

Les romans de Carole Dagher entre histoire et Histoire / Faten el

LES ROMANS DE CAROLE DAGHER

ENTRE *HISTOIRE* ET HISTOIRE

Faten EL MURR
Université Saint-Esprit de Kaslik

Carole Dagher et deux hommes dans deux romans. Le premier roman, *Le Couvent de la Lune*, ne semble avoir été conçu que pour couvrir le second, *Le Seigneur de la Soie*, et le premier héros est surtout là pour donner la vie au second.

Deux romans historiques, très historiques, un peu à la manière du père du genre, l'écrivain écossais Walter Scott qui ouvrit une nouvelle page en littérature avec son *Waverly* (1814) et, plus tard, avec *Ivanhoé* (1819), roman qui fit et fait toujours les délices des jeunes imaginations assoiffées d'aventures.

Des aventures, il y en a tant dans les romans de Dagher que les imaginations les plus enfiévrées se trouvent bien servies: celles de Kérim Nassif, jeune cavalier faisant partie de la *khayyalé* du prince Béchir Chéhab, puis la dirigeant, l'abandonnant ensuite pour se transformer en maquisard révolté par l'absolutisme aveugle du prince, et celles de son fils Francis qui, ayant tout d'abord suivi les pas de son père, s'engage, après la libération du Liban en 1840, sur la voie du commerce de la soie et aboutit à l'aventure suprême, celle de l'exploration de soi sur le chemin de la transcendance.

I. Roman historique ou Histoire romancée?

Le passé est ressuscité! Dans les deux romans, différentes techniques convergent pour créer cette impression. A commencer par les nombreux emprunts qui exhalent un parfum de nostalgie pour le lecteur libanais et un exotisme géographique ajouté à l'exotisme temporel pour le lecteur

non arabophone (*Le mankal, le djérid, le cherwal, la lebbadeh*), marquant les racines de la diégèse¹ enfouies dans le quotidien d'un peuple.

Le regard de l'auteur embrasse la totalité du tableau historique tout en s'arrêtant sur le moindre détail, qu'il soit langagier, vestimentaire, alimentaire ou qu'il se rapporte à l'architecture. En ayant recours à ce que Georges Lukacs appelle "la concentration de caractérisation"², c'est-à-dire d'une description minutieuse de la relation concrète de l'individu et son milieu social, Dagher parvient à faire revivre l'époque où elle situe son action, aux yeux du lecteur contemporain.

Il est clair que plus la période historique et les conditions d'existence de ses acteurs sont éloignés, plus l'action doit se concentrer sur l'objectif de présenter d'une manière claire et plastique devant nous ces conditions d'existence, pour que nous ne regardions pas la psychologie particulière et l'éthique qui en résultent comme une curiosité historique, mais pour que nous puissions les revivre comme une phase du développement de l'humanité qui nous concerne et nous émeut³.

C'est ainsi que le lecteur parvient à évoluer au rythme d'un héros du XIX^e siècle, imaginant assez bien son cadre de vie, découvrant, à travers son regard, les différents aspects de ce qui fait son quotidien.

Le décor est soigneusement planté, puis changé selon les déplacements du héros. Selon une focalisation interne sur ce dernier, nous apprécions certains détails caractéristiques de l'architecture de l'époque. Le palais de Georges Baz, par exemple, est présenté ainsi:

Sa façade est percée de rosaces et de doubles fenêtres à ogives, les mandalouns, garnies de balcons à fleurs où fleurissent des géraniums. Un kiosque en bois posé sur des corbeaux de pierre domine la rue au dernier étage et, sur la droite, les bains sont reconnaissables à leurs coupoles parsemées de tessons de verre. (t. 1, p. 20)

Et souvent, lorsqu'il s'agit d'un bâtiment typique mais moins prestigieux, le regard du descripteur esquisse prestement quelques traits significatifs comme lorsque le narrateur évoque la maison de Kérim [...] *son logis montagnard dont les voûtes en pierre retiennent fraîcheur en été et chaleur en hiver. (t. 1, p. 20)*

(1) L'histoire.

(2) Georges Lukacs, *le Roman historique*, Payot, 1965, p. 217.

(3) *Ibid.*, p. 43.

Pour décrire la maison où avait vécu son père pendant sa jeunesse, le héros-narrateur, à son tour, en une intertextualité amusante, fait rapidement le tour des éléments d'un décor qui lui semble familier: «*Voici le lieu de séjour, illiyé, qui ouvre sur la terrasse, la treille abandonnée, le rouleau de pierre pour tasser la toiture en torchis meulé, l'escalier bâti à même le mur, suspendu à mi-chemin sans toucher le sol...*» (t. 2, p. 74).

Cependant, l'auteur parvient à échapper au danger de l'encyclopédisme qui a fait dire du *Salambô* de Flaubert qu'il est un "magasin" d'antiquités à force d'énumérations de détails dans des descriptions énormes. Ainsi, le culte du détail est-il tempéré chez elle par un souffle poétique qui renvoie plutôt au reflet de l'image dans l'âme du descripteur qu'à l'image elle-même; ce qu'il retient, par exemple, de l'intérieur des maisons libanaises c'est *des ouvertures en arcades qui retiennent un pan du ciel [...], des pièces brassées par le souffle et la lumière des saisons, construites pour vivre en communion avec la nature...* (t. 1, p. 21) ou même des considérations philosophiques; découvrant Baalbek, Francis constate que *ces colonnes se dressaient encore, des millénaires plus tard, symbole de l'éternité possible des œuvres humaines.* (t. 2 p. 88)

Ou bien elle ajoute à ses tableaux une touche de vie de sorte que nous voyons rarement les lieux décrits déserts; ils sont habités, vivants, animés d'un mouvement continu: les jets d'eau se répandent dans des bassins, les *moucharabiehs*, "*ces fenêtres de bois ajourées*" suggèrent la présence des femmes voyant sans être vues, le foisonnement des couleurs... Aux côtés des héros, le lecteur parcourt les lieux les plus pittoresques emporté par une description mobile: *Ils s'engagèrent dans les rues tortueuses bordées de cafés, de barbiers, de pâtisseries, et se laissèrent happer par le bazar.* (t. 1, p. 50)

Quant aux vêtements, qui sont considérés comme un élément majeur dans l'appréhension d'une époque historique, l'auteur leur accorde une grande attention, qu'ils servent d'indicateur d'appartenance à une communauté particulière⁴, ou qu'ils soient là pour étayer la beauté radieuse

(4) Les vêtements d'un notable druze, représentatifs du mode vestimentaire de sa communauté, sont minutieusement décrits: «...une tunique bordeaux en soie et or, [un] traditionnel pantalon à plis, [...] un turban sur lequel était posé, en rouleau, un châle rutilant de couleurs...» (t. 1, pp. 66-67). Ailleurs, évoquant des montagnards du Kesrouan, il conclut après avoir décrit

de la dame de cœur de Kérim, l'incomparable Sitt Chams: La parure de la princesse est décrite dans une profusion de détails saisis par le regard ébloui de Kérim et, à sa suite d'un lecteur se retrouvant devant un portrait représentatif de toutes les princesses libanaises dans leur toilette caractéristique: le *tantour* en or ciselé surmonté d'un voile transparent, la tunique de soie brodée de fleurs d'argent, la veste de drap vert, la ceinture d'orfèvrerie, le large pantalon qui se referme sur les chevilles par des bracelets d'or, les étroits chaussons de daim recouverts de pantoufles...

Mais, c'est dans le récit concernant les us et coutumes de la société d'alors que l'auteur semble vraiment laisser la bride à ses connaissances issues d'une riche documentation. Il en est ainsi dans la description du mariage de Kérim, cette cérémonie occasionnant, généralement, à toutes les époques et dans tous les lieux des manifestations profondément liées à la culture d'un peuple. La description débute par la préparation du trousseau de la mariée par de nombreux artisans:

Une literie complète, des coussins, des divans, une armoire en bois de cèdre, des ceintures, des pantoufles, des foulards aux motifs riches et colorés, et enfin une coiffure arrondie en argent de la grosseur de la tête, valant mille piastres... (t. 1 p. 148)

Ensuite, vient la liste de cadeaux envoyés par le marié, le récit de la teinture de mains au henné, les vêtements du futur époux transportés sur un plateau, les chants, les *zalaghits*, les défis pour le port de la meule étalés sur plusieurs pages...

Pourtant, cette "concentration de caractérisation", destinée à rendre la situation du personnage plus concrète et, par suite, plus intelligible, constitue parfois, dans le premier tome surtout, un handicap majeur puisqu'elle fige le roman dans une grande rigidité. C'est que l'intérêt du roman historique, comme celui de tout roman, réside moins dans une connaissance historique solide fondée sur une documentation méthodique que dans la part de créativité artistique. L'auteur du roman historique, contrairement à l'historien, n'est pas tenu à respecter "*une vérité d'adéquation*", mais plutôt une "*vérité de dévoilement*" et, comme

leurs vêtements, qu'on pouvait les reconnaître à «leur habit et la rusticité de leur manières» (t. 1, p. 134)

l'affirme Georges Lukacs, *il n'importe pas pour le roman historique de répéter le récit des grands événements historiques, mais de ressusciter poétiquement les êtres humains qui ont figuré dans ces événements*⁵.

Les romans sont surtout alourdis par de longs récits relatant des événements politiques ou militaires majeurs, sans que le besoin de si longues dissertations soit ressenti. Cela est surtout le cas dans le premier roman dont l'introduction est révélatrice: elle adopte le ton d'une relation objective de la situation dans l'Orient du début du XIX^e siècle désespérant le lecteur, qui a presque l'impression d'ouvrir un manuel d'Histoire. De tels passages qu'on retrouve souvent au cours du premier roman sont atténués dans le second où la narration acquiert un ton plus personnel, donc plus romanesque.

Il en est de même pour la figuration des personnages historiques qui accentue cette rigidité. C'est que ces personnages qui côtoient les personnages fictifs partagent avec eux le devant de la scène. Mais ils sont souvent présentés dans une attitude historique figée. La tâche de l'auteur d'un roman historique consiste, selon Tolstoï, dans l'avant-propos de *La Guerre et la Paix*, à *montrer non pas un certain acteur de l'Histoire, mais l'Homme*. Or, chez Dagher, aucun de l'émir Béchir Chéhab, Georges Baz, Béchir Jounblat, Barbar Agha, Lamartine... ne se démarque de l'image qu'il a léguée à la postérité. Cette absence de vitalité aurait pu passer inaperçue si les personnages historiques n'étaient pas aussi nombreux. Même Sitt Chams, l'amour inaccessible de Kérim, ne se départit de son calme que pour se permettre une étreinte rapide avec le cavalier s'empressant de reprendre sa posture historique.

Or, le roman historique n'impose pas de telles restrictions. Balzac ne s'écrie-t-il pas: *J'ai mieux fait que l'historien; je suis plus libre?* En n'usant pas de ce droit à la liberté, en situant l'Histoire au premier plan de son roman, en s'imposant des conditions de fidélité à la réalité historique aussi contraignantes qu'inutiles, en créant une intrigue amoureuse qui ne semble être qu'un fil permettant de nouer le conflit, et finalement, en créant un héros moyen presque dépourvu de dimension psychologique, Dagher a emprisonné son œuvre dans des limites que le roman historique

(5) Georges Lukacs, *Le Roman historique*, p. 43.

a voulu dépasser afin d'obtenir ses lettres de noblesse et devenir un genre majeur.

Cette invasion de l'Histoire est, cependant, tempérée par l'art de conter des histoires et la narration réhabilite la littéralité malmenée du roman.

II. Le parcours du héros ponctué de prolepses

Les deux romans sont très différents d'un point de vue narratologique: dans le premier, le narrateur est hétérodiégétique, absent de l'histoire et Kérim est désigné par la troisième personne du singulier, et même si le jeu de la focalisation nous permet de suivre son regard ou de lire dans ses pensées, il ne sera jamais aussi proche que le personnage de son fils qui, dans le second roman, se confond avec le narrateur dans une narration auto-diégétique racontant l'Histoire et son histoire. Dès lors, le second roman acquiert un cachet plus littéraire que le précédent, et les personnages-mêmes -héros et personnages secondaires- semblent plus vivants. Le héros, maître de son histoire, relègue les personnages historiques à la place qui leur est due, la toile de fond, et accapare le devant de la scène.

Mais son parcours a en commun avec celui de son père le fait qu'il est rythmé par les prolepses ou les sauts en avant caractéristiques d'un narrateur omniscient, connaissant la totalité de l'histoire et annonçant certains incidents ou tournants dans la vie des personnages.

L'importance de ce procédé temporel se révèle d'emblée dans l'incipit du premier roman: *Le jeune cavalier qui traverse la forêt du «Râm» dans le Chouf est loin d'imaginer qu'une amitié indéfectible l'attend au crépuscule de cette journée...* (t. 1, p. 17). Cette prolepse renvoie à une rencontre dans un avenir prochain qui aura des répercussions sur toute la vie de Kérim et elle fait une allusion vague à un amour *qui ressemblera bientôt à ces reflets moirés...* Ces prolepses qui conservent intentionnellement une touche de mystère, qui prédisent sans dire, établissent une certaine connivence avec le narrateur, même hétérodiégétique. Ainsi, lorsque Kérim rencontre Akl, celui qui sera son palefrenier et que celui-ci déclare qu'ils ont du chemin à faire, le narrateur nous adresse un clin d'œil omniscient: *Il ne se doutait pas que le chemin en question serait long et mémorable.* (t. 1, p. 78)

La prolepse peut prendre la forme d'une simple allusion, *Kérim avait rendez-vous avec le bonheur*», ou bien marquer une certaine supériorité cognitive du narrateur par rapport au héros: *Il était à mille lieues de se douter que sa vie, jusque-là, n'avait été qu'une partie de plaisir en regard de ce qui l'attendait.* (t. 1, p. 186). Elle peut se déguiser en pressentiment, comme quand la mère de Nada, l'épouse de Kérim, voulut empêcher sa fille de partir pour Tripoli⁶. Ou bien la prolepse se cache dans un discours prophétique comme celui que Lady Stanhope adresse à Kérim: *Ton destin va bientôt culminer. Et ta vie sera, dans un avenir lointain, l'objet d'un récit lu en Orient comme en Europe.* (t. 1, p. 306). Une prolepse externe est, par définition, celle qui sort du cadre temporel du récit. Or celle que nous venons de citer ne se contente pas de cela; elle transcende la frontière qui sépare la diégèse de la narration et même de l'écriture, établissant un pont entre les personnages et les lecteurs amusés⁷. Une autre prolepse externe mais moins étendue dans le temps a le même effet humoristique; elle nous montre le second héros, Francis, après la clôture du roman, retrouvant dans la lecture Alphonse Daudet, l'enfant qui faisait en sa compagnie l'école buissonnière dans les rues de Lyon. (T. 2, p. 211)

Dans le second roman, le narrateur autodiégétique adopte la même attitude de supériorité cognitive vis-à-vis des autres personnages et de lui-même comme personnage. Ainsi, décrivant l'espoir d'un missionnaire jésuite de créer un collège pour les séminaristes, il se demande: *Savait-il alors qu'il se réaliserait d'une manière éclatante et perdurable?* (t. 2, p. 36) et l'auteur affirme en note de bas de page que le séminaire ouvert à Ghazir se perpétue de nos jours.

Mais lui-même est considéré comme un personnage lorsque le *je narrant* est distingué du *je narré*, le *je narrant* étant celui qui connaît: *Me serais-je douté que Haïdar venait d'entrer dans ma vie pour ne plus en sortir?* (t. 2, p. 38), et le *je narré* celui qui ne connaît pas encore: *Je suis loin de soupçonner que ces heures fatidiques sont les dernières de l'Emirat du Liban.* (t. 2, p. 50)

(6) En effet, ce voyage lui sera fatal car à son retour, elle aura contacté le choléra.

(7) Il s'agit d'une sorte de métalepse inversée ou intrusion des personnages dans l'univers de l'auteur et des lecteurs.

La prolepse ultime est celle qui, par la voix du père Louis à Lyon, annonce le tournant imprévu que prendra le destin de Francis, le héros-narrateur. Celui-ci, happé par le tourbillon de la vie mondaine et politique de Lyon, ne semble pas prêt à saisir le message: *Ce qui compte, c'est ta quête intérieure. Il faut chercher au fond de toi-même. C'est là que réside ta propre vérité...*, lui dit le prêtre. Le *je narré*, troublé par ses paroles, se demande s'il est prophète, et le *je narrant* commente: *Le sens de ses paroles m'a échappé ce jour-là. Je ne les ai comprises que bien des années plus tard.* (t. 2, p. 164-165). Quant aux lecteurs, ils comprendront quelques chapitres plus loin: envoyé en mission au monastère de Kifane, Francis assiste à une messe célébrée par le père Nehmtallah et, *à l'instant où le prêtre éleva l'hostie au-dessus de sa tête en invoquant l'Esprit de Dieu, [il] comprit qu'[il] désirai[t] manger de ce pain-là pour le restant de [ses] jours.* (t. 2, p. 271)

Le chapitre est intitulé «La révélation».

La fin, un peu trop belle, est cependant sauvée par les interrogations continuelles du narrateur sur le sens de la destinée, la vérité de sa vocation, surtout lorsque Yara, la femme qu'il avait aimée, lui révèle qu'il avait une fille, Myriam.

Cette fille s'avère être le narrataire mystérieux qui apparaissait depuis le début du récit à travers les passages en italique et que nous retrouvons finalement dans une isotopie temporelle (rencontre du temps de l'histoire avec le temps du récit), à la fin du récit.

Après sa rencontre avec Myriam et le départ de cette dernière, il s'interroge renoncé à elle: Il m'arrive encore parfois de me demander si je n'ai pas très vite baissé les bras, trop tôt (Yara, la femme aimée) (t. 2, p. 337) et il ne sait si, connaissant l'existence de cette fille de l'amour charnel, il se serait engagé sur la voie de l'amour divin...

C'est à cette fille, qui a hérité de lui les questionnements de *l'esprit* qu'il offre ce récit, une parcelle de sa vie, faute de pouvoir lui offrir toute sa vie. *Pour toi ma fille, j'ai eu envie de revivre une dernière fois ma vie en l'écrivant.* (t. 2, p. 338)

Mais dans le récit du narrateur, les interrogations ne sont pas toutes d'ordre personnel. Certaines résument ses inquiétudes en ce qui concerne

la situation de son pays, les dangers qui le menacent et son avenir incertain. C'est ainsi que l'histoire trouve sa continuité et sa raison d'être dans l'Histoire.

III. Le passé, préhistoire du présent

On a toujours dit que l'auteur d'un roman historique choisit un moment de crise historique pour y camper son intrigue et ses personnages, car c'est dans de telles circonstances que les forces contradictoires d'une société se heurtent révélant ce qui n'apparaît pas aussi nettement aux périodes calmes. Cependant, au Liban, il n'est pas nécessaire de trop chercher car, que ce soit dans le passé ou dans le présent, c'est toujours un moment de crise historique, surtout quand, pour une saga, il faut choisir plusieurs décennies comme cadre temporel. Le cadre du XIX^e siècle est donc aussi valable qu'un autre pour y retrouver *les monstres du présent*⁸. Et, au Liban, ce qui a toujours été et reste toujours *le monstre* le plus dangereux c'est l'exploitation de la sensibilité religieuse au profit d'intérêts externes ou internes...

Kérim, le cavalier dans la *khayyalé* du Mir, lucide et dévoué à sa patrie, craint le pire en voyant les prémices: *Il redoutait l'usage de la religion à des fins politiques. Or il y avait trop de prosélytisme religieux dans la montagne ces temps-ci. Les passions ne demandaient qu'à être exacerbées.* (t. 1, p. 130)

Mais ni lui ni personne d'autre parmi les patriotes bien intentionnés ne réussiront à éviter le pire. Les bonnes intentions n'entrent pas en jeu quand celui-ci est dirigé par les plus grands. Le cavalier prendra peu à peu conscience de son incapacité à endiguer les flots de la haine, les dignes ayant été rompues par les ordres des chefs de la Montagne et l'appui des hommes de religion...: *Il n'aimait pas cette intrusion de la religion et de ses prêtres dans les affaires de l'Emirat.* (t. 1, p. 231) De son côté, son fils qui a toujours opposé une résistance obstinée à toutes les manifestations de fanatisme, constate avec amertume:

(8) Amin Maalouf, *Le Premier Siècle après Béatrice*, coédition JCLattès FMA, 1986, p. 225.

