

« Alamout, Nishapoor, Samarcande. Ecrire dans la mouvance de la légende et de l'Histoire », dans *Habib Tengour, l'ancre et la vague*, Mourad Yellès éd., Paris, éd. Karthala, 2003, pp. 113-131.

## **Alamout, Nishapoor, Samarcande... Ecrire dans la mouvance de la légende et de l'Histoire<sup>1</sup>**

"La rue est une angoisse exposée au soleil et  
chacun d'accuser le voisin d'une incurie qui  
perturbe tout le monde."  
(H.Tengour, p.21)

Ces vingt dernières années, une part de l'Histoire de la Perse médiévale a sollicité l'intérêt de romanciers francophones, algérien libanais et iranien. Cette convergence est déjà en soi, pour qui veut travailler sur le premier récit, celui d'Habib Tengour, un signe notable. L'analyser seul ne se justifiait plus : un autre regard pouvait être porté sur sa relation en comparaison avec les deux autres puisque chaque romancier avait sa manière de faire revivre personnages et faits.

Que ces auteurs aient été sollicités par cette séquence historique ne peut étonner : il réunit, en effet, la figure du poète (l'intellectuel), Omar Khayyam, celle du mystique, l'imam ismaélien, Hassan as-Sabbah et celle du pouvoir séculier, le vizir des sultans turcs seljûqides, Nizâm al-Mulk : "trio" exemplaire pour une réflexion sur les rapports du pouvoir sous ses différentes formes.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> - L'initiale du mot Histoire porte une majuscule pour le distinguer de l'histoire-fiction que nous racontent les romanciers.

Sur la transcription des noms de villes, de pays ou de personnages, chaque texte lu a proposé des variations dont aucune ne respecte la transcription scientifique que l'on trouve par exemple dans l'ouvrage d'André Miquel, *L'Islam et sa civilisation*, A.Colin, 1977 ou dans les articles consultés de *l'Encyclopaedia Universalis*.

Alamout est transcrit parfois en Alamût ou Alamout. Nishapoor en Nichapour ou Nîshâpûr. Quant au "trio" des personnages qui nous retient dans cet article on le trouve transcrit ainsi :

- chez Miquel : Hasan aç-çabbâh / Nizâm al-Mulk / Umar Khayyâm ;
- dans *l'Encyclopaedia Universalis* : 'Umâr Khayyâm / Hasan-i Sabbah / Nizâm al-Mulk
- chez Tengour : Omar Khayyam / Hassan as-Sabbah / Abou Ali Nizam al-Mulk
- chez Maalouf : Omar Khayyam / Abou Ali Nizam el-Molk / Hassan Sabbah
- chez Sahebjam : Hassan Sabbah / Omar Khayyam / Abou Ali Nézam-ol-Molk

Cette question des transcriptions est posée dans la traduction des *Mille et une Nuits* par Miquel et Bencheikh (Gallimard, Folio, 1990-1992, 3 tomes) et dans *Rose noire sans parfum*, Stock, 1998 par Bencheikh (p.248) ainsi que la question de la double datation, ère musulmane et ère chrétienne. Elles participent, par leur non-unification, à un certain obstacle de lisibilité. Nous avons repris l'orthographe de chaque auteur pour les noms de personnes et de lieux.

<sup>2</sup> - Cf. le Livre 3, Chapitre I d'André Miquel, op. cit., pp.180 et sq. "L'hégémonie turco-mongole et les nouveaux visages de l'islam (XI<sup>e</sup> siècle-fin du XVIII<sup>e</sup> siècle)".

Il n'est pas besoin d'être fin limier en critique littéraire pour saisir, dès la première lecture, la différence palpable entre *Le Vieux de la Montagne*<sup>3</sup> de Habib Tengour, *Samarcande*<sup>4</sup> de Amin Maalouf et *Le Vieux de la Montagne*<sup>5</sup> de Freidoune Sahebjam. Les deux derniers sont des romans historico-réalistes, fondés sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation alors que le premier -sur lequel porte prioritairement notre analyse- se démarque totalement de cette esthétique réaliste, optant pour une esthétique du discontinu, de la juxtaposition insolite, de l'interrogation, de la construction d'un sens à découvrir et non donné par la voix narrative. Cette différence fondamentale d'option esthétique induit que si on a des clefs de lecture pour les deux derniers romans, on en a fort peu pour le premier.

Ces trois romanciers éditent à Paris. Toutefois, lorsqu'Habib Tengour publie sa "relation", il est à Constantine et ce ne sont que des circonstances éditoriales plus favorables qui lui permettent d'éditer à Paris plutôt qu'à Alger ou à Oran. Les deux autres romanciers, par contre, sont en exil et publient dans la ville de leur résidence actuelle.

### **De l'hermétisme à la lisibilité : faut-il choisir en littérature ?**

Hermétisme : du côté de Tengour, on observe la suppression de tout discours explicatif, de tout énoncé un tant soit peu pédagogique. Il n'y a pas de présentation des personnages ; ils sont "donnés" au lecteur sans mode d'emploi comme s'ils faisaient partie de sa mémoire au même titre qu'ils habitent celle de l'auteur. Il n'y a pas, non plus, de description des lieux, de mise en contexte des événements marquants choisis dans l'Histoire et la légende, points d'appui du texte poétique.

Lisibilité : de l'autre côté, Maalouf et Sahebjam, avec une mise en contexte précise et détaillée, font revivre les personnages d'une époque sous forme de types représentatifs sur le fond desquels se détachent les personnages principaux. Les lieux sont décrits et les parcours géographiques sont dessinés ; les faits historiques et parfois même des informations complémentaires sont donnés en annexe dans la meilleure tradition du roman réaliste à dominante historique.

---

<sup>3</sup> - Habib Tengour, *Le Vieux de la Montagne, Relation, 1977/1981*, Paris, Ed. Sindbad, 1983, 114p. Il a fait paraître auparavant au CRIDSSH d'Oran, sous forme polycopiée, *Sultan Galiev ou la rupture des stocks* qui est édité ensuite chez Sindbad en 1985 : " livre du désenchantement national algérien sur la toile de fond du calvaire de Galièv, ce Tartar musulman nationaliste communiste qui essaya, le premier et en vain, de concilier communisme et islam. Persiflage poétique qui ne devait circuler en Algérie que sous forme de samizdat" (Regina Keil, Heildelberg, avril 1995. Spécialiste de l'œuvre d'H.Tengour). Ouvrage récent de l'auteur : *Ce tartar-là 2*, Ed. Dana, Launay Rollet, Novembre 1999.

Né à Mostaganem (Algérie) en 1947. Enfance et adolescence en France. Retour en Algérie en 1972. Revient en France en 1993. Universitaire en sociologie.

<sup>4</sup> - Amin Maalouf, *Samarcande*, Ed. J-C.Lattès, 1988, rééd.poches 6675 (notre édition de référence). Avait publié auparavant *Les Croisades vues par les Arabes* (1983) et un premier roman, *Léon l'Africain*, en 1986. *Samarcande* est son second roman et confirme la notoriété immédiate acquise avec le premier roman.

Né au Liban en 1949. Il vit en France depuis 1976.

<sup>5</sup> - Freidoune Sahebjam, *Le Vieux de la Montagne*, Grasset, 1995, 363p.

Journaliste. Condamné à mort par le régime de Téhéran en 1979, il vit en France où il collabore à plusieurs magazines européens. Il est l'auteur, chez Grasset, de *Je n'ai plus de larmes pour pleurer* en 1985, de *La femme lapidée* en 1990 et d'*Un procès sans appel* en 1992.

L'objet de ce travail n'est pas de distribuer des bons et mauvais points mais d'apprécier, en se plaçant conjointement ou successivement du point de vue des créateurs et/ou du point de vue de la réception par le(s) public(s), les objectifs des projets et les effets de lecture dans des sociétés (française et algérienne pour H.Tengour ; française pour Maalouf et Sahedjam) où ce référent historico-légendaire est inconnu ou oublié.

Les choix esthétiques très divergents des trois romanciers que nous venons de rappeler succinctement ont pour effet de produire des regards critiques extrêmement différents. La critique la plus sophistiquée s'est reconnue avec délectation dans l'écriture d'avant-garde d'Habib Tengour; elle y voit une occurrence de la modernité. Elle a, par contre, une certaine condescendance à l'égard des performances des deux autres romanciers, très appréciés par contre du grand public, en particulier Amin Maalouf.

On a ainsi, avec ce corpus, un bon terrain d'observation de la structuration du champ littéraire telle que la présentait Yves Reuter dans un numéro ancien de la revue *Pratiques*<sup>6</sup>. Ce champ se construirait sur la double valeur des biens culturels, marchande et symbolique, "entre une sphère de grande production axée sur des profits immédiats et commerciaux et une sphère de production restreinte axée sur le primat accordé à la valeur symbolique". Ainsi la "relation" de Tengour serait à référer à la sphère de la production restreinte alors que celles de Maalouf et de Sahebjam seraient à référer à la sphère de grande production. Pour avancer cette structuration, cette sociologie de la création intellectuelle et artistique considère "la création comme acte de communication" et entend s'interroger sur "la position du créateur" dans le champ. Cette classification a une certaine valeur de clarification par la répartition qu'elle propose mais elle apparaît comme tout à fait insuffisante pour apprécier l'acte de communication qu'un écrivain francophone engage avec ses publics potentiels.

Notre corpus devrait nous permettre de parvenir à une appréciation plus interactive qu'oppositionnelle qui tienne compte des particularités de ces œuvres francophones sur des références historiques et légendaires semblables mais étrangères à l'horizon d'attente du public dominant. Si, comme l'écrit Pascale Casanova, "le monde littéraire est le lieu de forces antagonistes" avec "forces centripètes" qui travaillent à l'autonomie et "forces centrifuges" qui reconduisent vers l'enfermement national,<sup>7</sup> l'analyse devra être plus fine ici car les forces centrifuges du centre décideur draineront les œuvres les plus convenues, les faisant échapper à leur enfermement national certes mais pour les emprisonner autrement et les forces centripètes ne seront pas activées véritablement pour légitimer l'innovation que tentent d'introduire des œuvres d'avant-garde. L'analyse de la "relation" de Tengour et l'appréciation plus globale des deux autres romans permettront d'y voir plus clair.

---

<sup>6</sup> - N°32, revue éditée à Metz, "Le champ littéraire : textes et institutions". Toutes les citations sont empruntées à cet article.

<sup>7</sup> - Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Le Seuil, 1999, p.156.

## L'amorce d'une relation

Le titre de Tengour n'éveille rien de particulier chez le lecteur francophone monolingue. Ne recherchant pas le partage de la référence mais postulant la complicité avec le lecteur, Tengour brouille encore les pistes en introduisant le Paris de l'immigration et en baptisant le quartier parisien : Alamout. Un nom de femme apparaît, "Badra". Faisant suite au nom d'auteur sur la couverture, ces différents signes installent une arabité diffuse dès les premières pages. Les noms des personnages principaux apparaissent alors : un certain Omar dont on ne sait pas qu'il est "Khayyam" (sauf si on a lu la quatrième de couverture... ce qu'on fait en principe avant l'achat d'un livre !), ceux de Hassan et de Abou Ali ; le nom d'une ville enfin, Nishapoor. Tout ce beau monde est dans un bar de l'immigration avec des indices algérois. Le moins qu'on puisse dire c'est que le lecteur n'est guère piloté !

La narration poétique<sup>8</sup> introduit alors le premier fait historico-légendaire : le serment du sang des trois amis pendant leurs années d'études communes, serment voulu par Hassan :

"Hassan en avait eu l'idée pour les lier à jamais car leur rencontre était un hasard longtemps prémédité. Omar but par divertissement et Abou Ali par attachement à ses deux aînés qui l'inquiétaient. Ils se rendirent dans un bordel du quartier des Ciseleurs et jouirent (à la vérité une éjaculation comme le rasoir, Aaa) de la même femme qu'ils choisirent sur un coup de dés." (p.15)<sup>9</sup>

Ce premier fragment<sup>10</sup> se suspend sur une "information" concernant les villes où vont se rendre les trois hommes :

"Hassan prit un taxi marron pour Qom et Abou Ali le car pour Baghdad.  
Omar restait à Nishapoor, le lever du jour  
..." (p.16)

## Les citations historico-légendaires dans l'écriture

Nous venons d'en noter quelques-unes dans ce premier fragment. A quels moments de la relation, pouvons-nous en noter d'autres ?

Le second fait historique intervient, toujours sans préparation contextuelle, dans le troisième fragment :

---

<sup>8</sup> - Cette qualification se justifie par les techniques même d'écriture et le contenu de la préface que nous évoquerons plus loin : décrochement sans justification, pas de préoccupation chronologique, télescopes, parallélismes et analogies.

<sup>9</sup> - Tengour est le seul à rajeunir celui qui deviendra le vizir et qui, dans les autres versions, est le plus âgé. Est-ce à cause d'une certaine positivité dont il veut le marquer ? Chez Maalouf et Sahebjam, le plus jeune est Hassan, vient ensuite Omar et enfin Abou Ali. Les précisions historiques semblent être : pour Omar Khayyan (1021 env. - 1122 environ) (mais Maalouf le fait naître en 1048) ; Hassan Sabbah (1056 - 1124). On reconnaît ici le jeu de l'écriture sur la fameuse expression de Mallarmé : "Un coup de dés (...) n'abolira le hasard"...

<sup>10</sup> - La narration poétique de Tengour se présente comme une écriture en fragments non numérotés mais bien distincts les uns des autres par des blancs typographiques : en fait, au nombre de 36, en plus de la préface. Nous ferons parfois allusion à cette numérotation pour clarifier le commentaire.

"Je [celui qui parle est Omar Khayyam] quittai Alamout prétextant mon désaccord avec Hassan que j'aimais." (p.22)

Dans la brève méditation qui suit, Omar Khayyam se remémore leur passé d'étudiants au Alamout-bar de l'ouverture. Il y a d'autres faits attestés, attachés comme des clichés à la figure du poète persan, la boisson, le vin, dans ce fragment puis dans le fragment suivant.

Notons que le texte est également traversé par des mentions de Bagdad, des Mongols, par des mots arabes (p.34), par la mention du nom de Alp Arslan.

Ce qui pourrait être considéré comme le noyau du récit historique prend place au centre du texte, de la p.46 à la p.75, du fragment 10 au fragment 18, le tiers de la relation à peu près : on peut y lire l'origine de Omar Khayyam (p.46), la générosité de Nizam (p.47), les découvertes scientifiques de Khayyam (p.47). Vient ensuite la rivalité très violente entre Hassan et Nizam qui entraîne, après tentative d'éviction du vizir, la disgrâce et la chute de Hassan. On nous rappelle quelques faits du séjour au Caire de Hassan et sa découverte du hachich. La concision du propos et la sélection des faits les plus saillants sont assez remarquables :

"Hassan m'initia au hachich qui était inconnu en dehors de l'Egypte. Un jour qu'il était particulièrement maussade, il décida d'aller se promener dans la vieille ville de Fostat pour se libérer du carcan d'amertume. Aérer le génie rongeur qui l'habitait. Il découvrit par hasard le quartier des mangeurs de hachich. Peut-être la divinité qui préside au destin l'avait-elle mis sur la voie. C'était un endroit agréable : de petites villas en briques séchées, couvertes de lierre et de vigne. Les gens étaient doux, souriants. Plusieurs nations cohabitaient paisiblement... Un repos. Il s'introduisit dans un cercle de soufis maghrébins. On l'accepta sans réticence. Il y eut seulement un éclat de rire lorsqu'il se présenta comme étudiant à la Maison des Sciences. [...]  
Le maître enseigna à Hassan ses secrets.

Le savoir des soufis est intéressant mais les maghrébins sont trop superstitieux. Ils sont dénués d'esprit critique.  
N'ayant plus rien à apprendre au Caire je suis revenu. Je cherche à m'installer. J'ai de grands projets.

Il me confia qu'on pouvait fumer le hachich pour produire un effet moderne." (pp.58-60)

C'est le fragment suivant, le quinzième qui est consacré à la secte des assassins, toujours par touches et allusions. Enfin, les fragments 16, 17 et 18 relatent la visite d'Omar Khayyam à Alamout, à la fin de sa vie ; l'attente, la rencontre avec Hassan et l'irréparable distance qui s'est établie entre les deux amis.

Pour retrouver des indices plus historiques, il faut attendre les fragments 30 et 32 avec l'assassinat de Nizam et la mort de Hassan. Mais toujours la même sobriété, la même technique de l'allusion. Ici et là, des noms comme celui de la Nizamiya ainsi présentée par André Miquel :

"Avec ses maîtres appointés et ses élèves boursiers, qu'elle héberge, la *madrasa* n'est pas, en elle-même, une innovation (...) L'attitude sejûqide revient, ici encore, à ériger l'idée en système : l'immense réseau des *madâris* fonctionne désormais à la dimension d'un Etat, dont il forme, dans un esprit de sunnisme très strict, les fonctionnaires, les juges et les théologiens. Au centre de la toile, à Bagdad, la Nizâmiyya de Nizâm al-Mulk, ouverte en 456/1067, donne ainsi une réplique officielle à l'Azhar de l'Egypte fâtimide."<sup>11</sup>

### **L'objectif de l'écriture est ailleurs**

Le survol que nous venons de tenter montre à l'évidence que ce n'est pas l'écriture de l'Histoire qui est la préoccupation de Tengageur.

#### *Pouvoir et vérité*

L'extrait de la quatrième de couverture est pris au second fragment: il explique le projet de mise en scène de personnages historiques qui résument, à eux trois, les possibilités de tension entre recherche du pouvoir et recherche de la vérité :

"Pour Hassan as-Sabbah, la solitude inspirée sauve de mourir.

La rançon : l'Absolu mystique -la Rupture-.

Dans le château de Alamout en ruine, il restera l'Ultime veilleur pour avoir confondu dieu dans le vêtement déchiré.

Désert, insignifiance de l'ombre recommencée.

Omar Khayyam ne choisit rien. A Bagdad comme à Nishapoor il s'ennuie. Glissement d'objets.

C'est à Nishapoor qu'il s'enterre par entêtement.

Il y est respecté comme mathématicien et astronome ce qui flatte sa vanité de paraître.

Il aime et se sépare et aime à se séparer pour imprimer au poème cette souffrance douceâtre qu'il cache et qui l'ouvrira au Temps.

Une angoisse qu'il ne cherchera pas à affronter s'emparera de lui et il cédera à la mélancolie qui allait plus tard dévaster l'empire des Abbassides.

Déclin, le sublime se paie de son âme.

La solitude est une mise en demeure. Une habitude.

Khayyam mènera une existence tranquille à Nishapoor. Il n'avait pas souhaité autre chose que cet aplanissement du regard.

Nizam al-Mulk, voilà le héros

Sain / Travailleur / Intelligent / Honnête / Rigoureux/ Modeste / Beau.

Plein de vie, de vitalité, d'humour, de charme.

Sensible et ouvert aux autres, il garde ses distances dans les plus hautes fonctions de l'Etat.

Abou Ali portait son titre sans ostentation.

Il épousera Badra qui l'aimera

que ni Hassan

ni Omar n'ont su aimer.

Nizam al-Mulk est parfait.

Tout le monde l'aime.

Hassan le fait assassiner." (pp.18-19)

---

<sup>11</sup> - A. Miquel, op. cit., p.185.

Une sorte de leitmotiv scande la relation jusqu'à son terme : celle de l'appréciation des trois personnages, "croqués" dans des significations tranchées, sommets d'un triangle dont ils partagent l'espace de rencontre, de tension et d'exclusion.

"... Khayyam se désintéressait du mouvement de l'Empire, attentif à sa peine personnelle. Il savait la démission grave [...]  
Hassan voulait tout bouleverser à son étonnante vision. Un illuminé!  
Seul Abou Ali savait se plier aux exigences de la conjoncture pour résister à l'abattement." (p.22)

Le trio réapparaît encore après le dit de l'amour et de la poésie dans le fragment 8 et ce sera aussi le cas au fragment 24 de la p.92 :

"Khayyam : le passé est un cannibale vivant dans une clairière  
Hassan : la forêt est notre sauvegarde, enfonce-toi  
Abou-Ali : On n'affronte pas le monde avec des images." (p.43)

A chacune de ces occurrences, le trio marque les limites des rêves et des actions du poète, de l'imam et du vizir. Dès leurs études communes, ils avaient été perçus dans leur singularité par leur maître :

"Hassan était difficile à saisir, sombre d'outrance aux aguets.  
Le cheikh Muaffiq se méfiait de son intelligence à toujours contrer et préférait la douceur laborieuse de Abou Ali.  
J'étais insignifiant dans mon silence." (p.55)

Cette narration poétique se termine comme un conte, ce qui n'est pas pour surprendre puisque Tengour a privilégié la légende par rapport à l'Histoire :

"Il était une fois à Nishapoor Hassan as-Sabbah, Abou Ali Nizam al-Mulk et Omar Khayyam.  
Badra songeuse et seule captait le souvenir d'objets égarés dans la soudaine extase.  
..." (p.114)

Il est néanmoins étonnant de constater que le texte se clôt sur la figure féminine qui n'a pas véritablement de place d'actrice dans le récit. Une étude attentive montrerait la difficulté de la narration à la rendre autonome : son évocation est liée à l'un des trois hommes, le premier cliché qui la désigne est tout à fait convenu : "Badra est indescriptible comme la femme aimée" : jolie pirouette que nombre de poètes réservent à leur incapacité à faire vivre l'autre sexe. L'image que nous en conservons est celle d'un être de passivité qui se soumet à la loi - amoureuse certes... mais loi tout de même - des hommes. Ses besoins sont ceux de la simplicité, de la sécurité et du bien-être. Celui qui a compris cet être féminin le possède : c'est Abou-Ali. Entre pouvoir et vérité, la femme - toute aube qu'elle soit! - n'a qu'une place subalterne d'adjuvante. Elle n'a même plus l'initiative que le texte des *Mille et une nuits*, en mémoire dans le prénom choisi (Shahrazade, la sultane de l'aube... Badra) laissait à la conteuse à l'intérieur de la structure du sérail.

## *Réflexion sur l'écriture*

La véritable ouverture n'est pas celle que nous avons étudiée précédemment mais une sorte de préface qui se refuse :

"Un texte ne s'embarrasse guère d'une préface. Il Est, libre."

C'est la première phrase de la relation. Ce texte d'entrée qui, par ses italiques, a un statut spécifique, invite à une méditation sur ce que ne doit pas être une écriture et sur les marges de manœuvre laissées à l'écrivain. On ne doit pas écrire pour le peuple qu'on invoque un peu trop aisément et sans lui demander son avis. On doit écrire pour ne plus tourner en rond. Cette énumération des obligations et interdits est une parodie réussie du discours dominant en Algérie, dans ces années-là, qui invitait à laisser les dirigeants diriger et à ne pas chercher à trop comprendre : cet éloge parodique du peuple algérien mêle les propos du pouvoir à ceux de la rue en une dérision douce-amère. La solution, pour celui qui s'engage dans cette aventure de la "relation" est l'aventure poétique :

"La poésie n'est certainement pas la voie unique mais c'est la seule issue à mon sens.  
Nous aurons peut-être l'occasion d'en reparler." (pp.9-11)

Effectivement, ce qu'est ou ce que pourrait être l'écriture revient comme recherche essentielle dans le livre. Le fragment 2 commence par une "définition" du livre :

"Le vieux de la Montagne sera le poème de la solitude de la lumière blanche qui prend au cœur comme un pincement apparemment sans gravité, un dégoût à éprouver le besoin de se tenir à un mur."(p.17)

Le poète interroge cette obsession qui l'habite : pourquoi cette histoire-là ? Que représente-t-elle qu'il lui faut circonscrire pour assouvir sa quête d'écriture :

"C'est une histoire vraie.  
Pourquoi m'enserre-t-elle à travers des siècles à revivre dans un rêve désolé ?" (p.19)

Comment se retrouver entre Histoire vraie, Histoire attestée, Histoire rêvée, entre actes de domination et mysticisme :

"Je suis le Vrai, avait dit al-Hallaj. Et les âmes se brisèrent en un tremblement. La foule était assourdie.  
Elle exigeait le don, signe mesuré des anciens temps.  
...

(Un rêve étrange dépouillé d'exotisme, libre). "(p.20)

Cette dernière parenthèse dit bien tout le projet d'écriture : revenir à ces références historico-légendaires n'est pas une démarche d'extériorité, de curiosité plus ou moins fondée d'un Autre qui ne serait pas Moi et me



fascinerait par son altérité mais d'un autre moi-même qui fait partie de ma généalogie mais qui ne doit pas m'emprisonner dans ses rets : la rêverie du poète sur le passé reste libre.

Aussitôt, dans le fragment 3, la relation tengourienne enchaîne par une réflexion sur l'écriture poétique arabe de la tradition (p.21) et s'interroge sur le bien-fondé de sa démarche :

"Tu restes avec une peine sédentaire célébrant une folie ancestrale à déplorer ce qui ne fut jamais" (p.27)

Lorsqu'est annoncée la chute de Bagdad, la seule peur qu'éprouve Khayyam (et le poète-narrateur) est celle de l'inachèvement de son œuvre.

### *La figure privilégiée du poète : ni Imam, ni vizir*

En même temps qu'il définit ce que ne sera pas et ce que sera le "livre", le narrateur-poète/Omar Khayyam se parle à lui-même :

"Te voilà fragile et fuyant comme ton édifice sans repli possible, condamné à mettre en œuvre tes rêves au lieu de les rêver." (p.18)

Car après quelques pages de surprise et d'indécision, on constate que le "je" du narrateur-écrivain se superpose sans cesse au personnage historique qu'est Omar Khayyam. On ne peut parler d'indécision sur le statut de l'énonciateur mais bien de superposition. Elle permet justement la réflexion sur l'écriture vue antérieurement. C'est le narrateur-écrivain qui reste prééminent : remarquons que pas un quatrain de Omar Khayyam - ce par quoi il est justement célèbre - n'est cité et lorsqu'une poésie est dite, elle n'est pas de lui. On peut interpréter ce fait de deux manières : par le refus de tomber dans le cliché (mais on en a accepté le risque pour le vin, la poésie et les femmes) ou plutôt par une volonté de superposer sa propre parole poétique à celle de l'illustre devancier. Cette superposition Omar Khayyam/Tengour-écrivain est constante et il serait fastidieux d'en donner un relevé exhaustif. Sa principale marque stylistique est le glissement du "je" au "il" ou inversement. Le fragment 6, par exemple, est tout à fait représentatif à cet égard : le personnage (constitué de la superposition que nous venons d'évoquer) déambule dans le bazar au moment du Ramadhan :

"Je ne jeûnais pas, indifférent à la religion, mais n'en laissais rien paraître car les Docteurs sanctionnaient sévèrement tout manquement à la loi. L'Islam guidait l'Etat. La parole asservie." (p.31)

ou encore :

"Il avait tout accepté comme les intellectuels de son temps  
Il s'était tu." (p.32)

Cette superposition constante<sup>12</sup> explique la facilité avec laquelle on accepte et on sourit à l'équivalence très souvent opérée entre l'Algérie de la fin des années 70 et la Perse médiévale. Même les lecteurs les plus récalcitrants à l'écriture tengourienne ont noté sans mal ce jeu de clin d'œil avec le présent. Ainsi est évoquée, dans le fragment 5, la grandeur d'un Empire qui repose sur l'occultation de ses divisions et de ses oppressions, l'unité de l'islam créant l'illusion d'unification<sup>13</sup> et une "information" est introduite qui, elle, réfère sans aucun doute au présent :

"Un oiseleur fut nommé Grand Conseiller Culturel pour avoir dressé des perroquets à enseigner la langue classique rénovée aux jeunes cadres de la Nation." (p.30)

Dans le fragment 7 également, le parallélisme avec l'Algérie est constant. Ainsi peut-on lire :

"Une information libre et sans mensonge nous aurait appris à vaincre ces frayeurs enfantines." (p.35)

Cette appréciation est suivie (p.37) d'une parodie du discours officiel algérien et du rythme des visites officielles du "prince-président"<sup>14</sup>

C'est bien cela le sens de l'intervention poétique de Habib Tengour sur ce pan du passé. Il ne l'intéresse que dans la mesure où il est un support à une réflexion au présent, à sa situation d'intellectuel dans une Algérie particulièrement contradictoire (années 77-83) mais pas encore la proie d'une lutte sanglante et fratricide ; d'un intellectuel qui est dans une position de distance et de proximité par rapport au pouvoir.<sup>15</sup> Il n'est pas véritablement "engagé" au sens où Badra l'entend, au sens où elle reproche à Omar de ne pas l'être (p.88). Comment concilier le besoin de sécurité et celui de liberté ? Est-ce dans une soumission apparente et dans une dérive nocturne dont le poète persan est le symbole ? (pp.47-49) Ne risque-t-on pas alors d'être simplement un poète courtisan ? Le poète est à la fois crépuscule et limite.<sup>16</sup> En aucun cas, il est le modèle à suivre.<sup>17</sup> Il est solitaire. Pris entre ses différentes cultures, il en joue indifféremment pour broyer son grain et établir des réseaux d'équivalence. Il peut être le Sindbad des *Nuits* (p.823) ou le rédacteur du *Journal des débats* du 25 messidor an XI (p.22) : il crée son propre langage comme le poème aux pages 41 et 42. Il est à l'écoute des deux langues dont l'une est son oppression et l'autre son désir accompli :

"Une vieille azerbaïdjanaise (...) racontait bien les contes populaires dans une langue expressive et tendre ; il pouvait toujours les transcrire

---

<sup>12</sup> - Cf. aussi aux pages 37-38 et dans bien d'autres passages.

<sup>13</sup> - Cf. ce qu'en dit A.Miquel, op. cit., pp.180 et 181.

<sup>14</sup> - Principales images, parfois uniques, des informations à la télévision algérienne.

<sup>15</sup> - Ce qui explique le choix de Omar Khayyam plutôt que celui de Hassan. Dans un roman récent, le choix est inversé. Cf. Y.B., *L'explication*, Paris, 1999. Le romancier iranien fait aussi ce choix en 1995.

<sup>16</sup> - Cf. p.34, *al-A'châ'* et *Tarafa*.

<sup>17</sup> - Cf. ce que dit A.Miquel de Omar Khayyam, op. cit., p.180.

pour en faire un livre à succès. Ailleurs, bien sûr ! Ici le langage officiel pollue toute littérature de ses prétentions." (p.89)

Il rêve la fin de Omar Khayyam dans un mouvement musical très "vivaldien" où au printemps succèdent l'été, puis l'automne. L'hiver, lui, est beaucoup plus long à conter car c'est celui de toute une vie qui se prolonge dans les soirées poétiques que les jeunes poètes organisent, en un rêve de filiation, autour du vieux poète avant sa mort.

### **D'autres motivations pour A.Maalouf et F.Sahebjam**

Le choix de cette séquence historique est travaillé selon ce que vit l'auteur au moment de l'écriture.

Amin Maalouf privilégie Omar Khayyam mais très différemment d' Habib Tengour. Dans un entretien récent, l'écrivain confiait : "Je suis toujours à deux doigts d'abandonner le monde. C'est une tentation que j'éprouve en permanence et que je juge sévèrement. Je suis quelqu'un qui ne s'engage pas dans les combats. Sans doute à cause de mon statut de minoritaire (...) si ça ne va pas on s'en va, si ça ne va pas du tout, on s'enferme."<sup>18</sup> On comprend alors que le poète persan le fascine puisqu'il joue sans cesse une sorte de double jeu pour préserver sa vie, son pouvoir d'invention et son pouvoir de création.

Mais pour faire passer cette imposante documentation historique, il faut la disposer dans un tissu "consommable" pour ce lecteur si peu préparé à lire ce passé inconnu. Une étude du roman montrerait toutes les techniques d'appropriation de l'étrangeté et de la différence qui sont celles d'Amin Maalouf. Lui ne postule pas un lecteur complice. Mais pour entraîner son adhésion, il crée du romanesque autour de l'historique. Il réfute la légende des trois étudiants, ce qui semble correspondre à la connaissance historique.<sup>19</sup> Il invente une recherche de manuscrit et des aventures amoureuses qui enchâssent l'information sur le passé dans un écrin grand public. Ce que souhaite faire passer le romancier libanais, c'est l'aspect le plus culturel de cette civilisation du passé sans occulter ses violences et ses excès. Aussi donne-t-il la première place à une culture méconnue en citant de nombreux quatrains, en montrant le raffinement des mœurs, la liberté possible d'une femme dans les limites de l'époque avec son personnage de Djahane. Il repousse dans l'ombre des seconds rôles Hassan, l'Imam des Ismaéliens et Nizam, le représentant d'un pouvoir, à la solde des conquérants.

Freidoune Sahebjam, iranien, exilé, privilégie au contraire le parcours d'Hassan, voulant faire réfléchir sur cette secte célèbre des "assassins". Seul son exergue indique que le roman n'est pas pur jeu de mémoire historique :

---

<sup>18</sup> - "Amin Maalouf, un Oriental en Occident", entretien par Catherine Argand, *Lire*, n°286, Juin 2000, p.33.

<sup>19</sup> - Cf. l'entrée à 'Umar Khayyâm de l' *Encyclopaedia Universalis*, par H.Rezvanian. Et la p.78 du roman.

"A...

Qui liront plus tard cet ouvrage et constateront que l'histoire est un perpétuel recommencement, avec ses violences, ses deuils et ses larmes."

Si Maalouf était très concis sur Hassan Sabbah par rapport aux pages consacrées à Omar Khayyam, F.Sahebjam ne laisse dans l'ombre aucun moment de son parcours, de sa montée dans la secte, de ses partisans, de ses convictions, de ses méthodes et de ses actions. Dans ce roman, comme dans celui de A.Maalouf, on ne sacrifie pas à l'ellipse. L'un et l'autre savent que, pour accrocher le lecteur dont ce n'est pas une référence familière, il faut expliquer et contextualiser. De plus, l'objectif est d'expliquer le présent, la violence et l'exclusion sanglante qui ont été le quotidien des Iraniens pendant de nombreuses années.

Si l'on peut classer, sans trop d'hésitation, les deux derniers romans dans le genre du roman historique, il est beaucoup plus difficile de caractériser la relation de Tengour. Il serait plus exact, à son propos, de parler de rêverie historique. Selon les cas et les goûts des lecteurs, l'entreprise est plus ou moins réussie. Mais les trois expériences d'écriture sont pleines de signification quand on les réfère à la situation de l'écrivain au moment de sa création. Les trois sont enrichissantes pour l'acquisition d'un savoir sur un passé qui ne se répète pas dans les mêmes termes mais qui éclaire le présent selon la façon dont l'écrivain dirige le projecteur.

Les trois sont nécessaires au lecteur, les deux dernières apportant au lecteur néophyte ou peu informé, les enseignements d'un passé qu'on reconstruit pour lui patiemment. Il peut alors retourner vers la relation de Tengour, mieux armé, et peut participer à sa méditation où tout est confrontation et discordance. Par leurs techniques d'écriture et leurs choix narratifs, les deux romanciers facilitent l'accès, ils lissent les langues et les cultures pour les rendre lisibles. Celui qui entre dans la relation tengourienne sans avoir besoin du détour du roman historique classique est un lecteur déjà informé, déjà initié.

C'est Desmond Tutu qui déclarait : "Le passé, a-t-on dit, est un autre pays. La manière dont on en raconte les histoires, celle dont on les entend, change avec le passage des ans. Le projecteur tourne, révèle de vieux mensonges pour illuminer des idées neuves. A mesure qu'émerge une image plus complète, une nouvelle pièce du puzzle de notre passé se met en place."<sup>20</sup> Nos trois écrivains rendent bien au présent un lieu de mémoire. L'homme d'aujourd'hui est pris dans des convulsions semblables et est traversé des mêmes doutes et des mêmes interrogations: "est-ce ici le brouillon d'une histoire non écrite, ou le palimpseste d'une autre qui le fut déjà ?", s'interroge le narrateur de *Rose noire sans parfum*.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> - In "Brûlante vérité sud-africaine", par André Brink, *Le Monde*, 14 novembre 1998.

<sup>21</sup> - Roman de J-E.Bencheikh, op. cit., p.184.

Chacun choisit sa voie. Mais pour nous, lecteurs, qui lisons les trois romans, une polyphonie s'instaure et enclenche un désir de savoir, une recherche d'une approche de plus en plus rigoureuse et une distance au présent car le détour par le passé permet de penser l'actualité. En même temps, la fiction touchant l'humain au plus près, les créations littéraires redessinent l'Histoire et lui donnent toute l'ampleur que les chroniques ne peuvent lui offrir.