des serres, happé l’enfant de mes entrailles pour s’envoler avec lui vers le ciel, si haut que je les ai bientôt plus discernés.* »⁴

2. premier passage en italique : le pacte.

Le moment du pacte entre Mani et son jumeau se réalise à la page 73 :

Cette étrange scène au bord de l’eau, c’est Mani lui-même qui la raconte. Pour lui, comme pour ceux qu’on appellera un jour les manichéens, elle marque le commencement de sa Révélation. Ainsi naissent les croyances, diront certains : un glissement de l’imaginaire au virage de la puberté ; une rencontre avec la femme, la femme interdite ; et le désir déborde...

Sans doute. Dans ce miroir d’enfant Mani avait besoin de se contempler pour recoller les morceaux de sa mémoire éclatée. La vérité sur sa naissance, sur sa venue dans la palmeraie, il la soupçonnait, il en avait recueilli des bribes, mais qu’il n’osait mettre bout à bout ; il a fallu que cette « voix » vienne l’appeler « fils de Pattig » ; il a fallu qu’il entende de la bouche de « l’apparition » le nom de Mariam.

« A douze ans, j’ai appris enfin par quelle femme je fus conçu et enfanté, comment je fus engendré dans ce corps de chair, et de qui provenait la semence d’amour qui m’avait fait naître. »

Ce sont les propres paroles de Mani, transcrites, des années plus tard, par ses disciples.

Enfant de son siècle, il posait toutefois sur ces choses un regard candide et fervent. L’image qu’il avait vue, ou cru voir, cette lueur ancrée à la face de l’eau, il la nomme dans ses livres « mon jumeau », « mon double », il en parle comme d’un véritable compagnon. Un compagnon d’infortune pour l’adolescent rebelle, et surtout un précieux allié contre les Vêtements-Blancs, leurs dogmes et leurs interdits.

Ainsi, le jour de cette première rencontre quand, terrifié malgré tout par l’apparition, il voulut se repentir d’avoir peint sur le mur le visage du dieu Mithra, il entendit de la bouche du « Jumeau » la réponse qu’il espérait :

« Dessine ce que bon te semble, Mani, Celui qui m’envoie ne connaît pas de rival, toute beauté reflète Sa beauté. »

Ce passage, en se détachant de la textualité par l’écart, le blanc sémantique, par le style même de l’écriture et par l’italique, marque l’un des moments les plus importants de la narration : le pacte qui va lier Mani à la divinité par le biais du « Jumeau » ou du « double » qui lui apparaît pour la première fois au bord de l’eau.

⁴ *Les jardins de lumière*, op. Cit., p. 24.

C'est le moment qui marque le commencement de la révélation où le « Jumeau » lui permit de s'exprimer par le dessin comme d'autres le feraient par la parole, le geste ou le regard. Le double de Mani lui dit en effet : « *Dessine ce que bon te semble, Mani, Celui qui m'envoie ne connaît pas de rival, toute beauté reflète Sa beauté.* »⁵

Chargé de la nouvelle parole révélée par son « Jumeau », parole qui dit principalement la vanité et la perversité des Vêtements-Blancs, Mani va, dans un premier temps, en dessinant produire son premier message subversif qu'il va placer symboliquement en marge de la parole des Vêtements-Blancs ; parole inscrite sur les Livres Saints même de la communauté des seuls vrais juifs et des seuls vrais chrétiens.

Ce moment est celui de la révélation, du pacte et de la mort/renaissance qui va engendrer le voyage ou périple de Mani ; itinéraire qui va le mener de la palmeraie à Ctésiphon et à Deb avec des allers-retours et des incursions dans les villes avoisinantes comme Charax...

Le texte d'A. Maalouf, dans cette volonté d'amplifier l'incipit, va opter pour trois techniques : l'écriture historique, celle du voyage et celle du conte ou de la légende qui, combinées savamment, vont permettre au pacte posé de l'incipit d'advenir : pacte qui, par ailleurs, va osciller entre le vrai de l'histoire et le vraisemblable de la fiction. Ces deux points de chute de la narration, le vrai et le vraisemblable, permettent également à un personnage, pauvre au départ, de grandir, Mani.

⁵ *Les jardins de Lumière*, op. cit., p.74.

B. L'ECRITURE HISTORIQUE : deuxième texte en italique ou le moment suprême du voyage : Deb.

Deb, disait le capitaine ? La ville s'élevait dans le delta de l'Indus, sur un bras que les alluvions charriées des plus hautes montagnes ont peu à peu ensablé. D'année en année les bateaux capables de l'atteindre se faisaient plus rares. Un matin, le port s'est réveillé au milieu des terres, naufragé. Les hommes l'ont alors déserté pour d'autres sites des environs, Tatta, Sindi, Lahri, et tardivement Karachi.

Qu'est-il resté de Deb ? Qu'est-il resté de ses palais, de ses temples sur les collines, de sa douane couleur de brique, cette bâtisse pointue que les marins guettaient de loin comme un phare ? Jusqu'au dix-septième siècle, des voyageurs signalaient encore son existence. Puis tout s'est égaré. Pas le moindre lieu-dit, pas l'ombre d'une ruine. Plus personne ne sait. A l'instant où s'écrit cette ligne, des archéologues fouillent encore les bouches de l'Indus à la recherche d'un vestige de vestige.

Les contemporains de Mani ne pouvaient ignorer Deb. Surtout les plus aventureux. A leurs oreilles ce nom résonnait comme un appel étouffé, il faisait naître en eux l'envie de partir. On connaissait alors le monde par ses murmures, on le parcourait à tâtons, les planisphères étaient si embrouillés, au souffle de récits fantasques les îles se gonflaient en continents, les bras de mer en océans dont surgissaient des monstres que les géographes dessinaient ; sur la montagne qui surplombe Deb, un scribe méticuleux avait tracé, comme s'il indiquait la source d'un fleuve : « En ce lieu auraient pris naissance les scorpions. »

A chaque étape du voyage on s'attendait à croiser la peste, les fauves, la disette, la guerre, les pillards, et aussi les cyclopes, les dragons et toutes de sortilèges, mais on ne renonçait pour autant. La mort était une ortie familière. L'aventure se vivait ainsi. On disait adieu, on s'en allait. Sans doute ni assurance de retour. Et quand on avait pour soi l'audace, la chance et les vents, on parvenait jusqu'à Deb.

Mani écrit que le monde se partageait de son temps en quatre grands empires, celui des Romains, des Perses sassanides, des Chinois et des Axoumites de la mer Rouge, héritiers du royaume de Saba. Dans nul autre port les sujets de ces empires ne se fréquentaient plus étroitement qu'à Deb ; c'était pour les jonques de Canton l'ultime escale avant l'Arabie ; c'était la porte de l'Inde pour qui venait d'occident ; ce dernier mot étant pris dans le sens où Mani lui-même l'employait, embrassant l'Italie et la Grèce et Carthage, mais aussi l'Egypte, la Phénicie et l'ensemble du pays d'Aram, ces terres qu'un glissement d'Histoire nous fait maintenant appeler l'Orient proche.

Parmi les nombreux récits de voyage que le fils de Babel avait lus dans la bibliothèque des Vêtements-Blancs, il en était un, en particulier, qui avait enflammé son imagination : celui de Thomas, qu'on disait le Jumeau de Jésus, et qui était venu répandre en Inde la parole du Nazaréen. C'est très probablement son exemple que Mani avait voulu suivre en décidant d'effectuer cette traversée.

Or, d'après la tradition, c'est à Deb que Thomas avait accosté.

Ce deuxième passage en italique, qui vient ponctuer l'histoire pour introduire une pause, vise également à introduire une information historique de taille concernant la ville de Deb. D'où, encore une fois, texte de l'hétérogénéité des genres par excellence où l'écriture du voyage vient

côtoyer celle de l'histoire. Cet amalgame des écritures, qui se donnent intimement liées, ne produit-il pas le vraisemblable de l'histoire racontée ?

Mani reproduit la même traversée réelle et symbole que son idole, l'apôtre Jude-thomas surnommé Didyme le jumeau de Jésus qui reçoit, lors le partage du monde, l'Inde pour lot.

On raconte que le roi de l'Inde, Gondaphor, voulait se faire bâtir un palais. Son envoyé en occident, Albanès achète Thomas comme esclave. Ils s'arrêtent en route pour célébrer le mariage de la fille du roi. Thomas chante un poème sur l'union de l'âme avec la sagesse, hymne qui décrit le voyage du Christ, fils du roi, à la recherche de la perle. Les deux jeunes se convertissent et se séparent. Thomas arrive chez le roi, mais dépense l'argent qu'on lui donne en de nombreuses aumônes. Il est requis par le roi voisin pour délivrer du démon sa femme et sa fille. Mais il convertit beaucoup de femmes. Il est arrêté, mis en prison et tué à coups de lances. Son corps, qui fait sans cesse des miracles, est transporté vers l'occident. Enfin, beaucoup pensent que le livre de Thomas est un ouvrage gnostique et même manichéen ; gnostique dans le sens où il prêcherait la même doctrine que celle des sectes hérétiques des trois premiers siècles qui professaient un dualisme entre la matière soumise aux forces du mal et la connaissance supérieure, gnose, des réalités divines.

Mani, à l'image de Thomas, se rend à Deb, guérit comme Thomas une petite fille du petit fils du roi et acquiert ainsi, tout comme Jude-thomas les faveurs du pouvoir qui vont lui permettre de professer sa foi en toute liberté. Mani, toujours à l'image de son idole, convertit également beaucoup de femmes à sa cause et fut exécuté également par le même pouvoir qui l'a reconnu.

Les deux histoires, de Jude-thomas et de Mani paraissent en tout points identiques, elles sont presque identiques et le fils de Babel apparemment ne vient que pour reproduire, réactualiser l'histoire de Jude-thomas, le Jumeau du Christ.

C. L'ECRITURE DU CONTE.

A cette étape du parcours de Mani, une parenthèse doit être ouverte. Enigmatique en elle-même, mais peut-être la clé d'une énigme ancienne.

Il était une fois une reine, n'est-ce pas ainsi que se content les légendes ? Belle, riche, lettrée, ambitieuse jusqu'aux cimes et dotée d'une puissante intelligence, mais rongée par un mal qu'aucun remède ne parvenait à soigner. Elle s'en plaignit un jour à sa sœur qui lui rapporta les dires des caravaniers sur les prodiges d'un médecin du pays de Babel. La reine exprima ardent de le rencontrer, et la nuit même, dans son sommeil, elle vit son image et entendit sa voix. Au réveil, elle était guérie. Et convertie.

Telle est l'histoire consignée dans les écrits manichéens. Mille miracles similaires émaillent le parcours des prophètes, ce sont souvent les mêmes récits qui se colportent sur divers personnages, comme si les mythes appartenaient à un fonds commun où l'on puise d'un siècle à l'autre, d'un peuple à l'autre, d'une croyance à l'autre. Mais on y trouve parfois un grain de réalité, le reflet embelli d'un événement vrai.

On sait aujourd'hui que la reine s'appelait Zénobie, que son royaume était Palmyre, qu'elle embrassa la foi de Mani et entreprit de la diffuser vers l' Egypte, et bien au-delà. Saura-t-on jamais à la faveur de quelle rencontre ? Quoi qu'il en soit, d'autres mystères se sont dissipés. Ainsi, on s'était longtemps demandé quelles pouvaient être les croyances de la grande dame du désert, elle qui accueillait dans sa cour les philosophes, les juifs, les Nazaréens, et laissait honorer dans les temples de sa capitale les divinités de toutes les nations. Ce souffle de tolérance était celui de Mani.

Palmyre était en son siècle bien plus qu'une riche cité caravanère. Elle ambitionnait de devenir la métropole universelle et, l'espace d'une décennie, elle faillit éclipser et Rome et Ctésiphon. En la personne de Zénobie, c'était donc la rivale commune des empereurs d' Orient et d' Occident que Mani avait gagnée à sa cause. Reine libre d'une cité libre, elle devait subir, en fin d'itinéraire, la loi des deux colosses.

Mais son nom est resté plus lumineux que celui des vainqueurs.

Quelques semaines séparèrent la chute de Zénobie de la disparition de Shabuhr. Si Mani avait jamais eu à choisir entre deux loyautés, le dilemme était clos.

C'était en 272. Le fils de Babel avait alors cinquante-six ans. Eprouvé ? Frêle ? Meurtri ? Sa fougue était intact.

Une opération de reconnaissance : les opérateurs du merveilleux.

Ce passage, on doit le signaler préalablement, est à la jonction de deux écritures : celle de l'histoire écrite sous la forme d'un conte.

L'écriture historique est donc utilisée au sein d'un texte qui débute et qui fonctionne comme un conte. L'écriture de l'histoire de Zénobie semble être prise en otage par le conte qui vise au maintien et à l'entretien de la grandeur de Mani. Ce texte sera étudié comme un conte même si on peut l'étudier comme un récit historique. Ce choix s'explique par ce désir de montrer le détournement d'une écriture au profit d'une autre par l'emprunt d'un cliché : « *il était une fois* ».

J.E.Bencheikh précise qu'un opérateur du merveilleux est « *un recours suprême dont use le conte au moment où sont épuisées les ressources de type normal.* »⁶

La reconnaissance de Mani se réalise, comme on l'a dit plus haut, avant même qu'il ne vienne au monde puisque Mariam, sa mère, nous rapporte son rêve où l'ange vient lui subtiliser son enfant de son ventre même ; rêve qui vient attester préalablement de la future grandeur incontestable de Mani.

La reconnaissance de Mani se réalise ensuite à la fin de la première partie de l'œuvre intitulée *la palmeraie des Vêtements-Blancs* où Mani est consacré puisqu'il reçoit son messager, son Jumeau ou son double qui lui permet d'accéder à la prophétie.

Par ailleurs, et à partir du moment où Mani est reconnu comme porteur d'un message, le fils de Babel est totalement pris en charge par le commun des mortels dans la mesure où il est nourri, logé et pris en charge tout au long de ses déplacements.

⁶ J.E.Bencheikh, *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, N.R.F, Ed. Gallimard, 1988, p.115.

De plus, lors de son voyage pour Deb, Mani aura à traverser la grande et dangereuse mer nommée « ma sécurité et ses filles » ; mer qui terrifie les voyageurs mais que Mani semble ignorer et défier puisque Mani affirme au capitaine du bateau : « *J'ai une mission à remplir en Inde, ce navire m'y conduit, aucune trombe, aucun écueil, aucune baleine, aucun tourbillon n'interrompra mon voyage. C'est ainsi. La mer n'y peut rien.* »⁷

CONCLUSION.

Ces trois genres d'écritures qui forment l'essentiel du corps du texte des *Jardins de Lumière* confirment le lien entre l'incipit, qui vient pour les introduire, et le texte qui viendrait les entretenir et les maintenir. On peut affirmer donc que le texte amplifie le paratexte comme l'incipit l'a fait pour l'intitulé de l'œuvre. Cette circularité, si elle est confirmée par d'autres études, peut aider à l'apprentissage de la lecture dans la mesure où elle permettrait de poser préalablement et à partir du titre et de l'incipit le contenu possible du texte à venir. Cette hypothèse d'un titre amplifié par un incipit, à son tour amplifié par le texte, peut éventuellement faire l'objet de recherche en vue d'améliorer l'approche et la compréhension du texte littéraire.

⁷ *Les jardins de lumière*, op. cit., p. 142.

CONCLUSION.

Au terme de ce travail, nous pouvons affirmer les limites et le flou qui entourent la notion de l'incipit ; notion face à laquelle, beaucoup se retrouvent pleinement démunis et dans l'impossibilité même de la délimiter et d'en citer les rôles. Nous avons cité à ce propos l'exemple de Mireille Naturel qui, constatant le vide théorique, va adopter une démarche tâtonnante et hypothétique pour palier au manque et ce afin de traiter le parent pauvre de la littérature, l'incipit.

Nous avons également montré, d'emblée, que l'incipit, au-delà de l'énoncé, constitue bel et bien une énonciation qui détermine l'ensemble de la narration puisqu'elle l'entame en l'obligeant : sur la plan narratif, le récit est, en effet, tout entier inscrit dans la formule de l'incipit ; incipit caractérisé par une multitude de marqueurs de la force illocutoire.

Ce mémoire nous a également permis de montrer, à la suite de Pierre Macherey et de Mireille Naturel, que le rôle de l'incipit est de contenir et d'annoncer le texte en entier et donc de constituer un moment clé dans le déroulement et la structuration du récit.

Par ailleurs, l'analyse nous a mené vers d'autres constats objectifs des fonctionnements autres de l'incipit.

L'incipit peut jouer d'abord, on l'a vu, un relais entre le titre de l'ouvrage et le reste de la textualité et son objet, ici, est de lever une part de l'ambiguïté de l'intitulé et d'annoncer le reste de la textualité.

Notre réflexion s'est tournée ensuite sur le mouvement de l'écriture de l'incipit ; écriture en éclatement puisque désignant et convoquant pratiquement l'ensemble de l'œuvre. Cette schématisation du mouvement

même de l'écriture nous a permis d'asseoir l'idée capitale de la linguistique textuelle qui affirme très justement et très joliment que « *le texte est un champ de forces où s'exerce une permanente tension formelles et sémantiques entre un déjà-dit et l'orientation vers une fin* »¹. Mais cette affirmation de Jean-Michel Adam doit être impérativement saisie dans son second sens à savoir que le texte, ici l'incipit, pour annoncer la textualité doit, comme on l'a montré, développer des propositions qui vont désigner, tour à tour, les différentes parties constitutives de l'œuvre. Cela n'exclut pas l'idée que l'incipit, par ailleurs, est, en lui-même, un autre champ de forces formelles et sémantiques progressant vers sa propre fin.

Cette écriture en éclatement prend tout son sens quand on la compare à un autre mouvement d'écriture, celui du prologue/épilogue, par exemple. Lieu de l'énonciation par excellence, l'écriture du prologue/épilogue évolue sous forme de spirale parce qu'elle oscille constamment entre deux points de chute de la narration, la fable et l'argumentaire. Cette technique du prologue/épilogue, on l'a montré, adopte ce mouvement compte tenu de l'objectif même du prologue qui vient expliciter les événements antérieurs à l'histoire et ce de peur que le lecteur ne se perde dans la narration. Cette inquiétude du narrateur se traduit sur le plan formel par le fait que chaque proposition narrative est suivie immédiatement par une proposition marquée par une force illocutoire relevant généralement de l'explicatif, de l'injonctif ou tout simplement de l'argumentaire. L'épilogue adopte également la même technique puisque son rôle est de permettre l'intervention du narrateur qui juge utile d'expliquer le récit au point où

¹ Jean-Michel Adam, *Le texte narratif*,

l'épilogue ne peut s'achever que sur une dédicace adressée à Mani, moment suprême où le narrateur trahit et dévoile sa présence.

En dernier, après avoir étudié l'incipit en lui-même et dans son rapport au paratexte et au prologue/épilogue, on était quelque peu dans « l'obligation », pour parachever cette recherche, de considérer la relation de l'incipit au corps du texte. Ce rapport a dévoilé des sens multiples et multiformes puisque d'emblée et de manière générale l'existence des deux textes n'était justifiée que par cette tentative significative de la mise en place de deux univers, deux mondes complètement différents : monde de la clôture et de l'intégrisme de l'incipit et du début de la textualité et monde du mélange, de la mixité et du métissage que le texte nous donne à voir comme produit du manichéisme.

Ce dernier moment de la recherche nous a permis également de montrer que l'écriture des *jardins de lumière* s'est faite à partir de trois écritures savamment combinées, celle de l'histoire, qui vient pour permettre le vrai et le vraisemblable de la narration, et celle du voyage et du conte qui permettent, quant à elles, de donner de l'épaisseur à un personnage pauvre au départ, Mani et qui finira par s'imposer, grâce aux traversées et aux miracles qu'il accomplit, comme une figure prophétique.

BIBLIOGRAPHIE.

I. Corpus d'étude :

Maalouf (A.), *Les jardins de lumière*, Casbah Edition, 2001.

II. Ouvrages théoriques et critiques :

Achour (C.), Rezzoug (S.), *Convergences Critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, O.P.U, Alger, 1990.

Adam, (J.M), *Le récit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

Adam (J.M), *Langue et littérature, analyses pragmatiques et textuelles*, hachette, 1991.

Adam (J.M), *Les textes, types et prototypes*, Paris, Nathan-Université, 1992.

Adam (J.M), *Le texte narratif*, Nathan-Université, 1994.

Argod, (F.), Dutard, *La linguistique littéraire*, Armand Collin, 1998.

Austin (J.L), *Quand dire, c'est faire*, traduction française et introduction de Gilles Lane, Paris, Edition du Seuil, 1970.

Austin, (J.L), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

Bakhtine, (M.), *La structure de l'énoncé*, in T. Todorov, *Le principe dialogique*, Editions du Seuil, Paris, 1981.

Barthes, (R.), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

Beacco, (J.C) et Dacot, (M.), *Analyses du discours, Lecture et expression*, Paris, Hachette/Larousse, 1984.

Benveniste, (E.), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966.

Bertrand, (D.), *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan-Université, Paris, 2000.

Biard, (J.), Denis, (F.), *Didactique du texte littéraire*, Nathan Editions, 1993.

Blanchet, (Ph.), *La pragmatique*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995.

Bloomfield, (L.), *Langage*, (1933), traduction française de J. Gazio, Paris, Payot, 1990.

Bronckart, (J.P), Bain, (D.), Schnewly, (B.), Pasquier, (A.), *Le fonctionnement du discours*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1985.

Caron, (L.), *Les régulations du discours psycholinguistique et pragmatique du langage*, Paris, P.U.F, 1983.

Caron, (J.), *Précis de psycholinguistique*, P.U.F, Paris, 1989.

Cervoni, (J.), *L'Enonciation*, Paris, P.U.F, 1987.

Chartier (P.), *Introduction aux grandes théories du roman*, Bordas, 1990.

Coirier, (R.), Gaonach (D), Passerault (J.M), *psycholinguistique linguistique, Approche cognitive de la production des textes*, Armand Colin, Paris, 1996.

Combettes, (B.), *Pour une grammaire textuelle, La progression thématique*, Bruxelles, Paris, De Boeck-Duculot, 1983.

Coulet (H.), *Idées sur le roman – textes critiques sur le roman français (XIII^e/XX^e S)*, Larousse, 1992.

Culioli, (A.), *Pour une linguistique de l'énonciation*, Paris, Ophrys, 1991.

Dubois, (J.), *Grammaire structurale du français*, T.1, Paris, Larousse, 1970.

Ducrot (O.), *Dire et ne pas dire*, Collection savoir, Hermann, 1972.

Ducrot, (O.), *Le dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit, 1987.

Eco, (U.), *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, P.U.F, 1988.

Genette, (G.), *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Genette (G.), *Seuils*, Edition du Seuil, Paris, février 1987.

Gouvard, (J.M), *La pragmatique*, Armand Colin, 1998.

Greimas, (A.J), *Maupassant, la sémiotique du texte, Exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976.

Grille, (P.), *Le roman, Des théories aux analyses*, Seuil, 1996.

Grillo, (E.), *La philosophie du langage*, Seuil, 1997.

Jakobson, (R.), *Essai de linguistique générale*, Edition de Minuit, Paris, 1971.

Kerbat-Orrechioni, (C.), *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980.

Kristeva, (J.), *Le langage, cet inconnu*, Paris, Seuil, 2^e Edition, 1982.

Kristeva, (J.), *Le texte du roman, Approche sémiologique de la structure discursive transformationnelle*, Editions Nathan, 1970.

Labov, (W.), *Sociolinguistique*, Edition de Minuit, Paris, 1976.

Lepschy, (G.C), *La linguistique structurale*, Collection Etudes et documents, Payot, 1992.

Madelain (Jacques), *L'errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*, la Bibliothèque Arabe, Sindbad, Collections éditées par Pierre Bernard, 1983.

Mainqueneau, (D.), *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Hachette-Université, 1976.

Mainqueneau, (D.), *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986.

Mainqueneau, (D.), *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987.

Marchand, (P.), *L'analyse du discours assisté par ordinateur*, Armand Colin, Paris, 1998.

Mitterand (H.), *Le discours du roman*, P.U.F, 1980.

Mounin, (G.), *Clefs pour la linguistique*, Seghers, 1968-1971.

Naturel, (M.), *Pour la littérature, De l'extrait à l'œuvre*, Collection R. Galisson, Clé International, Paris, 1995.

Passerault, (J.M), *Le marquage de l'implication discursive dans les discours argumentatifs : les effets de l'interlocuteur*, revue de phonétique appliquée, 1989.

Pecheux (M.), *Analyse automatique du discours*, Dunod, 1969.

Ricoeur, (D.), *Du discours à l'action*, Esprit, Seuil, Paris, 1986.

Sartre (J.P), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Idées, N.R.F, 1964.

Searle (J.), *Les actes du langage*, Paris, Hermann, 1972.

Tadié, (J.Y), *La critique littéraire au XX^e siècle*, P.Belfort, 1987.

T.Todorov, *Littérature et signification*, Larousse, Paris, 1967.

Todorov, (T.), Ed., Mikhaïl Bakhtine, *Le principe dialogique, Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.

Tomachevski, *Thématique in Todorov*, Editions théorie de la littérature, Paris, Seuil, 1965.

Vanderveken (D.), *Les actes du discours*, Liège, Mardaga, 1988.

Vignier, (G.), *Ecrire et convaincre*, Paris, Hachette, 1975.

Weinrich, (H.), *Le temps, le récit et le commentaire*, traduction française par Michèle Lacoste, Paris, Seuil, 1993.

III.Périodiques.

Communication :

- N°4, *Recherches sémiologiques*, 1964.
- N°8, *L'analyse structurale du récit*, 1966.
- N°32, *Les actes du discours*, 1980.

Langue Française :

- N°9, *Linguistique et société*, février 1971.
- N°15, *Langage et Histoire*, septembre 1972.
- N°28, *Textes et discours non littéraires*, octobre 1973.
- N°44, *Grammaire de phrase et grammaire de discours*, décembre 1975.
- N°42, *La pragmatique*, mai 1979.

Langages :

- N°12, *Linguistique et Littérature*, décembre 1968.
- N°13, *L'analyse du discours*, mars 1969.
- N°17, *L'énonciation*, mars 1970.
- N°37, *Analyse du discours, Langue et idéologie*, mars 1975.
- N°55, *Analyse du discours et Linguistique générale*, septembre 1979.

IV. Ouvrages généraux.

C.D, Encyclopaedia Universalis, 2000.

Dictionnaire encyclopédique illustré, Edition Carrefour, 1995.

Grevisse, (M.), *Le Bon Usage*, Duculot, 1980.

Petit Larousse en couleurs, 1980.

TABLE DES MATIERES.

Introduction.		
	1. Choix du sujet.....	2
	2. Corpus d'étude.....	4
	3. Problématique.....	6
	4. Méthodologie.....	7
	5. Plan.....	10
Chapitre I :	Autour de la problématique de l'incipit.	
	I. Définition de la notion de l'incipit.....	15
	II. Etude de l'incipit comme énonciation....	18
	• Incipit : un discours au service d'un récit-cadre.....	19
	1. Le récit-cadre.....	20
	2. Le discours-encadré.....	21
Chapitre II :	Etude de l'incipit de l'ouvrage d'A. Maalouf : <i>Les Jardins de Lumière</i> .	
	I. Cohésion, cohérence et progression textuelle de l'incipit.....	25
	1. Délimitation.....	25
	2. Cohésion, cohérence et progression textuelle de l'incipit.....	27
	3. Les temps verbaux.....	30
	4. Cohésion sémantique de l'incipit et projet de recherche.....	31
	II. L'incipit ou le lieu de l'inscription des différents textes d'une œuvre	38
	1. Description textuelle de l'incipit...	34
	• Situation initiale.....	35
	• Transformation.....	36
	• Situation finale.....	38
	2. Circulation du sens des différents textes de l'œuvre	42
	A. Situation initiale de l'incipit, prologue et chapitre I de l'œuvre d'A. Maalouf, <i>Les Jardins de Lumière</i>	42
	B. Transformation, prologue, première, seconde et troisième partie de l'œuvre	43
	C. Situation finale de l'œuvre	45
	• Tableau synoptique des croyances et des commandements.....	51

	• Schéma : circulation du sens dans l'œuvre d'A. Maalouf, distribution des propositions et détermination de la problématique.....	52
	Conclusion.....	53
Chapitre III :	L'incipit et le paratexte	
	I. Le paratexte.....	55
	a. Le titre et l'incipit romanesque.....	55
	b. Titre, quatrième de couverture et incipit romanesque.....	56
	c. L'incipit et le titre.....	58
	II. L'incipit comme relais entre le titre et le texte.....	60
	• Commentaire de la schématisation de l'incipit comme relais entre le paratexte et la textualisation.....	61
	Conclusion.....	62
Chapitre IV.	L'incipit et le prologue/épilogue.	
	Introduction.....	66
	I. Etude du prologue/épilogue comme discours.....	71
	• La dérivation délocutive.....	72
	II. Etude de l'hétérogénéité compositionnelle du prologue/épilogue.....	75
	1. La séquentialité.....	75
	a. Liaison du prologue/épilogue par une proposition narrative.....	75
	b. Schématisation de la séquentialité du prologue.....	77
	c. Commentaire du schéma de la séquentialité du prologue/épilogue.....	78
	1. La visée illocutoire du prologue/épilogue....	80
	2. Repérages énonciatifs	82
	3. Cohésion sémantique.	83
	4. Connexité.....	84
	III. Etude des mouvements de l'écriture de	85

	l'incipit et du prologue/épilogue.....	
	1. Tableau synoptique du prologue/épilogue.....	85
	a. Tableau synoptique du prologue.....	86
	b. Tableau synoptique de l'épilogue.....	88
	2. Schématisation du mouvement de l'écriture du prologue/épilogue.....	90
	a. Le prologue.....	90
	b. L'épilogue.....	91
	3. Commentaire du tableau synoptique : les macropropositions de la narration et circulation du sens : l'écriture sous forme de spirale.....	92
	Conclusion.....	93
Chapitre IV.	De l'incipit au texte.	
	Introduction.....	96
	I. L'incipit.....	98
	II. La transition entre la problématique de l'incipit et celle du texte.....	99
	III. Le texte ou le lieu du regroupement de plusieurs genres de textes.....	101
	A. L'écriture du voyage.....	103
	1. Le prologue ou l'annonce de la prophétie.....	103
	2. Premier passage en italique : le pacte.....	104
	B. L'écriture historique : deuxième texte en italique ou le moment suprême du voyage : Deb.....	106
	C. L'écriture du conte.....	108
	• Une opération de reconnaissance : les oérateurs du merveilleux.....	109
	Conclusion.....	111
	Bibliographie.....	115
	Table des matières.....	123

