

Université Lumière Lyon 2

Università di Bologna

Ecole doctorale : 3LA (Lettres, langues, linguistique et arts)

Passage XX - XXI (EA 4160)

**Du berceau méditerranéen à l'esthétique
de l'hybridation : le cas d'Amina Saïd et
de Chams Nadir**

par Ilaria BRUNO

Thèse de doctorat de Lettres et arts / Letterature francofone

sous la direction de Charles BONN et Abdelmajid El HOUSSE

soutenue le 16 juin 2008

Composition du jury :

Zineb ALI-BENALI, professeure à l'université Paris 8

Charles BONN, professeur émérite

Carla FRATTA, professeure à l'università di Bologna

Anne de VAUCHER, professeure à l'università Ca Foscari di Venezia

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité - pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, le distribuer et le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.

*A ma grand-mère Gilda,
qui gardait dans ses yeux
des éclats de Méditerranée*

REMERCIEMENTS

Lorsque le hasard pousse deux personnes à se rencontrer, elles gardent toujours une étincelle de leur rencontre et cette étincelle, bien que petite, parvient à éclairer leurs vies à jamais...

... Voilà mes étincelles:

Merci tout d'abord à mes parents qui m'ont permis de «cultiver mon jardin» en le remplissant de fruits juteux.

Merci de tout cœur à mes deux “sémaphores”, le prof. El Houssi et le prof. Bonn, qui m'ont accompagnée tout au long de ce chemin tortueux avec leurs perles de sagesse et ont contribué aussi à accroître en moi la passion pour ces poètes de l'âme que sont les écrivains maghrébins.

Merci mille fois à un autre “sémaphore” qui, depuis longtemps, ne cesse de m'offrir généreusement son aide précieuse et son soutien amical.

Un grand merci aussi à tous ceux qui ont contribué, de quelque manière, à rendre ce travail “tangibile”.

Merci enfin à M.me Saïd et à M. Aziza, deux personnes humbles et simples dont le génie transparait de leur regard perçant.

J'espère avoir bien saisi leur message en écrivant, à ma façon, la «Célébration» de deux habiles «funambules» de la parole.

TABLE DES MATIÈRES.

Introduction	15
Présentation	17
Chapitre I: ESPACES ET THÉMATIQUES	21
I. L'errance éternelle.....	23
I.1. <i>Figures et symboles de l'errance</i>	36
I.2. <i>Figures et symboles de l'entre-deux</i>	44
II. La Mère bleue.....	51
III. Éros et Thanatos: la dialectique je / tu.....	55
IV. À l'ombre de l' Islam.....	66
V. Le Dieu caché.....	68
Chapitre II: LA RÉVOLUTION DU LANGAGE (POÉTIQUE)	81
I. La vision dichotomique.....	84
I.1. <i>L'équilibre instable</i>	86
I.2. <i>La comparaison ou la blessure de l'Autre</i>	92
I.3. <i>La métaphore ou "l'entre-deux signifiant"</i>	100
I.4. <i>La boulimie sensorielle</i>	109
II. L'art de l'excès.....	113
III. Des contes et des fables.....	121
IV. L'écritoral.....	130
V. Le merveilleux.....	135
VI. L'irruption de la modernité.....	141
Chapitre III:ÉTUDES DE STYLE	151
I. L' <i>athanor</i> stylistique.....	154
II. Les confettis linguistiques.....	159

III.	Néologismes, ou la créativité de la langue.....	163
IV.	Poèmes imagés ou images poétisées?.....	167
V.	Le langage chromatique.....	173
VI.	Le mystère des nombres.....	180
VII.	Quelques cas de hommage: les “Sémaphores” littéraires.....	188
Conclusion		203
ANNEXES		207
Voix à l'écoute: entretien avec Amina Saïd et Chams Nadir.....		209
Amina Saïd: <i>Tombeau pour sept frères</i>		217
Bibliographie		219

TABLE DES SIGLES

Ouvrages de Amina Saïd:

DC: *Demi-coq et compagnie*
DM: *De décembre à la mer*
DS: *La douleur des seuils*
FO: *Feu d'oiseaux*
GL: *Gisements de lumière*
LS: *Le secret*
MI: *Métamorphose de l'île et de la vague*
MT: *Marcher sur la terre*
NA: *Nul autre lieu*
PM: *Au présent du monde*
PN: *Paysages, nuit friable*
SF: *Sables funambules*
UA: *L'une et l'autre nuit*

Ouvrages de Chams Nadir:

AM: *L'Astrolabe de la mer*
LA: *L'Athanor*
LC: *Le livre des célébrations*
LP: *Les Portiques de la mer*
SS: *Silence des sémaphores*

XXX

*¿Cuál es la verdad? ¿El río
que fluye y pasa
donde el barco y el barquero
son también ondas del agua?
¿O este soñar del marino
siempre con ribera y ancla?*

(Antonio Machado)

INTRODUCTION

À la lumière de nombreuses études postcoloniales sur ce trait distinctif de la modernité littéraire qu'est l'hybridité, notre thèse se propose d'explorer ce concept très complexe à travers l'œuvre de deux auteurs tunisiens d'expression française, tels Amina Saïd et Chams Nadir (nom de plume de Mohamed Aziza). Il s'agit de deux voix représentatives d'une littérature qui s'éloigne toujours plus de son "centre" pour sortir des sentiers battus en donnant vie à des textes qui enrichissent le patrimoine littéraire non seulement tunisien ou maghrébin mais aussi mondial. En effet, comme l'a bien remarqué Charles Bonn, si l'époque moderne mettait fin à l'ancienne opposition entre "centre" et "périphérie" en supposant une rupture fondatrice d'un groupe innovateur avec son passé colonial, aujourd'hui nous sommes entrés dans la post-modernité qui se caractérise, au contraire, par la mort de n'importe quel groupe. Il s'agit de l'"l'époque de l'éclatement" où l'on assiste à la naissance d'un certain nombre d'écrivains inclassables dont Amina Saïd et Chams Nadir sont deux excellents représentants. Pourtant, malgré leur indubitable diversité, on pourrait rapprocher ces auteurs par leur habileté dans l'exploitation à tous les niveaux de l'esthétique de l'hybridation. En effet, au cours de ce travail, nous allons montrer comment l'hybridité atteint le style même de ces écrivains qui donnent vie ainsi à des œuvres polysémiques, où la surcharge sémantique finit par entraîner nécessairement l'opacité du texte. D'ailleurs cette impénétrabilité textuelle caractérise beaucoup d'œuvres maghrébines d'expression française comme si seulement quelques lecteurs élus réussissaient à déchiffrer le message toujours caché dans les écrits de ces auteurs.

Bien que leur production littéraire soit abondante, Saïd et Nadir sont malheureusement encore trop négligés par les travaux et les recherches universitaires qui ont focalisé leur attention surtout sur certains thèmes ou bien circonscrivent leur analyse à quelques-uns de leurs textes. Notre travail, loin de proposer une étude exhaustive de l'œuvre nadirienne et saïdienne, se limite à explorer l'univers poétique où plongent les deux écrivains en développant l'esthétique de l'hybridation selon trois de ses manifestations. À chaque étape

correspond l'une des trois parties qui composent cette étude selon un ordre progressif mettant en relief d'abord les éléments les plus évidents jusqu'à aboutir au domaine du sous-entendu.

Nous allons commencer par l'analyse de l'hybridité au niveau thématique qui sans doute représente la forme d'hybridation la plus évidente et la plus facile à repérer dans le texte. Ce début consacré aux thèmes communs les plus fréquents chez les deux écrivains, nous sert à préparer le terrain pour l'analyse de l'aspect le plus original de notre travail, à savoir l'exploration de l'hybridité au niveau stylistique en montrant comment Nadir et Saïd appliquent habilement le procédé de l'hybridation à leur écriture par le biais des stratagèmes les plus disparates.

Partant de la perception dichotomique de la réalité qui ressort de ces œuvres, nous allons focaliser notre attention sur les figures de rhétorique qui traduiraient cette vision manichéenne du monde. Une parenthèse sera consacrée aussi aux figures de l'excès, qui d'ailleurs reviennent souvent chez les auteurs maghrébins francophones. Ce point de l'analyse constitue le prélude aux suivants qui sont presque entièrement consacrés à l'analyse des textes en prose avec une attention particulière à l'hybridité narrative. La deuxième partie se termine par l'exploration des traits stylistiques de Nadir et de Saïd liés à la modernité avec une attention particulière à leur façon de s'approprier la langue française.

La dernière étape de notre recherche met l'accent sur l'originalité de ces écrivains, témoignée par la présence, dans leurs écrits, de plusieurs éléments aboutissant à la création d'un style personnel. Ainsi nous allons traiter l'hybridation stylistique, linguistique, artistique jusqu'à aboutir à l'hybridation culturelle qui se manifeste à travers le jeu intertextuel plus ou moins évident chez les deux auteurs, jeu qui révèle non seulement leurs préférences littéraires, mais finit aussi par donner l'une des nombreuses clés interprétatives de leurs textes.

PRÉSENTATION.

Amina Saïd et Chams Nadir sont deux écrivains du domaine littéraire tunisien d'expression française, mais qui se veulent “universels” du fait de partager plusieurs cultures et plusieurs langues. D'ailleurs, selon l'écrivain tunisien Tahar Bekri, il s'agirait d'un trait distinctif des écrivains de son pays. Il affirme à ce propos: «Presque naturellement l'écrivain tunisien contemporain est attaché aux valeurs humaines les plus universelles [...] il sent comme un besoin vital d'aller vers l'Autre, d'errer dans un nomadisme fertile et fécond»¹. Ouverture totale à l'Autre donc, dans la tentative de donner vie à un dialogue universel. En effet «la littérature tunisienne s'engage dans la traversée des langues. Le traitement ainsi établi du signifiant s'ouvre à la multiplicité des signes de l'espace tunisien marqué de plurielles présences»², telles les civilisations punique, romaine, vandale, juive, arabe, andalouse, ottomane et occidentale (espagnole, française, italienne).

Sans doute l'immense érudition de ces écrivains vient elle justement de leur participation à plusieurs univers (méditerranéens). En effet, Nadir est né à Tunis d'une mère d'origine turque et d'un père d'origine andalouse. Donc il incarne dans sa personne le carrefour culturel méditerranéen. En revanche, Amina Saïd est arabe par son père et européenne (française) par sa mère, mais elle revendique aussi des racines plus profondément africaines. Elle affirme à ce propos: “Je me sens appartenir à l'aire arabo-musulmane. Je suis Méditerranéenne, mais également Africaine, puisque née au Nord de l'Afrique et ayant parcouru plusieurs pays de ce continent auquel je me sens appartenir”³.

Leur production littéraire est très riche. Saïd apparaît la plus prolifique, avec ses douze recueils de poésies, ses deux livres de contes ainsi que plusieurs nouvelles et récits qui ont paru en revues, dans des anthologies et des ouvrages collectifs. En revanche, Nadir, grâce à sa nature éclectique de poète, conteur et essayiste, a publié jusqu'à maintenant trois recueils de poésies, deux recueils de

¹ Bekri T., *Littératures de Tunisie et du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 110.

² Jegham N., *Lectures tunisiennes*, Tunis, L'Or du Temps, 2003, p. 12.

³ «La poésie est le lieu où je me sens moi-même», (entretien de Tanella Boni), *Les Pilles* (Nyons), *Africultures*, n° 62, 1er trimestre 2005.

contes ou, mieux, de récits poétiques très curieux et, sous son vrai nom, Mohamed Aziza, plusieurs travaux universitaires sur les cultures arabes, africaines et méditerranéennes et sur les processus de l'interculturalité. Mais ses recueils de poèmes et de contes seront l'objet principal de notre étude.

Dans les premiers recueils de Saïd (*Paysages, nuit friable* et *Sables funambules*) on trouve un “je” très solitaire et narcissique tout concentré sur lui-même, qui ne fait qu'avouer sans cesse ses émotions, ses sensations et ses sentiments surtout négatifs. Ensuite apparaît une quête presque désespérée des racines où le sujet poétique s'interroge sur son éventuelle appartenance à une mémoire collective et sur sa condition d'exilé (*Métamorphose de l'île et de la vague* et *Feu d'oiseaux*). Dans *Nul autre lieu* on trouve par contre un “nous” envahissant, mais surtout solidaire puisqu'il témoigne de la prise de conscience du “je” qui se sent enfin partie intégrante d'un groupe dont il partage le passé historique. Ce sentiment d'appartenance vient sans doute de la “douleur humaine” qui ressort de l'acceptation du destin tragique de tous les mortels. Le sujet poétique ne semble pas se résigner à cette condition misérable. Dans *L'une et l'autre nuit* l'espoir d'un changement affleure, mais la violence finit par étouffer cet élan vital. Pourtant l'Autre, vu comme possibilité, ouverture ou, mieux, échappatoire, fait irruption dans ce recueil à la structure dichotomique. Et l'on trouve aussi la thématique du voyage, qui est également le fil conducteur des poèmes de *Marcher sur la terre*, où il apparaît comme la condition essentielle du sujet poétique. Saïd parvient ici à célébrer l'appartenance à plusieurs lieux en tant que trait distinctif de tout écrivain exilé, qui se situe ainsi dans l'entre-deux en devenant un “voleur de mots”. L'écriture qui, dans *Marcher sur la terre*, est strictement liée à la thématique de l'errance, peu à peu s'en éloigne pour devenir l'objet principal de réflexion de l'auteur (*Gisements de lumière*). Il s'agit d'une écriture presque tangible, jaillissant directement de la nature qui est la source première de l'acte scriptural. Les éléments naturels, initialement humanisés (*De décembre à la mer*), arrivent à prendre même la parole et interagissent avec un “je cosmisant”⁴ qui se met à nu en traçant une espèce d'autobiographie dans *La douleur des seuils*, peut-être le recueil aux accents les plus intimistes. Son dernier

⁴ Bachelard G., *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1974, p. 175.

livre publié (*Au présent du monde*) révèle un lien indissoluble entre vie et écriture et se présente comme une synthèse de toutes les caractéristiques du style de l'auteur aussi bien que de ses thématiques. Pourtant l'on y trouve des innovations, telles la présence de la ponctuation, mais aussi une disposition typographique particulière et l'insertion de mots ou de phrases appartenant à d'autres langues, miroir de cette mosaïque linguistique et culturelle où baigne chaque individu.

Dans tous ses recueils, mais surtout dans ses deux livres de contes (*Le secret et Demi-coq et compagnie*), Saïd manifeste un attachement évident à ses origines ainsi qu'un effort de remonter jusqu'aux sources de son héritage culturel. Sa grand-mère est la figure centrale dans sa quête identitaire, cette véritable gardienne du patrimoine traditionnel à laquelle l'auteur dédie son recueil de contes tunisiens (*Le secret*).

Si Saïd montre un respect total des traditions de son pays en avouant toute sa reconnaissance pour l'une des figures clés de l'oralité (sa grand-mère), Nadir essaie, de son côté, de récupérer lui aussi l'héritage culturel de son peuple, mais à travers la lentille de la modernité. Dans ses deux recueils de contes (*L'astrolabe de la mer et Les portiques de la mer*) il ne fait donc que revisiter son passé. Les contes sont souvent le prolongement des poèmes car l'écrivain non seulement reprend des mots, des vers et parfois même des strophes entières avec quelques variations d'un recueil à l'autre, mais il finit par les insérer aussi dans ses récits. Il aboutit ainsi à une con-fusion de genres littéraires et ce chaos stylistique constitue l'un des traits distinctifs de l'auteur qu'il partage pourtant avec d'autres écrivains francophones. Nadir, tel un orfèvre habile, ne cesse de ciseler ses bijoux poétiques poussé par un élan intarissable de perfection. En effet, dans son premier recueil de poèmes (*Silence des sémaphores*), l'on trouve déjà la plupart des poésies qui paraîtront, adaptées à un contexte différent, dans les œuvres successives. Par ce procédé cet écrivain semble atteindre la forme idéale, l'œuvre complète capable de les contenir toutes mais aussi, selon Jegham, ce jeu d'échos et de répétitions servirait à perpétuer la parole créatrice «comme si le sens était dans le retour différent de cette parole, la construction du texte souligne de manière subtile l'accès glorieux à un temps poétique, le temps de la création continuelle»⁵.

⁵ Jegham, N., *Lectures tunisiennes*, cit., p. 41.

Après cette présentation des auteurs accompagnée de la description sommaire de l'itinéraire de la quête à travers leurs œuvres, nous allons entrer dans le vif de notre sujet en plongeant dans l'analyse des thématiques communes aux deux écrivains tout en essayant de montrer aussi, par le biais de nombreux exemples, comment ils les abordent.

CHAPITRE I: Espaces et thématiques.

*«Le désert, ce n'est encore ni le temps, ni l'espace, mais un espace sans lieu et un temps sans engendrement. Là, on peut seulement errer, et le temps qui passe ne laisse rien derrière soi, est un temps sans passé, sans présent, temps d'une promesse qui n'est réelle que dans le vide du ciel et la stérilité d'une terre nue où l'homme n'est jamais là, mais toujours au-dehors. Le désert, c'est ce dehors, où l'on ne peut demeurer, puisque y être c'est être toujours déjà au-dehors» (M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1987, p. 111)*

Notre analyse commence par une présentation comparée des deux auteurs dans la tentative de révéler la présence souterraine de l'esthétique de l'hybridation au niveau thématique, où se tisse le réseau de symboles et de figures les plus représentatifs dans les œuvres étudiées. Cette première partie vise aussi à rapprocher deux écrivains très différents entre eux et à nous familiariser avec leurs choix thématiques mais surtout elle introduit ce qu'est le sujet principal de notre travail, que nous allons développer dans les étapes successives de notre étude. Nous allons voir, entre autres, comment la thématique de l'errance renvoie directement à l'espace artificiel de l'entre-deux, un sujet que les travaux universitaires et les ouvrages critiques ont largement traité. Dans notre travail il apparaîtra surtout en tant que berceau privilégié de tout être hybride, au point d'influencer sa perception de la réalité. D'où la forte présence de symboles et de figures de l'entre-deux dans les œuvres analysées.

I. L'errance éternelle.

On peut considérer la thématique de l'errance comme le fil conducteur le plus important des œuvres de Saïd et de Nadir car il entraîne par conséquence tous les autres thèmes mineurs comme l'écriture et l'exil (errance spatiale) et aussi le rêve, les souvenirs d'enfance, le recours au mythe et à l'histoire (errance temporelle). D'ailleurs l'errance est un sujet typiquement maghrébin qui a été déjà abordé dans toutes ses nuances mais qui ne cesse d'attirer l'attention pour sa complexité et sa richesse⁶. Dans le cas spécifique, il s'agirait plutôt d'«enracinerrance» c'est-à-dire d'enracinement dans l'errance⁷. Cette espèce de *contradictio in terminis*, explique bien la nature des personnages de ces deux écrivains. En effet leurs héros sont obsédés par la recherche constante d'une collocation spatio-temporelle bien définie et alimentée par l'absence d'un temps et d'un lieu précis où se situer⁸. Ils sont toujours en mouvement, guidés par une

⁶ Nous renvoyons, entre autres, à l'essai très intéressant de J. Madelain, *L'errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1983.

⁷ Mot-valise forgé par J.C. Charles, «Francophonie, yes!», *La Quinzaine Littéraire*, n° spécial: «Ecrire les langues françaises», Paris, 436, 16-31 mars 1985, p. 37.

⁸ «Je m'inscris dans une douloureuse / errance le lieu où je demeure / est toujours une limite»

insatisfaction innée qui constitue le ressort de leurs départs ou de n'importe quel autre déplacement...

un instant nous avons existé
d'avoir pressenti
l'éternité de notre désir

nous ne sommes plus totalement
inconnus à nous-mêmes

les sables de la parole
guident notre pas
en ce long chemin vers l'origine
(DM, p. 66)

À ce propos, Saïd affirme encore à la fin d'un recueil de poèmes où le thème de l'errance prédomine, *Marcher sur la terre*:

je suis le lieu où je suis tombée
je suis le lieu d'où je viens
celui où je vais
(MT, p. 107)

Cette strophe montre bien le nomadisme constant qui caractérise et définit le sujet poétique saïdien. En effet l'un des verbes qui reviennent d'une manière obsédante dans les poèmes de Saïd est le verbe "marcher". Parfois l'on trouve le substantif correspondant ainsi que la thématique du voyage auquel il est strictement lié⁹, comme dans ces strophes très solennelles où l'humanité entière semble impliquée dans ce voyage sans retour:

ils ont tant marché
hommes femmes enfants
à l'étroit dans le temps

personne ne peut dire

affirme Saïd dans un poème autobiographique (DS, p. 102). Et aussi dans ces vers qui laissent transparaître toute l'angoisse d'une quête identitaire inutile: "Nous ne cessons d'errer / en quête d'un lieu / qui n'a pas de lieu" (DM, p. 60). Cette quête se transforme en une espèce de maladie dans la strophe suivante: "étrangers toujours / dans l'inquiétude / constante du lieu / nous ne guérissons pas / du vertige du temps" (*Ibid.*, p. 73).

⁹ Voilà quelques exemples: "nous sommes d'un monde / en marche croyons-nous / vers de multiples ailleurs" (MI, p. 103); "mains en étoiles / à côté des chemins nous marchons // les arbres nous accompagnent / dans les souches le soleil / est une hache // sang et poussière sous nos pas / nous parcourons toutes les routes / à la fois" (MT, p. 41); "qui prétendra que le désir infini / n'est pas la raison de notre marche / que les chemins empruntés ne débouchent / pas sur des bonheurs insoupçonnés / que nous ne renaissions pas chaque jour / à notre destin – qui prétendra / que le voyage a une fin / si tout vrai voyage est sans retour" (PM, p. 43); "la poussière rendue à l'origine / dans le rayonnement et la certitude / d'un clair soleil en marche" (SF, p. 110).

quelle route s'ouvre
infinie aux voyageurs
(*Ibid.*, p. 46)

Dans la strophe suivante parsemée de belles images, l'errance acquiert même une couleur lorsqu'elle renvoie à la mer, ou mieux à la navigation:

et dans ces rêves encore les plis essorés
des nuages sur une coupole d'enfance
errance bleue de l'horizon
grondement noyé des vagues
arches sinistrées pour la croisière
de nos jeunes morts en route vers les îles
(PM, pp. 76-77)

À part quelques exemples renvoyant à la navigation, Saïd semble privilégier l'errance par terre, tandis que Nadir laisse transparaître, aussi bien dans ses poèmes que dans ses contes merveilleux, sa prédilection pour l'errance par mer. Le champ lexical appartenant à la navigation s'insinue souvent dans ses poésies comme dans ces vers, où la métaphore filée de la navigation finit par envahir le ciel dans un mélange d'azur:

Et le Signe, blanche caravelle, lève les amarres
Pour flotter, de tous ses mâts, dans l'azur accordé
Que hantent les colombes.
(SS, p. 15)

Ou encore dans cette strophe montrant un pacte suggestif entre la mer et le navire, un pacte qui entraîne souvent le danger:

Dans les étendues hauturières
L'alliance de l'étrave et de la vague.
Et le timonier à son gouvernail
Sans éviter les estuaires de fascination
Où la mort se travestit en chant des sirènes.
(LA, p. 50)

Mais si chez Nadir l'errance est limitée à l'action simple de naviguer ou de marcher, chez Saïd on assiste à une véritable obsession car l'errance finit par contaminer tout ce qui entoure le sujet poétique et ses sentiments¹⁰. Même les

¹⁰ Voilà quelques exemples significatifs: "l'errance de la vague" (SF, p. 16), "*errance ponctuée d'étoiles*" (*Ibid.*, p. 31) "cette errance du sang" (*Ibid.*, p. 54), "lueurs errantes" (*Ibid.*, p. 93), "cavale errante" (NA, p. 15), "errantes saisons" (*Ibid.*, p. 65), "le scribe errant" (PN, p. 19), "spectres errants" (MI, p. 35), "mon amour errant" (*Ibid.*, p. 42), "des ombres errent" (GL, p. 91), "une source erratique" (PM, p. 40).

souvenirs errent dans ce véritable chant des origines s'achevant sur cette strophe très suggestive:

au dernier moment
livrée à mes souvenirs nomades
je ne me reflète plus
que dans une tache d'encre
et me dilue
(MI, p.19)

Dans ces vers on assiste à la perte de l'écrivain dans son écriture, qui demeure pourtant son dernier repère identitaire. Ce lien très fort entre écriture et errance apparaît en toute son évidence dans le recueil poétique *Marcher sur la terre*. Ici la thématique du voyage et celle de l'écriture procèdent d'une façon parallèle¹¹, jusqu'à se confondre dans cette merveilleuse poésie dédiée à l'écrivain marocain Abdellatif Laâbi, où le sujet poétique participe à ce voyage symbolique sur les routes de l'écriture:

voyageurs sans retour
il nous faut une trêve

(dans le doute
la vérité se fait jour)

voyageurs sans retour
sur les routes profondes
de la parole

il nous suffit d'une seconde d'inattention
pour les funambules que nous sommes

nos ailes disent l'élan
l'envol est une espérance de lumière

notre étoile se perd
au dos de l'infini
(MT, p. 67)

Ou encore dans ce poème, né du dépaysement, où le silence devient fécond:

terres perdues
retrouvées
en chemins de hasard

¹¹ Voilà des exemples où les thématiques de l'errance et de l'écriture se mêlent entre elles pour donner vie à des poésies très condensées: "à tout moment quelqu'un / marche dans son poème" (GL, p. 74), "en chacun de mes vers je marche" (*Ibid.*, p. 114), "Itinérance d'un discours indirect / échevelé sur un arbre ardent" (MI, p. 30), "le poème / pour rythmer notre marche" (DM, p. 89), "et le poème devient départ" (PM, p. 24), "Gladman poète zoulu / nous conduit sur les routes / de la poésie" (*Ibid.*, p. 25).

ornières étoilées
voyageurs égarés
en des espaces blancs
sur la page le silence
m'engendre
il est secret ailé
qui nimbe le poème
(*Ibid.*, p. 29)

Le champ lexical de l'écriture constitue la toile de fond de ce poème s'achevant encore une fois sur une écriture errante:

la maison froide
de l'enfance
à les ailes prises
dans son miroir
d'encre
un livre s'ouvre
sur l'errance
je vous dédie
ses pages blanches
des mauves enciers
naissent et renaissent
d'étranges paragraphes
car je voyage
à l'horizon des mots
(FO, p. 28)

Enfin on parvient à l'explicitation du rapprochement écriture-voyage dans le poème suivant, où l'acte même d'écrire constitue le thème principal:

Ecrire
c'est être en chemin
curieux du monde
de soi d'autrui
dire de nouveau
dans la douleur et la joie
revivre
entre les mots
ce silence
que l'on aurait pu croire
amnésique

endurer encore
la métaphore du voyage
(PM, p. 16)

Chez Nadir on n'assiste pas seulement à une “écriture migratoire” et à une “errance initiatique”¹², car, comme remarque Charles Bonn dans une préface à un ouvrage inédit sur cet auteur, «l'errance nadirienne est mise en résonance de tous les lieux de l'être, mais elle est aussi affirmation de la nature même de l'écriture». Ce lien indissoluble entre errance et écriture donne à l'écriture un aspect vivant et cette vitalité vient principalement de sa source d'inspiration, à savoir la Nature avec ses instants de poésie gratuite:

Nos paroles croisées
Ont, longtemps, tatoué la mer
Comme, en leur envol,
Les colombes calligraphiaient le ciel.
Nos chants emmêlés ont fait lever l'Harmattan
Et dans la plume des moissons, dériver
Cavales de pollen
Les légions pacifiques du Poème
Pour d'impérieuses fécondations.
(LA, p. 68)

Dans ces vers consacrés au poète sénégalais Senghor, l'un des “Sémaphores” de Nadir, les éléments naturels semblent participer à la création de ce poème collectif.

Si la thématique de l'écriture est peu présente dans ses textes, chez Saïd on assiste, surtout dans ses derniers recueils, à une véritable réflexion sur l'action scripturale avec ses fonctions multiples et ses procédés. À ce propos l'exemple le plus représentatif est sans aucun doute ce long poème qui ouvre *Gisements de lumière*, véritable manifeste de l'écriture¹³. Ici Saïd avoue à son lecteur toutes les nombreuses raisons qui l'ont poussée à écrire jusqu'à affirmer:

j'écris parce que il n'est pour moi nul lieu autre
que le lieu du poème
(GL, p. 18)

Le poème devient alors le lieu privilégié, le refuge du sujet poétique atteint par

¹² Ben Taleb O., «Errance et connaissance: aux sources de l'écriture nadirienne», dans *Regards sur la littérature tunisienne contemporaine*, sous la direction de El Houssi M., M'Henni M., Zoppi S., Roma, Bulzoni, 1995, p. 131.

¹³ *J' écris*, (GL, pp. 13-18).

l'exil. La thématique de l'exil nuance de nostalgie certains poèmes comme ce véritable éloge du pays natal:

quelqu'un en moi
se souvient et nous entrons
dans le cercle de la mémoire

la mer au détour du chemin
l'agave sur la dune le vent dans les pins

je regarde ma terre
à travers une bulle de verre coloré

ma terre
son nom est gravé sur un arbre sec
dans un jardin disparu
son nom est dessiné sur le sable
lavé par la mer

son nom est un tatouage
au front de la morte
un signe de craie et de sang
sur l'humble mur blanc de la vie
la plume noire d'un oiseau
sur le mûrier de l'enfance
une étoile filante
dans le ciel du mois d'août
une histoire inventée
sur les terrasses de ma ville
comment guérir du bonheur d'hier
de ses racines tenaces
de sa lente agonie
(DM, pp. 85-86)

Et c'est encore la nostalgie, la maladie qui atteint tout exilé, à lui faire prononcer ces mots douloureux pour définir son pays d'origine:

mon pays: un bouquet d'adieux cueillis au fil du temps
(DS, p. 89)

L'exil constitue aussi une véritable prison où le sujet poétique résigné plonge dans une passivité et confusion totales:

mon ombre déportée
en ce reflet du monde

la lumière en exil
prisonnière
guide mon cri

le chaos m'a façonné un visage
et une apparence
de corps sans ailes

la chute y a ancré une âme

depuis je sais
la progression du temps
dans le tumulte des chairs
(MI, p. 95)

«L'exil est générateur de connivences et de croisements littéraires et constitue un appel à la rencontre de l'Autre, un rejet de l'espace clos, une volonté d'échapper à l'identité statique et figée [...]. L'exil est aussi ce lien libre entre l'ici et l'ailleurs, l'appartenance à une terre particulière et à l'univers»¹⁴. C'est justement cette liberté et cet égarement liés à l'exil qui font du poète, ou de l'écrivain émigré en général, le chantre de l'universel. «Je suis ce nom perdu / qui chante toute rive / et cache au mieux ses visages» dit Saïd à la fin du poème de l'aveu (SF, p.10). Ce paladin de l'universel qu'est le poète a besoin de langues qui puissent mieux exprimer sa condition d'errant perpétuel. Il s'agit de langues qui n'ont pas de patrie, puisqu'elles appartiennent à n'importe quel lieu et leur véritable essence est justement leur liberté, l'absence de liens:

Nos langues voyageuses
ont mille lieux d'origine
pour affirmer
les cycles de nos métamorphoses
(SF , p. 23)

Cette strophe montre bien la nécessité, pour les écrivains émigrés, d'utiliser un langage universel pour affirmer leurs origines. En focalisant son attention sur la littérature tunisienne, Jegham constate que «la relation que l'écrivain tunisien entretient avec le langage est donc inscrite dans le multiple et le mouvant. Dans son usage de la pluralité linguistique, l'écrivain semble indiquer une ligne de fuite qui porte un élan de dépassement, de détournement et d'invention»¹⁵.

Finalement, l'exil devient nécessaire pour affirmer sa propre différence, son identité, lorsque Saïd affirme:

¹⁴ Bekri T., *op. cit.*, p. 179.

¹⁵ Jegham N., *Lectures tunisiennes*, cit., p. 13.

à voix lente je dis
ma différence féconde
l'indispensable exil
(NA, p. 17)

En tous cas l'amertume et l'angoisse poursuivent tout exilé auquel est réservé “un destin de pierre / qui se cherche / une âme” (MI, p. 78). Les exilés ne sont donc que des “nomades sans espoir de retour / nomades mendiant la source” (DM, p. 83). Là réside leur inexorable condamnation. Et c'est justement aux voyageurs perpétuels entre autres, que Saïd dédicace son dernier recueil de poèmes s'exprimant par ces vers aux échos dantesques:

*à ceux qui, l'ultime porte franchie, viennent
partent et n'ont pour patrie qu'un chemin*
(PM, p. 10)¹⁶

Chez Nadir la thématique de l'exil est abordée de façon explicite dans la *Célébration de l'Errant* (LC, pp. 33-36) par excellence, c'est-à-dire le légendaire Sindabad. En réalité il s'agit plutôt de l'autre Sindabad, espèce d'affrontement voulu par l'auteur envers sa tradition en prenant pour cible le chef-d'œuvre absolu de la littérature arabo-persane, *Les Mille et Une Nuits*. Cette excursion dans son passé littéraire témoigne d'une quête identitaire très forte, qui transparait aussi de ces vers tirés du chant introductif du premier livre de *L'Athamor*¹⁷. Le poète lance cette apostrophe pleine de nostalgie à ses origines:

O ma sève, ma sève numide.
Toujours, il y eut l'errance et toujours le vent.
Et l'exultation des sables en vaines armées de cristaux.
Et l'abri humide des cavernes au flanc des steppes
de l'exil.
Et toujours la nudité des touffes, au creux
de l'été proféré.
Toujours, toujours le rêve
tenace et fragile
D'une rive où aborder pour renaître
Nu et réconcilié
et vivant
au rythme des palmes balancées.
(LA, p. 7)

Ce qui compte, c'est d'être toujours en mouvement dans une recherche infinie de

¹⁶ C'est l'auteur qui souligne.

¹⁷ Ce recueil de poèmes se compose de trois “Livres” dont le premier s'intitule justement *L'autre Sindabad* (pp. 5-40).

soi-même, de ses racines les plus profondes. L'errance finit par devenir l'essence même de l'individu, cette raison de vie ou, mieux, de survie, qui le fait "nomader" non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps, les catégories spatio-temporelles étant engendrées par le mouvement même¹⁸ et donc par le sujet errant:

silhouette habillée de pluie
je nomade dans le temps
je nomade dans l'avance
(PN, p. 62)

L'errance temporelle représente la condition idéale plongeant le lecteur dans un monde parallèle, royaume des rêves que le sujet poétique aime bien visiter. Ainsi ce dernier donne vie à ce va-et-vient constant vers l'univers onirique, véritable refuge face au présent violent et décevant puisque:

sous une lumière surprenante
le rêve raconte
des fragments de notre histoire
il donne tout son poids à l'instant
nous rend à nous-mêmes
(GL, p. 84)

En effet "le rêve nous ouvre des portes invisibles" (PM, p. 84) et donc il apparaît très souvent chez Saïd comme une alternative à la vie réelle bien qu'il s'inspire d'elle et surtout du passé car le rêve ne serait qu' «un récit délabré, fait des ruines de la mémoire»¹⁹.

L'errance temporelle est représentée aussi par cette "liberté du passé"²⁰ qu'est le souvenir, surtout celui qui remonte à l'époque de l'enfance, Eden perdu à jamais et regretté spécialement dans les moments de solitude et de nostalgie du pays natal car "dans le labyrinthe du temps / la nostalgie suit le fil d'enfance" (GL, p. 87), où l'être vit en parfaite harmonie avec ce qui l'entoure. Ce retour à l'époque de l'innocence demeure alors la seule réponse face au dépaysement comme dans cette poésie qui, par sa structure très condensée, rappelle un haïku japonais:

¹⁸ À ce propos, Bois D. affirme dans son essai philosophique: *Le sensible et le mouvement* (Paris, Éd. Point d'appui, 2001): "Comme le mouvement crée, engendre l'espace comme *distance*, parcourue par le mouvement, il crée, engendre le temps comme *durée* du mouvement" (p. 125).

¹⁹ Barthes R., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 319.

²⁰ Blanchot M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 26.

dans une syllabe
la lumière s'attarde

je marche avec la vie
pour compagne

vers le ciel ininterrompu
de l'enfance
(GL, p. 53)

Cette plongée dans le monde enfantin et onirique oblige le sujet poétique à une condition de dédoublement ou, mieux, de schizophrénie constante:

ombre qui suit ou précède son ombre
aux frontières entre rêve et réel
je demeure en marge de moi-même
dans l'espace et dans le temps
(PM, p. 32)

Et voilà qu'apparaît la figure charnière du passeur (ou du funambule) à témoigner de cet entre-deux perpétuel qui caractérise tout écrivain immigré / exilé²¹. Ce nouvel espace inventé représente le siège privilégié de sa création littéraire:

passeurs en des lieux
qui superbement nous ignorent
quelles forces nous ancrent
aux fluides continents des mots
(NA, p. 14)

Mais le processus mnémonique peut acquérir même une connotation négative lorsqu'on le compare à une prison. Ainsi le sujet poétique reste piégé dans les filets séduisants du souvenir. C'est le cas de cette strophe d'où ressort toute l'angoisse due à ce chaos temporel provoqué par la mémoire:

dans une mémoire mal fermée
peut-être suis-je prisonnière
d'un grand désordre
(*Ibid.*, p. 19)

Pourtant le recours à la mémoire se rattachant à l'enfance demeure le seul antidote, véritable soulagement pour l'âme déchirée:

²¹ D'ailleurs il y a dans toute l'œuvre de ces auteurs de nombreuses figures et aussi des symboles qui participent d'un double espace. Nous allons les analyser dans les détails après cet *excursus* thématique.

séismes de la mémoire
qui nous rattache
aux paysages originels
où l'âme se retrempe
(PM, p.73)

Le paysage enfantin est regretté aussi en tant que royaume de perfection et d'harmonie; il demeure le seul point de repère possible comme dans les deux exemples qui suivent:

dans mon corps veille
l'arbre multiple de la mémoire

demeure de l'enfance à l'écoute du vent
elle a pour nom notre innocence
(SF, p. 39)

Le deuxième exemple appartient à l'un des poèmes du petit recueil grâce auquel Saïd a obtenu le Prix Jean Malrieu en 1989:

me reste un ciel natal
où veille
un soleil parfait
qui a l'entière
densité de l'enfance
(FO, p. 33)

Face à l'absence de racines et au déchirement de l'exilé se détache le pouvoir apaisant du souvenir, perçu comme le seul point d'ancrage:

au hasard d'un soupir
nous continuons solitaires
à chercher quelque part
l'île d'un souvenir lointain
(MI, p. 106)

Chez Nadir l'errance temporelle se réalise plutôt par une plongée dans le mythe et dans l'histoire. En effet ses œuvres débordent de références culturelles, historiques et littéraires et le lecteur ne peut que s'étonner face à cette érudition immense. L'écrivain, d'ailleurs, ne perd jamais l'occasion pour exhiber sa vaste culture qui fait de ses livres des coffrets mystérieux, énigmatiques. Dans cette opacité réside, selon Derrida, la caractéristique principale et essentielle de toute œuvre. Il affirme à ce propos: "Un texte n'est un texte, que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu. Un texte

reste d'ailleurs toujours imperceptible²². Donc, c'est justement l'hermétisme du texte qui assure son existence même. Et la lecture très difficile de cette encyclopédie réalisée par Nadir devient “ce pique-nique où l'auteur apporte les mots et le lecteur la signification”²³. Un effort de compréhension est toujours demandé au lecteur pour se débrouiller dans ce labyrinthe de connaissances. Lorsqu'il parvient à déchiffrer le mystère qui enveloppe chaque poème, un univers merveilleux s'ouvre à ses yeux et il peut enfin contempler la magie incantatoire de la parole poétique. En voilà un exemple très suggestif, où l'errance temporelle est amorcée par la musique:

LUTH DESACCORDE

Tes doigts, ô musicien aveugle, en leurs caresses,
Font chanter les cordes du luth nacré.
Et me reviennent les anciennes splendeurs.

L'Alhambra qui fait pacifiques les lions de pierre
Tolède enchâssée dans ses oliviers argentés
Et miroitent, emmêlés, les vers d'Ibn Zaydoun et de Lorca
Aux fronts empoudrés des portiques de Séville.
Le malouf pleure le Paradis perdu....
Mirage musical.
(SS, p. 24)

Le recours à l'histoire et surtout au mythe sert aussi à voiler de mystère les origines de l'auteur en le plongeant dans une atemporalité qui, d'après Jean-Yves Tadié, est typique du mythe car il « suppose enfin la perfection de l'origine: il propose sans cesse un nouveau commencement »²⁴. Cet *athanor* culturel est plus évident dans la *Célébration de la Mer*, où l'on assiste à un véritable défilé de divinités, de personnages mythiques et historiques, de chef-d'œuvres littéraires et symboles religieux. Nous en citons, à titre d'exemple, la strophe la plus représentative:

La Méditerranée c'est:
Lumière sur lumière jusqu'à l'Obscur.
Aphrodite émergeant des eaux du Déluge.
La colombe d'Ishtar accompagnant la barque d'Isis.

²² Derrida J., *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 71.

²³ Ricœur P., *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 247.

²⁴ Tadié J.-Y., *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 148.

Le Cantique des Cantiques sous la louange des palmes.
Le retour d'Ulysse.
L'Enéide psalmodiée.
La flamme d'une bougie, comme la fulgurance du Dieu
unique.
La Croix et le Croissant dans une hypostase.
(LC, p. 22)

L'errance, aussi bien spatiale que temporelle chez les deux auteurs, cache toujours un grand effort de quête identitaire. L'écrivain marocain Abdelkébir Khatibi, dans son essai *Maghreb pluriel*, montre comment cette recherche obsessionnelle de ses propres racines chez les écrivains maghrébins serait tatouée dans l'étymologie même du mot *Maghrib*. Voilà sa définition: "Le mot *Maghrib*: lieu où le soleil se couche, occident. Par extension, extrême éloignement. Toujours un horizon qui appelle le voyage, l'exil, la séparation avec le lieu natal". Les écrivains maghrébins seraient donc condamnés à cet exil perpétuel par leur lieu d'origine. Blanchot semble être du même avis lorsque, tout en faisant une réflexion de caractère général, il applique cette condition aux poètes aussi: "cet exil qu'est le poème fait du poète l'errant, le toujours égaré, celui qui est privé de la présence ferme et du séjour véritable"²⁵. Ces nomades de la parole que sont les écrivains maghrébins n'ont donc que l'écriture pour affirmer leur identité morcelée et errante car:

- Qu'est-ce que la parole?
- C'est un vent qui passe...
- Et qui peut l'enchaîner?
- L'écriture.

(AM, p. 101)

1.1. Symboles et figures de l'errance.

Après avoir analysé la thématique de l'errance et celles qui lui sont directement associées, nous allons focaliser notre attention sur ses symboles et ses figures les plus récurrents, d'abord au niveau du contenu et ensuite de la forme.

En observant le vocabulaire poétique de ces auteurs, l'on peut affirmer que les deux partagent plusieurs mots-clés dont le premier est "métamorphose". Ce mot aux échos ovidiens ou, plus récemment, kafkaïens, indique la transformation

²⁵ Blanchot M., *op. cit.*, p. 318.

perpétuelle, donc le mouvement constant. Chez Saïd il apparaît aussi dans le titre de l'un de ses premiers recueils poétiques (*Métamorphose de l'île et de la vague*) qui s'achève comme un cercle sur ces vers contenant le principe même de la métamorphose:

dans toute fin l'exacte
réplique dit-on
d'un commencement
(MI, p. 127)

Ce mot, peu poétique d'ailleurs, est très fréquent dans les poèmes de Saïd et ses effets sont dépaysants lorsqu'il apparaît dans un contexte lyrique, comme dans les deux strophes suivantes s'appuyant sur l'antithèse obscurité / lumière:

la nuit a tissé
la lumière lente
des métamorphoses secrètes
(FO, p. 12)

du cœur de l'obscur
il peut suivre les métamorphoses
de la lumière
(MT, p. 16)

La métamorphose est invoquée par le sujet poétique car porteuse de nouveauté et d'espoir, comme en témoignent ces vers:

notre paradis
entrevu
n'est qu'une promesse
de métamorphoses
(SF, p. 102)

Et encore:

quelques pierres gravées
que nos langues creusèrent
n'augurent rien
des métamorphoses annoncées
(MT, p. 25)

Dans ces vers, extraits du poème racontant la vraie histoire de Noé, la métamorphose est vue plutôt comme un élément perturbateur qui menace un équilibre atteint avec peine:

noé mena parfaitement
son vaisseau fantôme
les animaux survécurent
à de périlleuses métamorphoses
(*Ibid.*, p. 79)

Mais la métamorphose peut sauver le sujet poétique de la mort certaine en lui donnant ainsi une illusion d'immortalité²⁶:

j'allais de métamorphose
en métamorphose pour ne pas mourir
avant mon temps
(DM, p. 89)

Nadir utilise la métamorphose surtout pour choquer son lecteur, mais peu à peu elle finit par perdre le but de surprendre en devenant quelque chose de naturel à ses yeux. Dans ses contes, la métamorphose représente le merveilleux qui fait irruption dans la vie quotidienne des personnages. Majid El Houssi a bien remarqué que «l'espace textuel de Chams Nadir se trouve ainsi axé et orienté vers une explosion du fantastique»²⁷. Il s'agit d'un phénomène qui se révèle progressivement au cours du récit comme si l'auteur voulait hypnotiser son lecteur en le plongeant dans une réalité où tout devient possible. À titre d'exemple, nous proposons deux métamorphoses singulières extraites du recueil de contes *Les portiques de la mer*: dans la première, la victime de cette transformation prodigieuse est Antonio Malafante, l'un des hommes de l'équipage qui partit à la découverte du Nouveau Monde bien avant Christophe Colomb. Chez les Amazones il subit une métamorphose particulière. En effet, comme il était attiré par l'or, il finit par devenir un homme tout doré et cet or, si aimé, lui donnera la mort:

Oui, il était devenu, enduit de la tête aux pieds, un Homme d'Or. Par tous les pores de sa peau, la poussière d'or s'insinuaient en lui. Quelque part, au bout du voyage, des métamorphoses insoupçonnables surviendraient qui transformeraient son corps en bouillie puis en graines. Et alors, le cycle infini reprendra: la graineensemencée et quelque chose de lui renaîtra, lavé et purifié, imputrescible comme l'esprit de l'or pur. Il ne voyait que le bleu du ciel et la découpe verte des frondaisons. Des oiseaux multicolores s'envolaient, à son passage, d'une rive à l'autre, vaguement intrigués par cette

²⁶ “Je commence et me recommence / dans l'infini des métamorphoses / dans le calendrier inépuisable du temps / j'accède au septième jour de toi” (DS, p. 29).

²⁷ El Houssi M., «L'éveillé et l'endormi dans «Les Portiques de la mer» de Chams Nadir», dans *Regards sur la littérature tunisienne contemporaine*, cit., p. 165.

forme rutilante de lumière qui flottait calmement à la surface des eaux.
(LP, p. 54)

Dans le récit *L'Année des Prodiges*, on assiste par contre à cette métamorphose très surprenante, qui ne peut laisser la place qu'au silence:

En cette année des merveilles, voici qu'il devenait le témoin solitaire et unique de la plus prodigieuse des métamorphoses. Oui, Abbas était devenu une météorite vivante. Il s'était arraché à la pesanteur terrestre et voguait, à présent, dans l'infini du bleu. (*Ibid.*, 155)

Chez Nadir la métamorphose est souvent l'élément résolutif, c'est le mystère qui voile les récits et séduit le lecteur.

Dans les œuvres des deux auteurs, il y a aussi des figures qui représentent l'essence même de l'errance. Il s'agit du nomade (ou de ses variantes telles que le voyageur et l'errant) chez Saïd et du navigateur chez Nadir²⁸. À ces deux figures, se rattachent les paysages correspondants, c'est-à-dire le désert et la mer, souvent accompagnés du vent, symbole lui aussi de l'errance²⁹. Ces mots avec leurs champs lexicaux ou sémantiques reviennent sans cesse dans les poèmes de ces écrivains et s'entremêlent souvent³⁰. Leur présence massive donne vie à un jeu d'échos et de reflets non seulement dans les poèmes d'un même recueil, mais aussi dans les différents livres en poursuivant peut-être l'ambitieux projet qui vise à la création d'un livre total. En effet "chaque œuvre est comme une présence enfouie dans l'ombre que la lumière des autres œuvres recherche et délivre: une voix que nous ne pouvons entendre que lorsqu'elle répond en écho à d'autres voix"³¹.

La mer et le désert sont ces paysages cloués à l'intérieur³², les deux phares

²⁸ Dans ses œuvres l'on trouve aussi le marin par excellence à savoir Sindabad. Cette figure légendaire est présente dans la «Célébration de l'Errant» (LC, pp. 33-36), dans *L'Athanor* (p. 35) ainsi que dans «L'autre Sindabad» (SS, pp. 28-32).

²⁹ À ce propos, nous citons une strophe éclaircissante: "lorsque la parole / aura quitté la chair / nous nous éveillerons sans lieu / enlacés à l'arbre / à la pierre / et nous suivrons le vent" (SF, p. 115).

³⁰ L'indiscutable présence de la mer chez les deux auteurs nous a poussée à lui consacrer un paragraphe entier à l'intérieur de cette section. Maintenant nous nous limitons à traiter la mer en tant que symbole de l'errance qui se confond souvent avec l'autre paysage "errant" par excellence, à savoir, le désert.

³¹ Picon G., *L'écrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, 1953, p. 102.

³² Cette belle expression est extraite d'un poème de Saïd appartenant au recueil *Métamorphose de l'île et de la vague* (p. 119).

sur lesquels l'exilée peut appuyer sa mémoire déracinée³³:

il y a tout un chemin
depuis l'errance de la vague
jusqu'au rivage de l'île

et ailleurs ce lacis de dunes
sur la tribulation des déserts

*notre passion de l'eau
à la mémoire à retrouver
(SF, p. 16)³⁴*

L'importance que Nadir attribue à ces paysages errants est témoignée par les éloges qu'il leur fait dans *Le livre des célébrations*³⁵. Dans la *Célébration des sables*, l'écrivain rapproche le désert et la mer pour leur vastitude et surtout pour leurs métamorphoses constantes:

Mais, d'abord, d'où vient que souvent nous ayons la sensation tenace de contempler des "Marines" devant des tableaux représentant le désert? Est-ce à cause d'une métaphore passée dans le langage courant: «...comme une mer de sable»? Ou bien, plus profondément, à cause d'équivalences secrètes entre l'étendue marine («La mer, la mer toujours recommencées») et les coulées consistantes en même temps que changeantes du Grand Erg, des sebkhas et des sables sans cesse reformulées par l'ample respiration du simoun, de l'harmattan et des autres vents, sans cesse remodelées par la succession des jours et des nuits? (LC, p. 17)

La mer et le désert sont deux paysages qui se juxtaposent souvent dans les souvenirs de l'immigré. Cela entraîne une confusion entre ces deux endroits qui est bien rendue par la contamination de leurs champs sémantiques comme dans ces vers:

Nous avons navigué sur les sables à la recherche de
lieux propices aux enfantements. Car, depuis
longtemps, nous étions enceints d'un rêve vert
festonné de boutures.
(*Ibid.*, p. 13)

³³ Voilà quelques exemples: "J'écris parce que la houle au cœur / je n'ai jamais oublié le rythme de la mer" (GL, p. 13); "alors le souvenir de la mer / réveille le sel figé dans les larmes / la saveur fluide du sang" (*Ibid.*, p. 82); "ce n'est pas une absence tu m'accompagnes / comme jamais ne m'a quittée / le chant de la mer en ses spirales de nacre" (DS, p. 46); "trente-deux ans que je vis à Paris / il dit loin des prières de la mère / ténèbres des départs avortés / mer et désert chavirent dans sa mémoire" (*Ibid.*, p. 106), "aux franges de ma mémoire friable // héritière du temps / l'eau et le sable chantent dans mes veines" (PN, p. 82).

³⁴ C'est l'auteur qui souligne.

³⁵ Il s'agit de «Célébration des sables» (pp. 17-19) et de «Célébration de la mer» (pp. 22-23).

Ces paysages du cœur sont souvent personnifiés: c'est le cas de ce passage où le désert est perçu comme une espèce de géant. Ce rapprochement révèle l'attachement de l'auteur à ce paysage typique de son pays natal:

Les villages enfouis au pied du Grand Erg apparaissent pour ce qu'ils sont: les terminaisons nerveuses d'un immense corps cosmique...(Ibid., p. 19)

Par contre, dans ce poème de Nadir, le désert avec ses dunes est comparé à une femme:

DÉSERT FERTILE

*Mon corps est de sable blond
S'y réfléchit ma face d'azur
Quand je m'abandonne, Dunes
A vos courbes féminines
Et m'enivre, vin de palmes, le souvenir de douceur
Extases échangées
Irisation des cristaux. (SS, p. 45)³⁶*

Saïd aussi, fascinée par le milieu désertique, lui a consacré un poème entier où encore une fois il est rapproché de l'élément marin. On assiste ainsi à la description d'un paysage imaginaire qui renfermerait paradoxalement dans sa nature hybride la liquidité aussi bien que l'aridité:

désert
noces du vent
et de la dune

qui enfantèrent
la trace

mer intérieure
sous les reliques
de comètes
agglutinées

dérive ensablée

fidèle
l'éphémère
à lui-même
succède
(FO, p. 29)

³⁶ C'est l'auteur qui souligne.

Parfois le paysage finit par être intériorisé en devenant la projection des états d'âme du sujet poétique. Dans cette strophe, c'est la solitude de l'émigré qui se cache derrière la métaphore du désert:

reconnaissante au moindre bruit
je dis le désordre
de mon désert triste
où résonnent les heures sèches
(MI, p. 18)

Après avoir effectué notre recherche des symboles au niveau du contenu, maintenant nous allons focaliser notre attention sur la forme. Il faut dire tout d'abord que les deux écrivains représentent différemment l'errance dans leur style. En effet, Saïd se sert très souvent de l'enjambement, tandis que Nadir utilise beaucoup les points de suspension. L'enjambement c'est l'errance syntaxique qui transforme les poèmes de Saïd en flux de conscience. Il «précipite le poème et sa graphie vers un chant suspendu»³⁷. Cette boulimie verbale révèle une tentative de tout avouer, de tout décrire, jusqu'à parvenir paradoxalement à des poèmes très condensés. Les vers s'entassent en avalant souvent le sens, comme dans cette poésie qui commence *in media res* et ne fait que dépayser le lecteur en l'entraînant dans ce tourbillon de mots créé par le rythme pressant:

sans autre but
que le monde
où l'inconnu
frappe aux portes
de la nuit

où tout mirage
se découvre étrangement
désert

quand la lumière
est notre espace
l'image notre viatique
le mot nu
reflet
que la lumière encre

où le chant est
cet accord

³⁷ Khatibi A., *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987, p. 105.

privilegié
du silence et de l'horizon

sans autre repère
que
cette évidence friable
(FO, p. 39)

Par contre, les points de suspension dont se sert abondamment Nadir ne sont que la représentation visuelle de l'errance discursive. Ils plongent le lecteur dans un état d'attente et le tiennent ainsi en haleine. La phrase apparaît toujours *in fieri* et son caractère inachevé lui donne un halo de mystère. Nadir recourt beaucoup à ce procédé, surtout dans ses contes merveilleux, puisqu'il contribue à en faire de véritables énigmes. En effet les points de suspension constituent un seuil car ils introduisent le lecteur à une réalité autre qu'il peut arriver à comprendre seulement à l'aide de son imagination. C'est le mystère qui se mêle à la vie quotidienne et qui nous séduit constamment. Tout l'art de la séduction exercée par le conte transparaît de ce passage extrait de l'introduction aux récits poétiques de *L'astrolabe de la mer*. Ici, l'écrivain explique au lecteur l'origine de cet astrolabe singulier qui, à cause de sa fascination, fut jeté dans la mer par le roi de Shiraz. En effet il croyait que ses hommes pourraient se distraire, attirés par cet objet mystérieux. Mais un jour l'astrolabe finit accidentellement dans la nasse d'un navigateur qui fut soudain hypnotisé par ses mots...

Le cuivre était oxydé depuis l'immémoriale immersion. Des étreintes de corail enserraient l'astrolabe et rendaient difficile le déchiffrement. Et cependant, devant les yeux du Navigateur chaviré, se déroulait, avec lenteur, le tissu des songes, depuis trop longtemps emmurés dans le linceul liquide...

Dans la nasse tressée, rapportée à grands renforts d'ahanements sonores à bord du boutre, il y avait, pêle-mêle, des algues phosphorescentes, des papillons carnivores, du sable blond, un perroquet amnésique, des coquillages multicolores, une brochette de contes, des fleurs de cristal et encore des munitions — autant d'hippocampes chevelus — pour aborder en quelque rive, de l'autre côté du miroir...

De quoi, en un mot, se venger de la cruelle ordonnance du roi de Shiraz qui avait condamné son peuple à ne voir que le visible et, avec le secours de la mémoire de l'écume, tenter de déchiffrer la déchirure du voile...

«Ecoute, écoute, dit l'Astrolabe, je m'en vais te raconter des fables...

(AM, pp. 17-18)

Enfin, selon Mireille Sacotte, il y aurait un moyen de représenter l'errance même au niveau typographique. Il s'agit de l'utilisation de l'italique, d'ailleurs très

répandue chez les deux auteurs:

«L'inclinaison des lettres sur la ligne est donc métaphore du mouvement dans l'écriture, ou si l'on préfère, métaphore de l'écriture en mouvement; chaque caractère penché sur le suivant, le suscitant et le poussant à son tour vers l'avant, donne à la page une allure qui s'accorde avec une poétique qui se veut elle-même mouvement dans sa naissance et dans son développement»³⁸.

1.2. Symboles et figures de l'entre-deux.

Nous avons vu comment les deux écrivains se sentent à leur aise dans cet espace ambigu qu'est l'entre-deux et ils parviennent à le transformer même en un lieu très fécond grâce à leur style. D'ailleurs, si l'on observe plus attentivement leurs textes, on peut remarquer la présence massive de figures et de symboles renvoyant à cet espace indéfini où le chaos finit par entraîner un enrichissement sémantique et lexical. Comme pour les symboles et les figures précédents nous allons focaliser notre attention d'abord sur le contenu et ensuite sur la forme, en ajoutant aussi une espèce de classification selon la typologie d'opposés auxquels les symboles appartiennent.

Nous allons nous occuper maintenant de ceux qui participent de l'entre-deux *ciel / terre*. Cette catégorie inclut le mot "oiseau"³⁹, souvent utilisé chez Saïd comme métaphore du poète ou du poème⁴⁰. Au cours d'un entretien la poétesse explique l'importance accordée à cet animal dans ses poèmes par ces mots:

«Symbole de transcendance, de liberté, de renaissance (voyez le mythe du Phénix), cet être tout de lumière et de feu ne cesse de traverser mes poèmes. Symbole de l'âme humaine, ou de son immortalité, l'oiseau est, comme l'arbre, un médiateur entre terre et ciel, un lien entre l'ici et l'ailleurs. Il n'est pas sans rappeler l'ange, lui aussi un être de lumière, lui aussi un messager. Parce qu'il est avant tout mouvement et que son chant naît d'une espérance de la lumière, l'oiseau m'est toujours apparu comme une métaphore du poète»⁴¹

³⁸ Sacotte M., *Parcours de Saint- John Perse*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, p. 238.

³⁹ Il apparaît le plus souvent sous le mot générique mais aussi sous ses variétés comme l'hirondelle, l'hibou, le corbeau, la colombe, le pigeon, etc. qui sont parfois des *hapax* dans les textes de Saïd.

⁴⁰ Voilà quelques exemples où l'on trouve cette confusion de champs lexicaux: "les mots s'envolent / embruns / quittant la vague / pour le vent" (FO, p. 11); "laisser un ange habiter le poème / ou le poème s'inventer oiseau / expérience de l'envol" (PM, p. 11); "un instant le ciel vacille / un instant / nos ailes s'embrasent" (UA, p. 21); "par le poème / par ce qui tremble / et brûle dans ses ailes" (DM, p. 51).

⁴¹ «Les gisements de lumière de Amina», (entretien réalisé par Nizar Ben Saâd), *Le Renouveau*, Tunis, 18 févr. 1998.

En effet il y a plusieurs poèmes où l'auteur joue sur cette ambiguïté entre la figure du poète et cet animal chargé de symbolique. Pour ce faire, Saïd recourt à une comparaison ou bien à une métaphore, comme les montrent bien les deux exemples suivants:

les mots s'assemblent
comme une symphonie
d'oiseaux
sur le fil du départ
(FO, p. 11)

ici sont d'autres lois
dans la volière des mots
chacun choisit avec soin
celui qui l'émerveillera
(DM, p. 14)

Comme l'oiseau, le poète aussi participe de deux univers. C'est ce que affirme Saïd dans cette strophe appartenant à un poème autobiographique:

à neuf ans je découvris éblouie une ville engloutie
au retour je mis mes ailes à sécher sur les dunes
je comptais les pierres avant de les ramasser
j'avais deux visages je vivais dans deux mondes
(DS, p. 12)

Parfois le rapprochement poème-oiseau est explicité comme dans ce vers qu'on dirait plutôt une assertion:

- le poème est un oiseau de la nuit
(*Ibid.*, p. 68)

“Oiseau” est aussi l'un des mots-clés du vocabulaire poétique de Nadir. Chez cet écrivain ce mot est presque divinisé lorsqu'il renvoie à la légende et il est écrit très souvent avec un “o” majuscule. Mythes et légendes se succèdent dans cet écheveau de symboles qu'est l'œuvre de Nadir pour donner vie à des créatures hybrides comme l'Homme-Oiseau (LC, p. 7), l'oiseau-serpent Quetzalcoatl (SS, p. 18) et finalement cet Oiseau d'acier, métaphore de l'avion qui détruit Hiroshima, dans ces vers tirés d'un émouvant poème d'*Eros* et *Thanatos*:

Ainsi parlaient les Amants enlacés
Dans la langueur du Midi.
Mais l'Oiseau d'acier obscurcit le ciel

Et ouvrit son ventre mécanique.
Il y eut un long sifflement
Et l'éclat de mille soleils....
(SS, p. 67)⁴²

Un autre mot participant du couple d'opposés *terre / ciel* est "arbre", symbole par excellence des racines de l'individu et de la vie dans son évolution perpétuelle, comme en témoignent les vers suivants:

notes pures qui d'instinct érigent
l'arbre transparent et libre
de toute généalogie
(SF, p. 48)

Ce rapprochement est plus explicite dans les vers suivants où l'arbre devient aussi le symbole du caractère cyclique de l'évolution cosmique par les étapes de la mort et de la régénération:

les racines sont tout le mystère
sont arbre inversé
courant au long des siècles
(*Ibid.*, p. 18)

Il apparaît aussi sous les variétés typiques du paysage méditerranéen (olivier, figuier, pin, grenadier, amandier, etc.) pour évoquer l'enfance du sujet poétique, comme dans le refrain de ce poème des origines, qui revient constamment pour bercer les souvenirs de l'exilée:

je suis née d'un silence

⁴² Il est curieux de remarquer que Saïd aussi, dans son premier recueil de poèmes, décrit un bombardement aérien d'une façon semblable par les vers suivants moins lyriques peut-être, mais quand même efficaces:

dans les mémoires du jour
où aux hélices se déchira le ciel
où les poitrines marchèrent au sacrifice nues
et brunes
les gueules d'acier arrivèrent à temps des mois
à l'avance avec la ponctualité d'un pointage en
usine
elles crachèrent leurs salves impeccables tout à
la gloire des marchands de canons
ils ne savaient
pas les chairs tendres à penser le métal
la dette déjà lourde multipliait les chaînes
(PN, p. 89)

entre la mer et l'olivier
du rythme des vagues
et de l'enfance de la lumière
(DS, p. 101)

Dans cette vision idyllique de l'enfance, l'arbre est souvent humanisé et semble être une constante dans les souvenirs du pays natal comme dans ces vers trempés de nostalgie:

dans les jardins de mon père
les arbres portent des fruits anciens
chuchotent dans la langue des oiseaux
(PM, p. 36)

Dans ces vers où la métaphore filée du feu s'entremêle au champ sémantique de la religion, l'arbre en sort même divinisé:

Et les branches de lauriers
Offrande lyrique
S'embrasent quand les caressent
Les mille doigts incandescents
Du Disque adoré.
Ah! L'extase mystique sous le frisson des palmes...
(*Ibid.*, p. 51)

Dans l'œuvre de ces auteurs nous avons remarqué aussi la présence des symboles appartenant à un autre couple d'opposés, à savoir le couple *terre / eau*. Il s'agit du mot "rive"(ou "rivage") et du mot "île". Les deux vocables reviennent très souvent dans les poèmes de Saïd et de Nadir surtout le premier, qui est utilisé parfois comme métonymie du pays natal où de celui d'adoption:

nous sommes deux à vivre
sur deux rives semblables

l'une est rive d'enfance
l'autre sous le vent
nous révèle à nous-mêmes
dans sa clarté de pierre
qui chute dans le noir
(SF, p. 79)

Cette double appartenance plonge le sujet poétique dans un état d'incertitude qui lui fait s'exclamer:

je ne sais toujours
à quelle rive me vouer
(NA, p. 15)

Mais d'ailleurs l'entre-deux semble être son lieu privilégié, sa vraie patrie comme en témoignent ces vers:

de lourds cheveux de femme
forment les deux rives
où je demeure
comme dans l'intimité
d'une épaule
(SF, p. 67)

Même l'île est toujours évoquée avec plaisir par les deux écrivains. En effet elle est vue comme un lieu paradisiaque, presque mythique, où règnent encore l'innocence et la pureté:

isolée
île
peuplement d'arbres et de nuages

il y a comme un chant de nature
en ces lieux où la dent
n'éveille pas morsure

où le monde
est couleur bleu enfance
(*Ibid.*, p. 19)

Il y a un mot dans le vocabulaire poétique des deux auteurs qui représente, dans sa définition même, la synthèse des couples d'opposés qu'on vient d'analyser. Il s'agit du mot "horizon", "cette ligne de rencontre" qui "rassure ciel et terre" (GL, p. 31) ou bien ciel et mer, et que ces écrivains utilisent souvent aussi dans son sens abstrait. Dans ce cas, l'horizon est perçu en tant que seuil, une limite de la pensée comme le suggèrent ces vers:

les images s'épuisent
et dans la nasse du silence
demeure le vaste:
l'horizon intérieur
(MI, p. 90)

"*L'horizon est toujours étranger*" (SF, p. 73)⁴³ puisque symbole de l'inconnu et du mystère. Pourtant, surtout chez Saïd, il y a un effort d'appriivoisement à travers

⁴³ C'est l'auteur qui souligne.

l'humanisation de cette ligne imaginaire⁴⁴:

l'horizon est patient
pour les marcheurs immobiles
battant leur démesure
(MT, p. 10)

Nadir aussi l'apprivoise à sa manière en recourant à l'hyperbole suivante:

Avec, au creux de nos paumes, une étincelle de silex
Avec, dans la nacelle de nos cœurs, une brassée de papillons
Avec dans nos pupilles, des caravelles et des ombres
Nous avons chevauché l'horizon
(LA, p. 66)

Le mot “horizon” renvoie directement au concept de “seuil” qui apparaît souvent dans les œuvres analysées et appartient au couple d'opposés *dehors / dedans* ou *intérieur / extérieur*. Mais il y a aussi d'autres mots, tels “porte”, “fenêtre” (ou “vitres”), “mur”, “frontières”, qu'on pourrait inclure dans cette catégorie. Le poète même se situe dans l'entre-deux *dehors / dedans* pour souligner sa fonction d'intermédiaire. Ainsi il affirme:

je suis porte
je suis fenêtre
ouvrant sur l'infini
(GL, p. 26)

Pour terminer notre classement des différents types d'entre-deux présents dans les textes étudiés, il nous reste à analyser le mot “voile”, qui renvoie au couple *visible / caché*. Ce mot ambigu revient souvent dans la littérature maghrébine d'expression française et il est souvent utilisé métaphoriquement comme chez les deux auteurs. Mais cet usage est plus évident chez Nadir, où le voile devient le symbole de l'ignorance dans une quête initiatique de la vérité. Cette quête est à la base de la danse du derviche-tourneur où le voile constitue une étape à franchir pour découvrir le Secret. La *Célébration de la danse* (LC, pp. 51-53) se présente comme une description très détaillée de ce voyage initiatique accompli par cet art corporel. En voilà un passage très significatif:

⁴⁴ En voilà quelques exemples: “ils regardaient au loin // ami ennemi l'horizon / franchir le cercle d'un autre temps” (NA, p. 22); “lame de lumière / dans la chair de l'horizon” (*Ibid.*, p. 89); “l'accueil de ses bras / reflète l'exact sourire de l'horizon” (MT, p. 65).

Le chemin se dérobe aux pas
 De celui que tenaille l'inquiétude
 Les sables mouvants attirent
 Celui que courtise le Doute.
 Et la halte est courbe de tendresse,
 Plage de douceur, tentation qui vrille...
 Mais tu marches...
 Et au bout de l'ascension maintenue,
 Voici que t'apparaissent les Sept voiles initiatiques.
 Ta hâte les déchire.
 Alors t'apparaît, non Sa face attendue, mais
 un Miroir
 Resplendissant de mille reflets.
 Longuement, tu t'y mires et tu comprends le Secret
 Le Miroir t'oppose son évidence
 Le Bleu, l'Infini, l'Ineffable
 Je, Il, Nous,
 Parcourent ta lande et composent,
 Matière et couleurs mêlées,
 Ta consubstantielle Vérité.
 (LC, pp. 52-53)

Après avoir analysé les symboles de l'entre-deux au niveau du contenu, nous allons nous occuper maintenant de la forme. On pourrait considérer comme des entre-deux formels les figures du discours telles, l'antithèse, l'oxymore, la comparaison, la métaphore et enfin la synesthésie, puisqu'elles mettent toutes en jeu deux éléments soit syntaxiques soit sémantiques par opposition ou par analogie. Le but principal des deux poètes est de faire demeurer le sens dans un entre-deux constant et enrichissant où l'ambiguïté serait «un principe de vibration du mot et de fécondité de la parole»⁴⁵. Ainsi chaque mot (poétique) devient «un objet inattendu, une boîte de Pandora d'où s'envolent toutes les virtualités du langage»⁴⁶. D'ailleurs «les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles»⁴⁷. Un jeu antithétique constant et de nombreux oxymores dans les textes analysés révèlent une conception dichotomique de la réalité que nous allons traiter dans la deuxième partie de notre travail. Comparaisons, métaphores simples et filées, synesthésies abondent chez les deux auteurs et leur présence massive semble obéir à cette tendance à la surcharge qui est typique des écrivains maghrébins francophones.

⁴⁵ Sacotte M., *op. cit.*, p. 351.

⁴⁶ Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 38.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

Pour l'instant, nous nous sommes contentée de signaler rapidement les figures du discours qui, avec d'autres, représenteront dans un deuxième moment l'objet principal de notre étude. En effet ce qui nous intéressait davantage dans ce paragraphe, c'était de compléter tout simplement notre classification thématique et formelle des symboles et des figures de l'entre-deux.

II. La Mère bleue.

Théâtre de batailles navales mémorables et lieu d'échanges par excellence, la Méditerranée fascine depuis toujours pour sa mosaïque culturelle et linguistique, ses légendes, son histoire glorieuse et captivante. Elle représente, à juste titre, la muse inspiratrice privilégiée des deux écrivains car elle les rattache tout d'abord à leur pays d'origine. En effet, «J'écris parce que la houle au cœur / je n'ai jamais oublié le rythme de la mer», avoue Saïd dans le long poème qui introduit *Gisements de lumière*⁴⁸. Saïd et Nadir sont justement deux fils de la Méditerranée tunisienne qui ont quitté leur rive natale, comme d'ailleurs la plupart des écrivains maghrébins. Ils ont connu l'autre rive et jouent constamment le rôle de passeurs en se situant dans l'entre-deux fécond. Selon Jegham, ce rôle privilégié serait l'un des traits principaux de la modernité car

«la notion d'écrivain-passeur invite à considérer l'entreprise du croisement et du métissage qui participe pleinement de la modernité littéraire.[...] C'est alors l'œuvre comme lieu qui se propose à notre appréciation, un lieu d'accueil et d'échange dans lequel participent les différences»⁴⁹.

Ainsi l'espace méditerranéen devient le «moteur d'un travail qui inscrit l'élan marin dans la rencontre fertile de (ces) différences»⁵⁰.

Ce “désert bleu” (DS, p. 76), symbole de l'errance par excellence, est aussi le *leitmotiv* des œuvres de ces écrivains. Chez Saïd elle tisse des métaphores et répand son champs sémantique et lexical dans tous ses recueils poétiques comme le montrent bien les vers suivants où l'on assiste à l'humanisation des éléments du

⁴⁸ Il s'agit de *J'écris*, p. 13.

⁴⁹ Jegham N., *Lectures tunisiennes*, cit., pp. 128-129.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 128.

paysage marin⁵¹:

ton ombre vit de ce qui vient
de la vague
du tremblement de l'algue
dans la voix
des sables abandonnés
au tourbillon des mouettes
(NA, p. 18)

Le champ lexical de la mer finit souvent par contaminer le poème entier en tissant son réseau "liquide" tout au long des vers. C'est le cas de cette histoire d'amour entre la mer et le sujet poétique qui révèle une tentative de con-fusion avec l'élément marin:

ma transparence de femme
a pour miroir
toute la mer

mes écumes sont nées
du sel de ses cimes

ma voix est écho
à ses fracas
à ses murmures

nous étions
une seule houle
quand nous marchions
vers la terre

nous nous donnions la main
(SF, p. 14)

Le lien presque indissoluble avec l'élément marin fait prononcer au sujet poétique ces mots qui résonnent comme un pacte ancien entre l'homme et la mer:

ce fut une mer étranglée d'écumes
qui accumula le sel dans nos veines
et se retira
(*Ibid.*, p. 75)

Dans plusieurs poèmes saïdiens on perçoit un effort constant du sujet poétique

⁵¹ En voilà d'autres exemples: "nous sommes les hôtes inconnus / dans la maison du monde / la mer la vague l'écueil / le navigateur découvrant / l'absence de balises" (DS, p. 95); "lorsque mort et mer profondes / n'étaient encore que murmures / vagues et houles sans chair" (MI, p. 84); "elles ont habité avec nous / la rondeur de sables lointains / et l'eau vive de mers natales" (SF, p. 108).

dans la tentative de s'intégrer totalement au paysage marin comme le suggèrent bien ces strophes:

d'une maisonnette construite tel un bateau
je me laisse couler dans l'émotion bleue
un ballet d'hippocampes frôle
les étoiles tombées du ciel
des oursins fleurissent les rochers
des algues scintillent à mon poignet
seul vit l'instant dans ce que je contemple
(PM, pp. 36-37)

algue j'ai grandi vague poisson
étoile aux multiples branches
la première lettre de l'alphabet
incrustée sur le front
(DS, p.11)

Des vers qui suivent émerge toute la nostalgie du pays natal car, de temps en temps, «le souvenir de la mer / réveille le sel figé dans les larmes» (GL, p. 82) et son bruit continue à retentir dans les oreilles des exilés:

je suis de mon enfance et donc de nul ailleurs
minuit de lumière alphabet du rien
mer blanche mer du soleil couchant
grande mer intérieure à l'ouest de nos rêves
(DS, p. 15)

Il est curieux de remarquer que les deux auteurs voient la Méditerranée de la même manière en lui attribuant la couleur blanche. Pourtant voilà les deux différentes descriptions qu'ils font de leur mer natale:

je suis née sur les bords
de la mer du soleil couchant
la grande mer la très verte
la mer des Philistins
celle qui baigna Carthage
la mer blanche intérieure des Arabes
dont les chevaux déferlèrent sur les rives
(*Ibid.*, p. 11)

Si Saïd trace une brève histoire de la Méditerranée en montrant un certain détachement de sa part, Nadir met plutôt l'accent sur la nostalgie en faisant une description à coup de pinceau du paysage de son enfance:

Je me souviens encore des palmiers, du vent d'est
et de cette mer si calme, huileuse,
si blanche.
(SS, p. 19)

Chez Nadir la mer s'impose déjà dans les titres des recueils de contes⁵² en devenant la protagoniste indiscutable de ses récits poétiques. Comme l'a bien souligné Beïda Chikhi, la mer apparaît, chez lui, comme «figure de transport et de circulation de la science et de la parole communicative qui anime les rivages»⁵³. La mer, chez Nadir, est aussi la gardienne du mystère qui pèse sur ses récits. D'une façon ou d'une autre cette «mer conteuse»⁵⁴ est donc toujours présente dans la plupart de textes maghrébins, cette «mer-mère»⁵⁵ qui constitue parfois le seul repère dans le dépaysement total de l'immigré / exilé, la mer qui apaise la nostalgie par les souvenirs d'enfance dont elle est très souvent le décor préféré. Mer généreuse, maternelle, protectrice mais aussi cruelle en tant que frontière, seuil, séparation, éloignement. Dans la *Célébration de la mer* de Nadir la Méditerranée est «l'insondable fracture». Et encore «une amnésie des cartographes...un signe à la recherche d'une signification» (LC, pp. 22-23) pour souligner l'absence d'un point de repère unique bien représentée par cette mer sans racines spécifiques. En effet on dirait que, dans les deux définitions précédentes, Nadir met plutôt l'accent sur l'immensité de la Méditerranée et sur ses nombreuses patries. Nous avons vu comment les auteurs étudiés traitent différemment le thème marin, chacun selon sa propre sensibilité. Pourtant ils partagent l'interprétation maternelle de la mer d'ailleurs très commune chez les écrivains maghrébins. Madelain a remarqué que le sentiment océanique serait lié d'une manière indissoluble à l'attachement maternel puisque la mer et la mère sont réunies dans le même bercement initial⁵⁶. Cela donne vie à une confusion entre les deux vocables déjà suggérée par leur homophonie et explique cet attachement très fort de l'exilé à cet espace qui, malgré son infinitude, constitue l'un des points

⁵² *L'astrolabe de la mer*, Paris, Stock, 1980; *Les Portiques de la mer*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

⁵³ Chikhi B., *Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 181.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 183.

⁵⁵ Nadir Ch., «Célébration de la mer» dans *Le livre des célébrations*, Paris, Publisud, 1983, p. 22.

⁵⁶ Madelain J., *op. cit.*, p. 57 (trad. it.).

de repère identitaire pour lui.

III. Éros et Thanatos: la dialectique je / tu.

Nous allons maintenant développer deux thèmes très fréquents dans la littérature maghrébine d'expression française, à savoir l'amour et la mort, ce couple d'opposés déjà très cher d'ailleurs à l'ancienne mythologie grecque où ils apparaissent strictement liés mais dans un contraste éternel. La place centrale que les œuvres maghrébines accordent en général à l'éros représente sans doute un hommage constant au chef d'œuvre par excellence de la littérature indo-arabopersane, *Les Mille et une nuits*, où l'érotisme se produit par la parole qui y devient ainsi séduction pure. En effet les textes des deux auteurs sont truffés d'allusions plus ou moins explicites aux héros, aux épisodes et à la structure même de *Les Mille et une nuits* et cela ne fait que témoigner d'une véritable dévotion envers la tradition.

“Écrire est un mode de l'Éros”, avoue Barthes dans ses *Essais critiques*⁵⁷, et les deux auteurs étudiés semblent confirmer cette affirmation lorsqu'ils abordent la thématique amoureuse. En effet, chez eux l'écriture se plie aux différentes nuances de ce sentiment très complexe pour mieux l'exprimer. En focalisant notre attention d'abord sur l'éros, on constate tout de suite que Saïd et Nadir présentent une différence très marquée dans la façon de traiter l'amour.

Saïd semble en avoir une conception presque spirituelle qu'on atteint pourtant par la fusion des corps⁵⁸. C'est un amour qui se sert donc du langage corporel pour s'exprimer. D'ailleurs cette “quatrième langue”⁵⁹ dont disposent, selon Assia Djébar, les femmes maghrébines, parsème de son champ lexical les œuvres étudiées⁶⁰. La passion amoureuse amorce une dialectique je / tu où le sujet poétique se reflète constamment dans l'autre qui devient ainsi son double, son

⁵⁷ Barthes R., *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 14.

⁵⁸ “à l'heure où l'âme délaisse les corps / pour rejoindre ce lieu où nous fûmes un / que ne suis-je cette coupe de lune / où tu trempe les lèvres / pour revenir à ce qui fut savoir ce qui sera” (PM, p. 49).

⁵⁹ La définition appartient à l'écrivaine algérienne Assia Djébar, citée par Marta Segarra dans: *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 17.

⁶⁰ Voilà un exemple éclaircissant à ce propos: “la quenouille des jours / a filé les nuages à mes phalanges nues / l'étreinte de tes mains / forme un nœud au bois dur des chairs” (PN, p. 73).

miroir⁶¹. Ce sentiment de dépendance est bien évident dans le poème suivant où la présence de l'autre paraît indispensable pour l'existence même du sujet poétique, comme s'il avait subi un enchantement:

présence d'abord insoupçonnée
tu surgis peu à peu dans mon sang
de ton regard je naquis une deuxième fois

abandonnée au mensonge des étoiles
je vais par les rues froides
comptant les heures les jours les mois
qui me séparent de toi

je te cherche à travers toutes les vitres du monde

vers toi je vais
comme si je ne savais
que marcher vers toi

je n'ai pour allié qu' un soleil lointain
pourquoi m'as-tu ôté ta lumière
(DS, p. 38)

Peu à peu cette dualité initiale est absorbée dans le pronom personnel unificateur “nous” qui souligne soit la volonté de s'assimiler à l'autre soit la complémentarité des amoureux, comme dans la strophe suivante appartenant à un poème qui est structuré sur un jeu d'oppositions:

nous étions la lune et le soleil
et la couleur qui soutient le ciel
et son commencement

nous étions lumière et ténèbres
nous étions la roue
qui assemble le jour et la nuit
(*Ibid.*, p. 31)

L'amour chez Saïd est perçu comme un sentiment très fort qui pousse inévitablement à l'abandon total et au besoin presque vital de la présence de l'être aimé⁶². C'est un amour qui devient parfois pur érotisme, mais jamais vulgaire⁶³. L'amour se nourrit du regard qui en est le véhicule privilégié comme le témoigne

⁶¹ Voilà une strophe très significative: “le lieu privilégié des corps / est leur jardin en te parlant je me confie à moi-même / tout paraît ordonné limpide” (DS, p. 57).

⁶² “et je prends forme / au cœur de toi / dont je figure l'autre instant” (SF, p. 58).

⁶³ “le plaisir nous rejoint / lové / au fonds des corps” (MI, p. 43). Et encore: “souviens-toi de mon corps dans l'éclair du plaisir” (DS, p. 120).

cette “énigme imagée”⁶⁴ rappelant le style de Lorca⁶⁵. Malgré leur obscurité ces vers montrent bien la place centrale réservée à l'autre, place qui est symbolisée par le nombril, barycentre du corps par excellence:

dans mon nombril
j'ai mis l'œil d'un oiseau
qui te regarde
(MI, p. 45)

L'amour se fait dévotion lorsqu'il entraîne l'annulation de l'être amoureux qui fait tourner toute sa vie autour de l'objet de son amour⁶⁶. L'importance qu'il accorde à la personne aimée entraîne chez lui un fort désir de symbiose qui est bien exprimé par la strophe suivante. Ici le sujet poétique rêve de participer à la vie de son aimé, pour mieux le connaître et le comprendre:

être le regard
que tu portes sur les choses
le paysage que tu contemples
le poème que tu viens d'écrire
le mot que tu prononces
son écho dans le silence
être au creux de cette histoire
qui s'écrit malgré soi
(PM, p. 53)

Deux personnes se rencontrent, s'aiment et tissent une histoire commune⁶⁷. La relation amoureuse se traduit donc, dans ces poèmes, en un chemin à faire à deux, vers un but final ou seulement pour un trajet. Ce chemin n'est pas toujours facile surtout lorsque les deux amoureux ne se comprennent pas. Face à cette incommunicabilité seul le silence est possible et s'insinue ainsi le doute de la réalité même du sentiment amoureux⁶⁸.

Pour souligner probablement la place d'honneur que l'éros occupe dans ses

⁶⁴ La définition appartient à Laâbi, auteur de la préface au recueil *Métamorphose de l'île et de la vague* (p. 3).

⁶⁵ Dans le troisième chapitre de notre étude nous allons consacrer un paragraphe aux “sémaphores” littéraires des deux auteurs en faisant, là où le pastiche est le plus évident, des rapprochements avec les sources littéraires primaires.

⁶⁶ “je dessinais des cercles à l'infini / et tu demeurais le centre / de toute chose” (PM, p. 23).

⁶⁷ “nous lisons dans nos yeux / l'histoire qui nous lie / il est en moi un pays / où ta présence demeure / lampe d'ombre souffrance / de la lumière aimante” (PM, p. 66-67).

⁶⁸ “est-ce toi que je vois / ou la forme abstraite d'un amour / un visage que recouvrent / les deux mains du silence” (PM, p. 56). Ou encore: “tu fus mon temps heureux / avant que ne s'ouvre / la parenthèse du silence” (*Ibid.*, p. 68).

poésies, Saïd lui reconnaît même une certaine tangibilité en attribuant à ce sentiment des traits humains. Les vers suivants montrent bien ce processus de personnification qui, d'ailleurs, représente l'une des caractéristiques du style de l'auteur:

notre amour
ne sait à quoi il ressemble
lui non plus n'a pas de bouche
et parle une autre langue
(*Ibid.*, p. 87)

L'éros y apparaît dans toutes ses contradictions puisqu'il révèle à l'homme sa vulnérabilité aussi bien que sa force⁶⁹. Saïd souligne parfois son caractère universel en faisant de l'amour le synonyme de liberté car “dans toutes les langues / l'amour ouvre l'horizon” (GL, p. 74). L'amour assouvi devient source de beauté et de bonheur. Tout l'embellissement qui vient du sentiment amoureux transparait de cette merveilleuse hyperbole où le sujet poétique se compare au symbole de la beauté par excellence:

je suis un soleil
qui meurt dans ta bouche
(DS, 53)⁷⁰

Cependant, dans les recueils étudiés, l'amour est contemplé dans toutes ses nuances et il acquiert ainsi même des connotations négatives, jusqu'à entraîner la mort. On y trouve donc l'amour obsédant, douloureux, déchirant où l'être aimé finit par devenir la blessure la plus profonde du sujet poétique. Dans ces poèmes la soumission à l'autre est totale, à tel point qu'on lui attribue un pouvoir immense: décider de la vie et de la mort de la victime qui l'aime⁷¹. L'autre devient souvent une véritable obsession et, pendant son absence, sa présence est invoquée sans cesse et parfois même rêvée⁷². Toute recherche se révèle inutile cependant

⁶⁹ “aimer est notre force / notre faiblesse extrême” (DM, p. 42).

⁷⁰ Il s'agit pourtant d'un coucher de soleil et donc la mort s'insinue peu à peu dans ces poèmes d'amour en les enveloppant dans un voile dysphorique. En voilà un autre exemple très significatif: “mots d'amour vivants / bâtis sur des silences / qu'alignera un jour / la mort sur nos lèvres” (SF, p. 59).

⁷¹ “je dis tu es ma blessure / et je dis vrai/ le jour soudain s'assombrit / la mort halète dans mon sang / je me défais dans ton regard / avant de renaître à moi-même / à l'heure que tu choisis” (DS, p. 24).

⁷² “où que tu sois je te vois / dans chaque visage croisé / et soudain tu es là / solaire inaccessible lointain” (DS., p. 34).

puisqu'on n'arrive pas à combler le vide laissé par l'absence de l'être aimé. La nostalgie de l'autre, qui fuit toujours et qu'on ne parvient pas à posséder totalement, donne à l'amour un aspect mystérieux. Ce côté évanescent du sentiment amoureux bouleverse le sujet poétique. Ainsi il ne cesse de s'interroger sur les raisons qui le poussent à renaître chaque jour grâce à la force de l'amour:

qui es-tu
pour que chaque nuit
mon corps s'invente
une nouvelle aube
une nouvelle histoire
(*Ibid.*, p. 42)

L'amour, lorsqu'il devient un sentiment morbide, peut acquérir même des traits mortifères. L'ombre de la mort, annoncée ici par un oiseau lugubre, descend sur les amoureux, comme si elle voulait sceller, presque, leur sentiment profond en le rendant éternel:

l'œil du corbeau
fixe sa proie

derrière un écran
de transparentes fumées

nous échangeons nos corps

rituels du silence
(UA, p. 46)

Par ce poème de lutte entre éros et thanatos, Saïd semble rejoindre Nadir dans sa complainte dédiée aux deux amoureux de Hiroshima⁷³. Il s'agit d'une histoire émouvante en vers où les protagonistes sont tués, au cours de la deuxième guerre mondiale, par la bombe atomique. Cependant la mort ne réussit pas à effacer leur grand amour qui continue à survivre et à s'alimenter sous les décombres. Voilà comment le poète parvient magistralement à nous donner ce sentiment de tendresse qui demeure malgré la catastrophe:

A Hiroshima, longtemps après,

⁷³ C'est une histoire qui revient dans ses œuvres avec quelques variations et sous de différents titres. «Ombres à Hiroshima» (SS, p. 67); «Hiroshima-blues» (LA, pp. 81-82); «Célébration de l'amandier en fleur» (LC, pp. 14-15).

J'ai vu la morsure des soleils éteints
Et sur un pan de mur calciné,
Deux ombres enlacées:
Une branche d'amandier en fleur
Couronnée du vol immobile des abeilles
S'insinuant entre les pierres noircies
(LA, p. 82)

Il y a un autre poème de Nadir où l'éros s'accompagne de la mort mais qui montre un amour bien plus physique que celui de l'hymne à l'amour éternel. Les protagonistes de ce poème en prose, ou de cette prose lyrique, sont une prostituée indoue et un professeur. Ce dernier, après une nuit de passion, tombe amoureux d'elle et lui demande de l'épouser. Mais l'histoire n'a pas de happy end puisque la jeune femme meurt d'une façon bizarre. En effet, elle est poignardée dans sa chambre par les éclats de verre d'un miroir qui s'est soudain brisé lorsqu'elle était en train de danser. Dans le passage suivant, la femme est perçue comme une créature insatiable et tentatrice à laquelle la victime ne peut pas résister:

Indira, j'aime ta royale impudeur, la démesure de ton appétit et l'architecture savante que, sans cesse, tu inventes à l'intention des corps qui s'emmêlent et s'embrasent dans ta couche. Mon regard de glace est témoin de toutes tes turpitudes, de tous les délires que tu inspires.

Placide, je t'admire car Indira, adorable catin, tu appliques, avec conscience, les enseignements sacrés du kama-soutra. Et tu sais, ma pourriture adorée, quand tu dresses bien haut tes seins fermes et lisses, pommes d'or du jardin des Hespérides, quand tu emprisonnes le principe mâle dans tes ovaires incandescents, oui tu sais que moi, la face de glace, l'étendue asexuée, je brûle pour toi de tous les feux de la damnation.

Quand après l'extase, tu mires en moi ta nudité triomphante, j'ai, plus d'une fois, saisi ton regard pervers qui me nargue et me rend complice.

Reine du vice, ô ma démente, tu sais bien, toi qui crois à la métempsychose, que de toute mon âme de miroir, je suis jaloux.

Et pourtant je t'implore à nouveau: qu'à jamais jaillisse ton rire impudique car ta nudité est l'oméga du monde (AM, pp. 84-85)

Il y a, bien sûr, d'autres poèmes qui parlent d'amour chez Nadir. Et il s'agit toujours d'un amour qui devient passion infinie, sensualité pure, acte charnel, extase des sens. Le corps féminin apparaît comme la première source de plaisir visuel. La contemplation d'une telle beauté pousse bientôt le sujet poétique au désir de posséder l'aimée⁷⁴. D'ailleurs il y a dans ses poèmes de nombreuses

⁷⁴ "Triangle / Noir / ô la toison ardente de ton sexe / Quand l'Oiseau des îles / Chante les départs / Vers les cimes d'ivresse." (SS, p. 21).

allusions à l'accouplement⁷⁵. Surtout dans ses descriptions par touches, la poésie se fait épiphanie érotique comme dans les vers suivants:

Ta jambe autour de ma jambe
Pour les noces, or et azur, du sable et de la vague
Pour l'enfouissement et le surgissement
Pour le Totem et la Libellule
Pour la confluence des mers et l'emmêlement des eaux
Pour la fusion et l'éclosion:
Marajul Bahrein! (LA, p. 60)

Ainsi, l'énergie produite par l'amour de deux individus contribue à alimenter l'énergie de l'univers et, dans cet effort d'établir une harmonie avec tout ce qui l'entoure, le corps féminin finit par se confondre avec le paysage:

Mon désir te frangera d'écume
Et mon souffle dans ton cou
Fera courber l'herbe de tes prés
Danser le feuillage de ta vigne
Miroiter l'étendue fluide de tes lacs.
Aux portiques de ton cœur
Mon amour fera éclore
Les Cinq Fleurs d'éternité (LC, p. 11)

Malgré les différences évidentes dans la façon de traiter l'amour, chez Nadir et chez Saïd on perçoit le même désir sous-entendu d'atteindre l'unité par la fusion des corps. Cette aspiration au dépassement de l'altérité est sans aucun doute incarnée par la figure mythique de l'androgynisme dont l'on trouve plusieurs renvois dans les textes étudiés. Cette créature ambiguë, bien décrite par la bouche d'Aristophane dans le *Banquet* de Platon, présente en effet des traits masculins aussi bien que féminins. Elle constituerait donc, par sa nature même, l'unité retrouvée d'un moi divisé. D'ailleurs, le thème de l'androgynie est très fréquent chez les auteurs maghrébins d'expression française en tant que métaphore de leur double identité visant à une unité réconciliatrice.

Pour ce qui concerne les deux écrivains, nous avons remarqué quelques exemples très curieux. Saïd introduit cette thématique au niveau linguistique. En

⁷⁵ En voilà un exemple tiré du poème *Indira*, où l'acte sexuel est suggéré par les nombreux mots appartenant au champ lexical de la navigation: "vers le pays des tarahumaras / fuir / sans jamais s'arrêter / voici l'embarcadère / les mâts crucifient le ciel / gonfle tes voiles ô ma frégate / may flower de toutes les perditions. / flotte, oui flotte / sur le mât de misaine / Etendard de ma passion" (*Ibid.*, p. 58).

effet elle semble jouer avec le français et l'arabe lorsqu'elle présente dans deux poèmes différents la même image du soleil qui devient femme. Voilà les vers qui nous intéressent:

j'avale la lune improbable et son ombre
et le jour se fait femme
(SF, p. 11)

le soleil est une femme
qui cherche encore la terre
(DM, p. 62)

Or, si l'on se réfère à la langue arabe, il n'y a aucun renvoi à l'androgynie, le mot "soleil" (*shams*) étant féminin. Mais si, au contraire, on ignore cette particularité de l'arabe et on interprète les vers selon la langue française le clin d'œil à cette thématique apparaît évident. Donc il y a deux interprétations possibles à ces vers volontairement ambigus. Peut-être s'agit-il d'un brin d'arabité du style de l'auteur ou bien de l'un de ses nombreux stratagèmes pour confondre le lecteur en le plongeant dans un état constant de dépaysement total.

Nadir aborde le thème de l'androgynie d'une manière plus explicite surtout dans ses contes merveilleux. En particulier dans le recueil *Les portiques de la mer* il y a un conte (*Le Chiffre*) très singulier, où l'auteur attribue la découverte du zéro à une femme. La protagoniste, Gopa, est une jeune fille qui adore la science des nombres et pour laquelle d'ailleurs elle est très douée. Il s'agit d'une véritable vocation qui, au début, est contrariée par son père. En effet ce dernier préférerait que son fils Gautama s'intéresse à cette science, mais celui-ci ne fait que décevoir son père. Un jour Gautama meurt et, à partir de cet épisode tragique, Gopa commence sa métamorphose. Elle s'habille comme un garçon, se coupe les cheveux et son père ne l'appelle plus que par le prénom de son frère disparu. Gopa fait tout son possible pour s'adapter à son nouvel état et essaie donc de réprimer sa féminité. Elle cache ses seins sous des bandes de tissu, elle se rase le visage pour faire pousser plus dru le duvet de ses joues et s'exerce même à grossir sa voix. Pourtant, malgré tous ses efforts, ses règles lui rappellent chaque mois qu'elle est une femme. Nous la voyons dans ce passage très significatif où, désormais vieille, elle s'est réfugiée dans une caverne pour finir ses jours en solitude. Il est curieux

de remarquer que l'écrivain attribue à la protagoniste la découverte du zéro seulement lorsqu'elle décide d'accepter et d'assumer sa féminité. D'ailleurs selon l'auteur, le zéro est le symbole même de la vie que seulement une femme peut donner:

Tout d'abord, elle enleva le turban qui enserrait sa tête et, avec violence, le jeta le plus loin possible. Ensuite, elle se débarrassa des bandes qui emmaillotaient sa maigre poitrine. Elle passa sur ses lèvres gercées une peinture rouge et entreprit, avec des poudres et des herbes, de maquiller son pauvre visage ridé, comme une fiancée s'appêtant à des épousailles longtemps attendues. Oui, comme une femme prête à accueillir un époux mystérieux mais désiré. Ses entrailles lui faisaient mal. Un élan impérieux vrillait son ventre qui, jamais, ne pourrait enfanter. Aucun œuf, jamais, ne germerait dans sa matrice désertée. Aucune métamorphose ne continuerait le cycle...

Gopa prépara plusieurs seaux de peinture blanche. Méthodiquement, elle entreprit de couvrir les murs de la grotte d'un signe pour matérialiser le Nombre manquant, qu'elle décida d'appeler Sûnya: infini, vide, espace. Elle avait choisi pour cela la forme d'un autre manque: l'œuf qui jamais ne germerait. Le cercle que son ventre jamais n'imiterait. (LP, pp. 83-84)

Après avoir dévoilé ce mystère qui l'a occupée toute sa vie, elle peut enfin mourir ou plutôt renaître, comme montrent bien les lignes suivantes appartenant au passage final du conte:

Son corps se recroquevilla et pris la position du fœtus. Puis, peu à peu, il rétrécit. Les soupirs qui sortaient de sa bouche entrouverte devinrent ténus: une sorte de babillage. Sa peau ridée se tendit. Son crâne se couvrit d'un duvet soyeux. Ses vêtements tombèrent en poussière. Un cordon ombilical lui poussa au milieu du ventre. Et dans la matrice de la grotte, l'embryon entendit le clapotis du liquide amniotique le bercer de son doux ressac.

(*Ibid.*, p. 84)

Ce conte est truffé de symboles, dont la grotte. Or, Gopa a choisi de mourir dans une caverne qui est d'ailleurs la métaphore du ventre maternel par excellence. Cette femme incarne dans sa métamorphose la figure du cercle ou mieux du zéro. À la fin elle n'est devenue que cette même énigme qui l'avait poursuivie pendant sa vie.

Au début du paragraphe nous avons parlé du couple d'opposés éros / thanatos en le présentant comme indissociable par tradition. Cependant, nous allons focaliser maintenant notre attention seulement sur la mort qui assombrit plusieurs poèmes de Saïd. La mort est introduite très souvent par des images

violentes et macabres pour choquer le lecteur, comme en témoignent ces vers décrivant un véritable massacre humain⁷⁶:

se déchirent les eaux
naît le cri de la crevaision
les soupirs comme linceuls
le crâne blanc comme l'œil
affolement des chairs gorgées
s'effritent les vieux caillots
(PN, p. 10)

La mort “ouvre la parenthèse du néant” (GL, p. 82), affirme avec résignation l'auteur dans l'une des nombreuses poésies consacrées à cet immense point d'interrogation qui hante tout être vivant. Elle, “comme le labyrinthe / relie la fin et le commencement” (DM, p. 35), en faisant participer l'existence de chaque individu aux cycles éternels de la nature. Les poèmes de Saïd présentent un homme faible et impuissant qui se révèle incapable de décider de sa vie et se remet totalement à la merci du hasard⁷⁷. D'ailleurs “la vie est un voyage / avec une mort à chaque escale” (PM, p. 89), mais elle ne nous trouve jamais prêts. Ainsi, lorsque quelqu'un nous quitte, la douleur de la perte est si grande qu'on s'attache à n'importe quoi, poussés par l'illusion de son retour⁷⁸.

Ce grand mystère qu'est la mort stimule l'imagination humaine depuis toujours. Dans la vaine tentative de résoudre cette énigme ou, au moins, de la rendre un peu plus familière, Saïd lui attribue souvent des traits humains comme dans ces vers où la mort est comparée à une femme⁷⁹:

reflet du ciel
intérieur

ma nuit drapée

⁷⁶ Voilà quelques autres vers lugubres et crus: “les yeux s'arrachent / dans l'antre de plâtre et de cageots / alignés pour faire dormir / nos petits cadavres // poupées géantes épinglées de couteaux / qui crient la mort / de leurs gorges béates” (MI, p. 25); “ la main calligraphe de sang / les mots cèlent la mort” (DM, p. 77).

⁷⁷ “la mort aveugle / en naissant tu l'avais / dans les yeux comme une coupole / comme un visage / d'enfant / elle habitait ton regard” (PN, p. 21).

⁷⁸ “tout ce temps je t'appelais / persuadée qu'un mot magique / pouvait te rendre au jour” (DM, p. 41).

⁷⁹ Voilà d' autres exemples de personnification de la mort: “l'âme est cet oiseau fixe / sur les genoux fêlés / de la mort” (FO, p. 35); “un ciel noir reflété / aux ruisseaux des larmes / habille la mort d'horrible / élégance (PN, p. 46).

une étrange fileuse
étire la fibre du rêve

elle soufflera nos cendres
l'heure venue
(UA, p. 44)

Chez Nadir la mort acquiert aussi une couleur. Il l'imagine blanche d'après la vision orientale. Voilà comment il nous la décrit:

Carré
Blanc
comme la mort. La mort blanche.
La mort m'a pris en cet après midi fauve.
Je me souviens encore des palmiers, du vent d'est
et de cette mer si calme, huileuse,
si blanche.
(SS, p. 19)

Ces vers ne laissent transparaître aucune connotation négative de la mort, mais ils suggèrent plutôt une impression de paix et d'inertie. La mort, par sa couleur, est comparée à la mer jamais oubliée et le sujet poétique se laisse bercer par le souvenir. La mort est encore une fois la protagoniste absolue, mais sous-entendue, d'une histoire très curieuse qui conclut *L'Astrolabe de la mer*. Il s'agit de *Retour à Samarkande* où l'on raconte d'un voyageur qui partit à la découverte de cette "cité secrète peuplée par d'insondables mystères" (AM, p. 138) dont lui avait parlé un poète errant. Ce dernier avait servi un cavalier qui fut victime d'un sortilège. En effet il avait été emprisonné par une femme très séduisante qui lui avait assuré sa liberté en ajoutant que, dans trois ans, à une heure et à un endroit précis de Samarkande elle le retrouverait pour une dernière étreinte. Le cavalier décida de s'éloigner de la ville maudite pour éviter ce rendez-vous inquiétant. Mais tout effort fut inutile. Le jour fatidique arriva et il rencontra la dame. À partir de ce moment-là on perdit toute trace de lui. Ainsi, frappé par l'histoire curieuse du poète serviteur et attiré par cette disparition mystérieuse, le voyageur était allé à Samarkande pour déceler quelque détail de cette énigme. Lorsque tout espoir semblait perdu, il rencontra quelqu'un...

Sa journée s'était écoulée dans le plus parfait et désespérant anonymat. Et il se mit à espérer des signes de la nuit... Mais voilà que le petit matin s'apprêtait à se lever et à éclairer, d'un jour laiteux et sale, sa déconvenue...

Un pas, ou plutôt le froissement d'une feuille, une caresse sur la pierre et

il La vit.

Dans la brise naissante, ses longs cheveux noirs ondoyaient au vent. Et ses yeux mauves s'imposèrent à lui... Alors, il lâcha doucement la bride de sa monture et s'avança à Sa rencontre. Le cheval hennit et se cabra. Ses sabots firent tinter les étoiles évanescentes...(AM, pp.141-142)

C'est l'histoire de l'éternel retour où la mort perd son pouvoir absolu. Dans ce conte, aussi bien que dans tous les autres, Nadir plonge son lecteur dans une atmosphère suspendue et enivrante en le séduisant par le mystère. Ce mystère qui, d'ailleurs, est le *leitmotiv* des ses recueils de contes, entoure constamment tous les protagonistes en les faisant trembler dans le silence.

IV. À l'ombre de l'Islam.

Même si les deux écrivains n'ont jamais déclaré ouvertement leur appartenance religieuse, il suffit de jeter un coup d'œil à leurs œuvres pour comprendre que l'islam y est présent avec ses pratiques et ses principes⁸⁰. D'ailleurs, il constitue une véritable source d'inspiration pour les auteurs maghrébins en général, puisqu'il s'applique non seulement au domaine religieux, mais qu'il envahit aussi d'autres domaines tels la politique, la société et la morale. Bref, il s'agit d'un vrai code de vie qui règle et influence l'existence des personnages des textes analysés. Dans ces textes, on trouve plusieurs allusions aux fêtes traditionnelles, aux pratiques et aux formules religieuses où le nom d'Allah revient très souvent. Ces renvois sont plus fréquents dans les recueils de contes de Saïd, quoique l'on en trouve aussi quelques exemples chez Nadir. Les protagonistes des fables et des histoires semblent se confier totalement à Allah en faisant dépendre toutes leurs actions de lui. Ainsi ils demandent, selon les cas, sa

⁸⁰ En voilà quelques exemples: "On approuva, on l'accompagna jusqu'à la sortie de la ville, on consulta le soleil et, se fiant aux cinq prières qui rythment chaque journée que Dieu fait, on s'assit à l'ombre pour attendre le retour du héros." (LS, p. 151); "Comme la fête de l'Aïd était proche, je demandai à mon vacher de choisir une bête pour le sacrifice." (*Ibid.*, p. 82); "La pauvre craignait que son mari se lasse d'attendre et qu'il la répudie, ou encore qu'il prenne une autre épouse." (*Ibid.*, p. 131); "J'ai l'honneur de solliciter de son Altesse l'autorisation de me rendre à La Mecque où, sur le tombeau de notre prophète Mohammed — sur lui la prière et la paix —, je réciterai la *Fatiha* pour ta grandeur et celle de ton règne." (*Ibid.*, p.171); "(Seuls, les grincheux et les atrabilaires pouvaient prétendre que le Coran avait interdit le vin! Il avait à sa disposition deux versets, au moins, pour réfuter leur fâcheuse lecture!)" (AM, p. 108)

protection, son pardon ou bien son aide⁸¹. Cependant, plus que le côté dogmatique, on dirait que c'est plutôt l'aspect traditionnel de la religion islamique qui intéresse Saïd et Nadir. Ainsi, les nombreuses références à la religion musulmane ne sont que de simples renseignements socio-culturels sur la réalité maghrébine.

Parfois le champ sémantique et lexical appartenant à la sphère religieuse est seulement un prétexte pour créer des métaphores filées ou de images très suggestives, comme la suivante où le soleil est comparé à une main contenant l'écoulement inexorable du temps⁸²:

quand je viendrai (car je viendrai)
nous ignorerons le clair de lune glacé
le chapelet des jours et des nuits
allongés dans la paume lumineuse du soleil
(DS, p. 47)

Ou encore dans ces vers de Nadir, qui utilise curieusement la même métaphore du chapelet, mais pour enrichir plutôt une description:

Et toujours, Piéta perpétuée,
Le hâvre arrondi de tes bras
Arche de tendresse, chapelet de caresses
Pour accueillir toute quête
Pour apaiser toute détresse
(LA, p. 87)

L'évocation de l'islam se rattache aussi aux souvenirs d'enfance, lorsque le sujet poétique féminin, grâce à la pratique religieuse, imposait sa présence dans un espace typiquement masculin. Voilà ce que Saïd nous dit à ce propos dans ces vers appartenant à un poème truffé de souvenirs:

enfant du soleil et de la terre
je récite les versets sacrés
seule fille parmi les garçons
assis sur la natte de l'école coranique
(PM, p. 34)

⁸¹ "...et qu'Allah pardonne mes égarements" (LS, p. 31); "qu'Allah lui accorde Sa clémence" (*Ibid.*, p. 52); "...que la grâce d'Allah t'accompagne" (*Ibid.*, p. 87); "Qu'Allah nous préserve!" (*Ibid.*, p. 92)

⁸² Ou comme dans cette image très poétique où les arbres sont les messagers privilégiés de la répudiation de l'aube. C'est l'auteur qui souligne: "*Oliviers prophétiques de l'aube répudiée! / J'amerris en d'étranges rivages / Archipel de désolation.*" (SS, p. 31).

Nous venons d'affirmer que les deux écrivains ne pratiquent aucune religion. Pourtant, si Nadir a déclaré à maintes reprises sa laïcité bien qu'il soit attiré par tout ce qui concerne l'ésotérisme, en lisant attentivement les poèmes de Saïd on pourrait y trouver, en revanche, une espèce de panthéisme et aussi un certain animisme. Mais nous reviendrons sur ce point dans le prochain paragraphe en illustrant notre hypothèse par de nombreux exemples.

À vrai dire Nadir, derrière son apparente laïcité, semblerait plutôt croire à une religion universelle accordant à l'islam la même importance qu'aux autres confessions. Voilà comment il traduit en vers son message d'égalité religieuse:

Longtemps après à Bethléem
J'ai vu naître un enfant
Un chandelier, un croissant et une croix
Enlaçaient son berceau.
(LA, p. 91)

Les exemples que nous avons donnés révèlent une tendance chez les deux auteurs à rechercher plutôt une religion personnelle faite non seulement de références islamiques mais aussi de croyances empruntées à d'autres formes de religions plus primitives (chez Saïd) ou plus "élitistes" (chez Nadir).

V. Le Dieu caché⁸³.

Pour compléter notre panorama des thématiques, nous allons aborder dans ce paragraphe deux façons différentes de percevoir le divin chez les deux auteurs.

Si Saïd révèle dans ses poèmes une tendance au panthéisme et à l'animisme⁸⁴, Nadir s'adresse plutôt à l'ésotérisme et au mysticisme dont les références abondent dans ses œuvres. Une religiosité profonde transparaît paradoxalement de ces écrivains sans aucune appartenance religieuse, comme s'ils avaient quand même soif de réponses aux différents mystères de la vie. Et cette

⁸³ Le titre de ce paragraphe nous a été suggéré par les vers suivants de Saïd: "tous les dieux sont cachés / et le dieu du bonheur / est enveloppé de silence" (PM, p. 85).

⁸⁴ À ce propos, voilà des mots révélateurs de Saïd même: «Je suis issue de cette antique culture méditerranéenne dans laquelle on rend un culte à un arbre sauvage, un rocher, une source. Dans la tradition populaire du Maghreb, si l'arbre est un symbole de l'âme végétative, l'oiseau représente l'âme subtile.» («Ma part de nuit.», propos recueillis par Sylvie Bourguin, *Jeune Afrique*, Paris, n° 1699, 29 juillet-4 août 1993, p. 91).

religiosité enveloppe les mots poétiques d'un halo magique. Saïd et Nadir semblent vouloir attribuer une certaine qualité divine à la parole qui est d'ailleurs typique du Coran où «la parole étant d'abord l'instrument de Dieu, elle manifeste la perfection divine»⁸⁵. D'où cette recherche obsédante du mot précis qui les pousse à toujours atteindre la forme idéale représentée par le modèle coranique. Saïd justifie ce caractère sacré attribué aux mots en affirmant que «En arabe, langue de la religion révélée du Coran, chaque mot écrit a acquis un poids, un “sens transcendantal”. Un poète arabe, même écrivant en français, ne peut qu'être influencé, consciemment ou non, par la sacralité des mots et de la langue»⁸⁶.

Cette célébration hiératique de la parole constitue l'un de nombreux traits rapprochant les auteurs analysés et l'écriture devient «exploration de l'inconnu»⁸⁷ car «l'écriture commence là où la parole devient impossible»⁸⁸.

Le panthéisme chez Saïd répond à un besoin presque vital du sujet poétique de se con-fondre avec la Nature et ses cycles éternels. Ce désir “mimétique” est souvent traduit par l'entrelacement des champs lexicaux appartenant aux domaines végétal et humain comme dans ce poème bref mais plein de sous-entendus qui laissent au lecteur le devoir de recréer, à chaque nouvelle lecture, son propre poème⁸⁹:

La terre bat comme pouls
et affirme la vie
les souffles passent
élargis
fond la terre au soleil lourd
les sangs courent
longues veinules brunes
les cheveux bruissent
tendres et folles herbes
se racinent tiges les jambes

⁸⁵ Michel-Mansour T., *La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, Paris, Publisud, 1994, p. 52.

⁸⁶ Saïd A., «Les chemins du poème», *Encres vagabondes*, Rueil-Malmaison, n° 5, mai-août 1996, p. 4.

⁸⁷ Khatibi A., *Figures de l'étranger dans la littérature française*, cit., p. 206.

⁸⁸ Barthes R., *Le bruissement de la langue*, cit., p. 367.

⁸⁹ Nous donnons par la suite d'autres exemples de volonté de fusion entre homme et nature: “pour la confrontation des dieux / il fut donné naissance / au soleil / mystérieux centre / d'où croît une plante de lumière comme un enfant vorace / aux ailes de branches / et de feuilles” (MI, p. 49); “ainsi quand après l'averse / nous devenons herbe / et cristaux d'étoiles / ainsi quand nous entrons dans la veine des sables // et que nous devenons dune / que vêt la nudité fauve / des déserts” (SF, pp. 102-103); “des oiseaux se nourrissent / des blés levés de notre chair // des moissons pourpres /arrachées aux poitrines // nous écoutons le cris des arbres” (MT, p. 30); “hommes femmes enfants / notre parole // leur écorce vide / sur la peau des arbres est clouée” (*Ibid.*, p. 40).

et branches s'élèvent
vers le ciel les bras
et la voix chant et voyage
ouvre ses ailes au vent
(PN, p.30)

Les deux métaphores filées de l'humain et du végétal produisent un éclatement du sens qui bondit d'un vers à l'autre. Il s'agit d'un hymne à la liberté et d'un chant à la vie qui finalement prend le dessus. Celle-ci n'est que l'une de nombreuses interprétations qu'on peut donner aux poèmes saïdiens. En effet, chez l'écrivaine, l'on trouve toujours cette confiance aveugle faite au lecteur et aussi l'appel constant à sa sensibilité. Ainsi le lecteur devient le véritable protagoniste de ses poèmes en tant que miroir, ou mieux, double du "je" poétique. Dans l'univers saïdien tous les éléments sont manifestation de perfection et harmonie; cette «forêt de symboles» où tout se correspond renvoie aux origines du cosmos dont le langage premier serait la poésie⁹⁰. En effet selon l'auteur «la poésie est la parole primitive, originelle, de l'humanité»⁹¹. Les éléments cosmogoniques sont toujours présents dans ses poèmes et, comme le remarque le critique Ghislain Ripault, «cette poésie, toute d'alliances épineuses et de métamorphoses infinies, acquiert une dimension véritablement cosmique, tant l'être y est en symbiose avec les éléments (l'air, l'eau, la terre, le feu)»⁹². La contemplation de la nature ravissante pousse le sujet à se confondre avec le paysage, épris d'un désir de perfection et d'unité⁹³. Il devient alors, selon les cas, feu («je suis feu / je me réduis en cendres», GL, p. 44), eau («je suis le fleuve / au sourire transparent», DM, p. 25), vent («je suis souffle», GL, p. 87), pierre («je suis pierre qui rêve de voler», FO, p. 23). Cette symbiose entre homme et Nature est bien exprimée par les strophes suivantes où le sujet poétique visualise ses derniers instants de vie qui seraient adoucis par la participation affective des éléments naturels:

⁹⁰ La Nature parle un langage mystérieux que le poète ne cesse d'interpréter par le biais de la poésie: "le soleil la vague le sable / la lumière ont leur alphabet secret / que je déchiffre à force de patience" (PM, p. 41).

⁹¹ Saïd A., *Poésie entre deux rives*, intervention à l'Université de St. Andrews, Ecosse, sept. 2000.

⁹² Ripault G. dans sa préface à *Gisements de lumière*.

⁹³ Cette confusion envahit même les éléments du paysage dans une danse de correspondances entre ciel et mer: "nos os flottent fêlés / sur l'écume des astres" (MT, p. 41); "errante / sur les rochers du ciel" (*Ibid.*, p. 63); ou bien entre ciel et terre: "l'arbre est un soleil / que nul ne perçoit" (UA, p. 123).

le temps me regardera mourir
peut-être loin de la mer
qu'embrasse l'horizon

l'étoile qui brille pour moi
doucement s'éteindra

la nuit me repliera paisible
dans l'œuf noir de la mort

alors se souviendront de moi
l'aube de ma première enfance

l'arbre vénérable qui me vit partir
et tous les oiseaux
qui traversèrent mon ciel
(DM, p. 91)

Cependant il ne s'agit que d'une mort illusoire car le sujet finit par suivre le cycle naturel de mort et de régénération en affirmant dans un autre poème: «de mon sang un arbre fleurira / de cette fleur un fruit naîtra», (GL, p. 49). D'ailleurs l'homme n'est que de passage sur cette terre car «naissances et morts / cycliques / nous sommes passants / n'avons de nom / que sur les ondes / de nos nuits» (MI, p. 50). Mais cela n'empêche pas l'homme de trouver sa place dans un univers qui semble l'accueillir et l'inviter à profiter de cette parenthèse terrestre. Telle une mère, la Nature lui parle tendrement en donnant vie à un dialogue universel où les éléments cosmiques prennent à leur tour la parole⁹⁴ et le monde minéral s'anime sous l'absence apparente de vie. Ainsi les pierres dialoguent, elles dorment, elles se souviennent, elles meurent et sont aussi dépositaires d'un savoir⁹⁵; elles prennent aussi des traits humains car elles ont une bouche⁹⁶ et un cœur⁹⁷ en devenant capables d'éprouver même des sentiments, tels l'amour, le bonheur, la pitié, la douleur⁹⁸. Cela s'explique par les croyances populaires de l'Afrique du

⁹⁴ «je n'existe dit le vent / que par ma folie» (DM, p. 22); «ma flamme est droite / dit le soleil hymne / au jour qui me soutient» (*Ibid.*, p. 24); «je suis ferveur / j'improvise dit le feu» (*Ibid.*, p. 26).

⁹⁵ «plutôt le sable que la boue / disent les pierres / quand elles se mettent à parler» (MT, p. 33); «un cœur bat / secret / où tu crois / que dort la pierre» (FO, p. 38); «les pierres ont la mémoire / des grands feux souterrains» (SF, p. 53); «les corbeaux abattus / sur la mort des pierres» (NA, p. 11); «mais qu'attendaient de nous / les pierres en leur sagesse» (*Ibid.*, p. 13).

⁹⁶ «sur la bouche des pierres / peut-être retrouvera-t-il son image» (MT, p. 51).

⁹⁷ «comme lève la mousse du cœur des pierres / apparaît de nuit / le cheval blanc du mirage» (MI, p. 119).

⁹⁸ «que pierres de lune / amoureuses d'une île» (SF, p. 87); «dans le sourire des pierres» (GL, p. 34); «la pierre a pitié de nous» (*Ibid.*, p. 81); «et les pierres gémissent d'absence» (DS, p. 107).

Nord selon lesquelles le corps serait habité par deux âmes, l'une végétative (*nefs*), l'autre subtile ou souffle (*rruh*). À l'âme végétative correspondent les passions et les émotions; elle est transportée par le sang et son siège est le foie. À l'âme subtile correspond la volonté; elle circule à travers les os et sa demeure est le cœur. L'union de ces deux âmes est représentée par le couple arbre-pierre; l'un est le principe féminin tandis que l'autre évoque le principe masculin.

Dans les poèmes de Saïd donc tout élément du paysage a, à juste titre, une âme et appartient ainsi au domaine du sacré⁹⁹. En outre, la contemplation extatique de la Nature est liée à la manifestation d'une présence divine bien cachée. Elle apparaît très souvent sous la synecdoque d'un œil inquiétant qui parfois devient même le confident privilégié, sinon le seul point de référence car il a créé le sujet poétique¹⁰⁰. Cet œil-juge est l'œil de la conscience ou le regard inquisiteur de l'Autre. En tout cas, il s'agit toujours d'une entité supérieure qui observe ce qui se passe autour d'elle¹⁰¹. Ce besoin constant d'attribuer des traits humains chez Saïd atteint même des concepts abstraits comme celui de Dieu qui dans les vers suivants devient une figure macabre:

entre les doigts d'un fossoyeur
le crâne du monde
tourne (MI, p. 55)

Dans d'autres poèmes l'auteur semble s'inspirer plutôt de la conception aristotélicienne du Moteur Immobile qui est cause première de mouvement et principe recteur de l'univers:

dans un rictus du ciel
une faille de la lumière

la terre reparait

mue par une volonté
plus forte elle tourne

tourne encore

⁹⁹ “J'écris par respect des éléments les plus sacrés / le feu l'eau le vent / l'astre la pierre l'arbre et la trace / du libre animal” (GL, p. 16).

¹⁰⁰ “Et le cumul des silences / jette un voile à ma face / qu'un autre œil contemple / et qui n'est pas le mien / et qui n'est pas le tien” (MI, p. 45); “tu parles à l'œil immense / comme un naufrage” (*Ibid.*, p. 30); “dans le visage du monde / un œil me fait lumière” (*Ibid.*, p. 63); “l'œil malheureux / m'engendre / tandis qu'en naissances infinies / tu te déploies” (*Ibid.*, p. 113).

¹⁰¹ “on nous regarde / de l'autre côté de la vie” (SF, p. 11).

parmi les sphères

quelqu'un se joue d'elle
et de nous
à tirer sur la corde
de son sourire
(UA, p. 53)

Ce poème suggère la présence d'un être supérieur malin qui se moque de l'homme et de l'univers. Cependant dans quelques poèmes de Saïd cet être supérieur apparaît de temps en temps sous le nom de Dieu mais sans majuscule¹⁰². Cela témoigne sans doute les faibles croyances religieuses de l'auteur. En effet l'on y trouve un Dieu ignoré par les hommes mais qui pourtant influence leur vie comme arrive dans ces vers où Dieu est comparé curieusement à un tisseur par le biais d'une métaphore filée¹⁰³:

fil du ciel et de la terre
un dieu oublié des hommes
a tordu deux fils de soie
nous tissant une destinée commune
(PM, p. 66)

Mais dans le panthéon saïdien il y a même de la place pour une divinité féminine qui apporte du mystère aux vers suivants:

à l'égal des siècles
ma noire déesse veille

une ombre autour d'elle
jette des pelletées de feu
sur le poussier des regards
(MT, p. 61)

Et pourtant cette déesse énigmatique est la seule à être reconnue dans son "rôle" par le sujet poétique qui la nomme avec un possessif révélant une connotation affective de sa part.

Parfois la présence d'un être supérieur n'est qu'un prétexte pour sublimer

¹⁰² «à un dieu immuable nos murmures / formulent d'obscur prières» (DM, p. 58).

¹⁰³ Nous avons trouvé le même rapprochement chez Nadir dans les vers suivants extraits de la «Célébration du Premier Matin». Dans les vers qui nous intéressent le poète parle du vent qui serait «Calme et doux comme le soupir de la Vierge d'ébène, / Rectiligne comme le fil du Tisserand» (LC, p. 7). Or, la présence de la lettre majuscule nous laisse entendre qu'il pourrait s'agir de Dieu ou, en tout cas, d'un être supérieur car, la majuscule mettant en relief un mot quelconque, elle finit par le diviniser.

l'art poétique, le poème étant le temple de Dieu, comme l'auteur laisse bien entendre dans ces strophes:

je dis: toujours dans le poème
j'entendrai le silence avant les mots

et tu réponds: s'il existe un dieu
c'est là qu'il habite
(DS, p. 97)

On assiste à la divinisation du poème qui, comme Dieu, est symbole d'unité, de perfection et d'éternité¹⁰⁴. Il faut remarquer qu'il s'agit de l'aspiration suprême du poète. En effet il essaie de revenir par sa poésie à ce paradis perdu originaire atemporel et harmonieux qu'est l'enfance du monde¹⁰⁵. L'animisme et le panthéisme saïdiens s'inscrivent donc dans une vision enfantine de l'univers, dans le sens que l'auteur s'essaie de contempler le paysage avec les yeux purs d'un enfant. À ce propos, elle affirme:

«D'une certaine manière, la poésie demeure liée à l'enfance – aux commencements, à l'origine. Écrire, n'est-ce pas retourner vers l'origine? [...] C'est avec les yeux de l'enfance que nous voyons vraiment. Et le poète est aussi là pour nous donner à voir. [...] Écrire serait donc un retour, et un recours, constants à cette période intemporelle qu'est l'enfance, à l'émerveillement jamais perdu»¹⁰⁶.

Ainsi chez Saïd chaque poème vibre de pureté dans un frémissement d'infini.

Si Saïd reste attachée à une religion primitive, spontanée recherchant le contact premier de l'homme avec la Nature, Nadir semble proposer une religion plus sophistiquée s'adressant à des élus. D'ailleurs le poète est, à ses yeux, un alchimiste qui dans l'*athanor* des mots recherche toujours le vocable parfait. En effet, au début de son recueil de poèmes s'intitulant justement *L'Athanor*, l'auteur affirme:

«L'officiant courbé sur son Athanor est semblable au poète recueilli à l'écoute de ses émotions.

¹⁰⁴ «J'écris parce que le temps dans le poème / se vêt d'éternité» (GL, p. 14).

¹⁰⁵ Voilà ce que Saïd même affirme à ce propos: «La création peut-elle se concevoir autrement que comme une quête permanente – d'être, de Lieu, de sens, d'identité, d'unité, de perfection, d'absolu? Comme une exigence d'être? L'écriture poétique a toujours été pour moi, outre une interrogation spirituelle» (*Poésie entre deux rives*, intervention à l'Université de St. Andrews, Ecosse, sept. 2000.)

¹⁰⁶ *Poésie entre deux rives*, intervention à l'Université de St. Andrews, Ecosse, sept. 2000.

Ici et là, une alchimie est en action pour la transmutation des éléments composites en Œuvre, rouge et noire, immergée dans l'or du temps, livrant une parcelle du secret de la grande Enigme» (p.3).

Ces mots nous renvoient directement à deux poètes ésotériques français tels, Rimbaud et Nerval sans aucun doute connus par Nadir. Par cette comparaison entre alchimie et poésie l'auteur avoue indirectement le but de tout poète qui doit viser à la perfection, à la plénitude de l'être, à cette lumière et cette chaleur qu'on attribue d'habitude à la couleur du soleil et à l'or. Il ne faut pas oublier que, dans le processus alchimique, l'or correspond à l'étape finale de la sublimation. Et la poésie aurait justement le pouvoir de sublimer la parole. L'art alchimique, comme l'art poétique, a plusieurs degrés qui permettent de transformer les métaux vils (mots) en or (poésie) en parvenant à la "grande Œuvre", c'est-à-dire l'Œuvre totale, expression maxime de perfection et d'harmonie retrouvées. Dans un contexte semblable, on comprend pourquoi l'auteur, quand il écrit en prose, finit par céder à la poésie qui respire en lui. Ainsi il donne vie plutôt à des récits poétiques grâce à la densité sonore et à la puissance imageante très marquées qui, selon Jean-Yves Tadié, seraient les deux grands moyens poétiques par excellence¹⁰⁷. Dans son étude entièrement consacrée à ce genre hybride, Tadié définit le récit poétique comme «un récit qui reprend, en prose, les moyens du poème, et définit un univers privilégié, un paradis perdu et retrouvé»¹⁰⁸. La ressemblance très forte que Nadir remarque entre le processus alchimique et l'art poétique ne contredit pas la définition de Tadié. En effet l'alchimie verbale nadirienne vise à la perfection et à l'unité finales de l'Œuvre grâce à un effort constant d'harmonisation et de purification du mot. De là viendrait cette recherche obsédante du vocable le plus approprié chez Nadir. Le poète-alchimiste finit ainsi par entreprendre avec son lecteur-initié une véritable quête initiatique aboutissant à cet Éden originaire perdu et regretté, royaume de perfection et d'équilibre. Chaque opération alchimique, comme d'ailleurs tous les passages d'une création littéraire, correspond à la conclusion d'une méditation, d'une illumination intérieure et l'étape finale donne à l'homme-auteur des pouvoirs de démiurge. À ce propos, dans les récits nadiriens l'on trouve souvent des passages révélateurs qui

¹⁰⁷ Tadié J.-Y., *op. cit.*, p. 179.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 197.

ne font que souligner l'importance que l'auteur attribue à cette quête existentielle; on n'a qu'à considérer le suivant que Nadir fait prononcer à l'un de ses personnages "illuminés":

«En vérité, je vous le dis, seuls importent le Souffle et la Lumière, l'Interrogation et la Quête. Voyez l'infini des espaces sidéraux, méditez les mystères de l'Eternel Retour, réfléchissez au devenir de l'âme et hasardez-vous, téméraires sourciers de l'Absolu, au-delà du seuil de la mort»

(AM, pp. 74-75)

Le chemin n'est pas sans difficultés et, au niveau littéraire, les obstacles seraient représentés par les mots utilisés qui ne sont jamais univoques, et là encore il y aurait un autre rapprochement avec l'alchimie à cause de sa terminologie ambiguë. En effet, cette science ésotérique se sert d'un langage poétique volontairement obscur plein d'allégories et des figures de rhétoriques qui avait pour objet de réserver l'accès aux connaissances à ceux qui auraient les qualités intellectuelles pour déchiffrer les énigmes posées par l'auteur-alchimiste. Parfois Nadir se sert aussi des termes appartenant au langage alchimique pour envelopper de mystère ses poèmes comme le montrent bien les vers suivants:

*Le plomb fondu durcit dans l'eau dansante.
Il dessine les continents oxydés de l'Ailleurs.
les puzzles escarpés de l'Avenir.*
(SS, p. 42)¹⁰⁹

Cependant le langage poétique nadirien est semblable au langage alchimique puisqu'il est lui aussi chargé d'ellipses, d'allusions, de symboles, d'allégories et de noms bizarres appartenant à des divinités de différentes religions ou à des figures mythologiques¹¹⁰. Tel un alchimiste, l'auteur écrit très souvent des vers ou des passages obscurs en provoquant son lecteur pour qu'il essaie de comprendre ses messages cachés comme dans les vers suivants truffés des symboles de difficile interprétation:

A l'ombre du Cèdre,
Nous fîmes éclore l'Œuf germinal et aux Jumeaux
dissemblables qui en sortirent, nous donnâmes une
Araignée pour leur tisser une toile.
(LC, p. 8)

¹⁰⁹ C'est l'auteur qui souligne.

¹¹⁰ Voilà quelques noms qui sont très souvent difficiles à prononcer. Cela ne fait que dépayser davantage le lecteur: le roi Nezahualcoyotl, le Noir Guerrier Tezcatlipoca, le Blanc et Sage Quetzalcoatl, Nyarlathotep, Pokoû, Shango, Oshala, Ogum, Iemanja, etc.

La plupart des symboles chez Nadir sont ambigus. Ici, le choix du cèdre renvoie bien sûr à l'immortalité mais aussi au domaine du sacré, tandis que l'œuf est, à la fois, l'image de la totalité et de l'unité. Pour ce qui concerne l'araignée, selon la tradition islamique, il s'agit d'un symbole ambivalent. En effet, elle peut avoir des pouvoirs bénéfiques mais aussi attirer le mauvais sort. Cependant, la présence de la majuscule révèle une tentative de divinisation de la part du poète et donc la présence de l'araignée serait finalement quelque chose de positif.

Nadir s'adresse à un public restreint d'«initiés» qui soient capables de déchiffrer ses œuvres. L'écrivain antillais Édouard Glissant fait de cette obscurité l'une des caractéristiques de tout texte littéraire en affirmant:

«Le texte littéraire est par fonction, et contradictoirement, producteur d'opacité. Parce que l'écrivain, entrant dans ses écritures entassées, renonce à un absolu, son intention poétique, tout d'évidence et de sublimité. L'écriture est relative par rapport à cet absolu, c'est-à-dire qu'elle l'opacifie en effet, l'accomplissant dans la langue. Le texte va de la transparence rêvée à l'opacité produite dans les mots»¹¹¹.

Le texte demeurerait donc impénétrable au lecteur, tout effort de compréhension de sa part serait inutile aux yeux de Glissant. Cependant Nadir semble lancer quand même un défi à ses lecteurs en les invitant à un banquet culturel très riche et varié. En effet ses livres sont imbibés de références (littéraires, religieuses, culturelles, géographiques, historiques, philosophiques) leur donnant une portée encyclopédique. Cela révèle le désir ambitieux de l'auteur de parvenir à l'Œuvre totale et totalisante, reflet du caractère universel de toute culture.

Nous avons bien constaté par les renvois à l'alchimie que Nadir est sans aucun doute attiré par cette doctrine des choses cachées qu'est l'ésotérisme. En particulier, il semble s'intéresser à l'aspect mystique de l'Islam, à savoir le soufisme (*tassawwuf*) en citant en exergue à quelques chapitres de ses récits les paroles des maîtres principaux de la mystique musulmane tels, Farid Al-Dine Attar, Djâlal Al-Dine Rumi, Abu Hamid Al Ghazali, Muhyi Ud Din Ibn Arabi. Mais l'expression maxime de cette fascination pour le soufisme est représentée par *La Danse du Derviche-tourneur* (SS, pp. 13-15), long poème mystique que

¹¹¹ Glissant É., *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 129.

l'auteur repropose avec quelques modifications dans *Les Livre des célébrations*¹¹². Ce poème décrit les différentes étapes de cette pratique hypnotique qu'est la danse qui permet au croyant de parvenir à l'extase mystique, à l'anéantissement. Ainsi il atteint la réalisation spirituelle totale et il est prêt à recevoir la lumière divine, par laquelle il peut enfin tout connaître et tout voir car:

En toi, Il palpite
En toi, Il respandit
En toi, Il fonde l'Etre
Il est en toi et tu es en Lui.
Alors la joie et le tremblement
Et le doux vertige sans limite...
(SS, p. 15)

Nadir a su habilement traduire l'extase mystique du derviche par un oxymore («doux vertige») et par les points de suspension qui ne sont que l'écho même des mots «sans» et «limite», ou encore une tentative de visualiser le concept d'infini tout en suggérant l'idée du mystère qui s'accomplit.

Mais dans les œuvres nadiriennes il y a plusieurs renvois à d'autres sciences ésotériques telles le symbolisme et la numérologie¹¹³. À témoigner de cette fascination pour les nombres l'auteur consacre un récit très curieux de *Les Portiques de la mer* s'intitulant *Le chiffre* ainsi que quelques poèmes dont *Nombres* qui commence par ces vers énigmatiques:

3 trois 3
5 cinq 5
7 sept 7

Nombres, j'exorciserai votre cabale en disant vos Secrets.
(*Ibid.*, p. 39)¹¹⁴

Dans ces vers le sujet poétique s'adresse directement aux nombres en les personnifiant par le biais d'une apostrophe et se considère comme le seul gardien de leurs énigmes. D'ailleurs, chez les deux auteurs, chaque élément contribue à plonger les poèmes aussi bien que les contes dans un état d'ambiguïté constante. La précision et la définition laissent ainsi la place à l'allusion et à la suggestion

¹¹² Dans ce recueil il apparaît sous le titre de «Célébration de la danse» (pp. 51-53).

¹¹³ Dans le troisième chapitre de notre étude nous allons consacrer un paragraphe entier aux nombres, étant donné leur forte présence dans les œuvres des deux auteurs.

¹¹⁴ C'est l'auteur qui souligne.

dans ces œuvres où rien n'est jamais statique ni figé.

À la suite de cet *excursus* sur les thématiques communes aux deux auteurs, nous pouvons affirmer l'existence de quelques constantes chez eux. En premier lieu, l'errance qui est le véritable ressort de leur écriture ainsi que leur première source d'inspiration. On perçoit en effet chez les deux un besoin vital d'écrire pour apaiser ce nomadisme intérieur qui pourtant les caractérise. À ce propos il faut remarquer l'abondance de symboles et de figures renvoyant au lieu, ou mieux au non-lieu de l'entre-deux, cet endroit imaginaire où se situe avec aisance l'écrivain maghrébin et qui exprime bien son existence hybride. En second lieu, la mer qui apparaît toujours soit comme toile de fond privilégiée soit comme protagoniste même de leurs œuvres. Présence tantôt explicite tantôt suggérée par des métaphores filées, la mer est le point de repère par excellence du sujet poétique toujours instable. Il suffit à ce dernier de contempler l'eau pour se retrouver car, très souvent, elle évoque chez lui les souvenirs de son enfance. Ainsi l'émigré finit par s'abandonner entièrement à ce bercement mnémonique. En dernier lieu, les deux présentent cette lutte éternelle entre l'amour et la mort qui donne vie à un va-et-vient de sentiments contrastants chez le sujet poétique. Il se trouve emprisonné dans ce dualisme qui le déchire tout en le poussant à retrouver son unité perdue. Car les poèmes ne sont que les différentes étapes d'une quête identitaire parfois avouée¹¹⁵. Ce voyage intérieur s'accomplit initialement par l'écriture mais ensuite les deux auteurs s'en détachent peu à peu pour créer enfin leur œuvre. D'ailleurs

«Écrire, c'est se retirer. Non pas dans sa tente pour écrire, mais de son écriture même. S'échouer loin de son langage, l'émanciper ou le désemparer, le laisser cheminer, seul et démuné. Laisser la parole. Être poète, c'est savoir laisser la parole. La laisser parler toute seule, ce qu'elle ne peut faire que dans l'écrit»¹¹⁶.

¹¹⁵ Saïd affirme dans le long poème qui ouvre le recueil *Gisements de lumière*: "j'écris pour me perdre me retrouver / me perdre encore" (p. 17).

¹¹⁶ Derrida J., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 106.

CHAPITRE II: La révolution du langage (poétique)

*«En écrivant en français, je suis habité par une grande pudeur, celle de l'invité, qui, héritier d'une haute mémoire, tente de dire à son hôte, dans sa propre langue, la diversité et l'unicité du paysage humain. Pour cela, l'invité a emporté avec lui ses mots et leurs couleurs, ses accents et ses rythmes, sa syntaxe et ses odeurs, sa respiration et son souffle, ses images et ses métaphores, ses signes et ses symboles, ses sables et ses arbres, ses souvenirs et ses attaches, ses ciels et ses mers, ses légendes et ses rêves, ses jours et ses nuits, comme cadeaux, offrandes bien modestes mais combien précieuses, car elles sont son corps et sa langue, l'âme de son être, sa vie» (T. Bekri, *De la littérature tunisienne et maghrébine*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 12)*

Dans ce chapitre nous allons focaliser notre attention sur la forme, en analysant, respectivement, la poésie et le conte avec leurs particularités. Pourtant, il nous arrivera souvent de confondre volontairement les deux genres, surtout avec les textes de Nadir: cet auteur, en effet, comme nous l'avons déjà dit à plusieurs reprises, se sert toujours d'un langage hautement poétique aussi bien dans ses récits que dans ses poèmes. Saïd, en revanche, utilise souvent un ton discursif dans ses poésies, en particulier, par l'insertion des aphorismes¹. C'est pourquoi, pour la deuxième partie de notre étude, nous avons décidé d'emprunter le titre à l'essai magistral de Kristeva² avec la petite adjonction des parenthèses. Ensuite, dans le dernier chapitre, nous aborderons aussi le style des deux auteurs en essayant de relever leurs traits distinctifs. Notre analyse se veut très minutieuse en commençant par l'étude des nombreuses figures de rhétorique qui émaillent le texte et qui contribuent à son évidente beauté artistique. Ce recours fréquent au style figuré exprimerait la volonté des deux auteurs d'attribuer une qualité divine à la parole³. Mais, si d'un côté Saïd et Nadir respectent la vision traditionnelle arabe de l'esthétique de la parole, de l'autre ils sont, sans aucun doute, deux auteurs "révolutionnaires" (d'où le choix du titre de ce chapitre), dans le sens qu'ils inventent, chacun à sa manière, une nouvelle écriture entre tradition et modernité. À travers ce renouvellement de leur tradition littéraire ils visent à mieux s'approprier leur passé en rattachant cette recherche à l'itinéraire de leur quête identitaire. Leur écriture se propose d'effacer toutes les barrières en se présentant comme une écriture universelle mais, en même temps, elle revendique sa propre spécificité. Saïd et Nadir sont deux écrivains issus d'une double culture franco-tunisienne qui ont su enrichir la langue française tout en essayant de garder le rythme et la musicalité de l'arabe⁴. En effet, comme l'affirme l'écrivain marocain

¹ En voilà quelques exemples tirés de ses recueils poétiques: "la liberté est vertige / au miroir de l'angoisse" (GL, p. 17); "dans toutes les langues / l'amour ouvre l'horizon" (*Ibid.*, p. 74); "l'âme a un pays / dont le corps se souvient" (SF, p. 105); "tout regard est transhumance" (PN, p. 18).

² Il s'agit justement de *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

³ À ce propos Michel-Mansour, dans son étude approfondie sur *La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, affirme: «Employer un mot dans son sens figuré plutôt que dans son sens premier (langagier) est une des caractéristiques "divines" d'Allah. Cette qualité (divine) de la parole (celle d'employer la parole dans un sens figuré) n'est qu'un des attributs sacrés qu'accordent les philosophes à la parole» (pp. 43-44).

⁴ Voilà ce que Saïd même affirme à ce propos: "On a souvent voulu savoir pourquoi j'écrivais en français, alors que j'appartiens, de par ma naissance et mon nom – le nom de mon père –, à l'aire arabo-musulmane. La réponse tient d'abord au fait que le français est ma langue maternelle –

Khatibi, «il y a toujours dans chaque mot, chaque nom, chaque prénom et nom propre le dessin d'autres mots, sa calligraphie hospitalière. Dans chaque mot: d'autres mots; dans chaque langue: le séjour d'autres langues. Toujours le tout-autre veille sur la force poétique»⁵. Et donc cela pousserait à une ouverture naturelle à toute autre culture et langue vers une poésie universelle. En effet les deux auteurs se veulent les paladins du cosmopolitisme. Saïd affirme à cet égard:

«Toujours je me sentirai “d'un pays et de mille”. Comme si j'appartenais à tous les lieux de la Terre, que je me trouve à Paris, Tunis, Oslo, Istanbul, New York ou Tombouctou. Après la déchirure originelle, comment me sentirais-je appartenir à un lieu précis, circonscrit, limité?»⁶.

Si on lui pose la question épineuse de la raison du choix du français comme langue d'écriture elle l'attribue à la volonté de l'histoire, c'est-à-dire: «la période historique qui a lié, un temps, la France et la Tunisie, alors sous protectorat, mais aussi mon histoire personnelle, qui a voulu que je sois née de la rencontre entre une Française et un Tunisien». Nadir aussi, de son côté, s'est depuis toujours considéré comme investi d'une mission qui consisterait en la recherche du dialogue interculturel. C'est pourquoi il essaie de faire passer ce message dans son œuvre qui se présente aux yeux du lecteur comme un puzzle culturel et linguistique.

I. La vision dichotomique.

Il faut dire tout d'abord que la dichotomie est à la base même de la littérature maghrébine d'expression française qui renferme déjà dans sa définition une double identité (franco-maghrébine) non seulement géographique mais aussi linguistique, culturelle et identitaire. D'ailleurs Madelain, dans son essai *L'errance et l'itinéraire*, affirme avec vigueur que la double culture de l'écrivain maghrébin lui confère une double capacité introspective qui donne à son regard une intensité

langue de ma mère – et donc, paradoxalement, langue de l'Autre et langue mienne. Dans la poésie que j'écris, cependant, la langue arabe est présente, comme souterrainement, les deux langues tissant entre elles des correspondances. Ce qui me ferait dire que mon poème s'écrit entre deux langues”, dans *Poésie entre deux rives*, intervention à l'Université de St. Andrews, Ecosse, sept. 2000.

⁵ Khatibi A., *Figures de l'étranger dans la littérature française*, cit., p. 205.

⁶ *Poésie entre deux rives*, intervention à l'Université de St. Andrews, Ecosse, sept. 2000.

pointue⁷. Saïd semble partager le point de vue de Madelain lorsqu'elle dit:

«Assumée la double appartenance permet d'avoir sur chacune des sociétés en question un regard doublement critique, et surtout de se montrer plus nuancé. Parler, écrire plus d'une langue est en soi un enrichissement, une ouverture [...] Moi, la langue qui m'a choisie est d'abord celle du poème»⁸.

Tout texte maghrébin repose sur un équilibre fragile qui est pourtant sa richesse non seulement sémantique mais aussi lexicale. Et les écrivains s'installent fièrement dans cet entre-deux intraduisible⁹, lieu métaphorique instable par définition mais très fécond, pour devenir des “migrateurs du silence et de la langue” (MI, p. 85). Finalement cette condition est privilégiée seulement en apparence puisqu'elle est plutôt vécue comme un lourd fardeau. Voilà ce que nous avoue à ce propos Saïd dans la strophe finale d'un poème de désolation et d'incertitude totales:

parce que notre nom n'est connu
qu'aux carrefours des abandons
que notre silence se fait
souffle et emblème au chardon
ardent des insomnies diurnes
et prière étouffée au cœur
d'oasis calcinées nous
nous retrouvons témoins d'une rive
à l'autre de l'épuisement des mots
et de la retombée des visages
en strates intermédiaires
qui érigent un socle mort écrasant
pour un destin d'argile
et de pluies incertaines
(MI, p.122)

Face à cette perspective qui ne laisserait aucun espoir les écrivains maghrébins se sont interrogés longtemps sur leur sort, partagés entre la résignation à l'Autre qui entraînerait leur effacement identitaire ou l'affirmation de leur différence apportée par la mosaïque linguistique et culturelle¹⁰.

En tant qu'auteurs nés dans cet espace géographique, Saïd et Nadir ont

⁷ p. 15 (trad. ital.).

⁸ Saïd A., «Eléments d'origines», *Horizons Maghrébins*, Toulouse, n° 11 (3ème trimestre 1987), p. 47.

⁹ “et dans l'entre-deux intraduisible / qui porte au-delà de soi / clignent les semblants / d'une danse de noms comme / autant d'étoiles périssables” (MI, p. 76).

¹⁰ “hésiterons-nous / entre la tentation de nous effacer / celle de nous envoler / et celle de renaître de nos cendres” (SF, p. 25).

reconnu leur hybridité qui est la “marque ancienne d'un partage” (MI, p. 76) en la traduisant dans leurs œuvres par une vision dichotomique du monde¹¹. Pour ce faire, ils utilisent plusieurs figures de rhétorique comme l'antithèse, l'oxymore, la synesthésie, la comparaison et la métaphore que nous allons traiter d'une manière plus détaillée dans les paragraphes suivants. Nous avons déjà défini toutes ces figures des entre-deux formels, puisqu'elles établissent un lien très fort entre deux mots apparemment opposés, soit par contraste (antithèse) soit par contradiction (oxymore) ou bien par similitude (synesthésie, comparaison, métaphore).

1.1. L'équilibre instable.

Les deux figures syntaxiques qui représentent le mieux l'équilibre précaire caractérisant tout texte maghrébin sont l'antithèse et l'oxymore. La première rapproche deux termes opposés tandis que l'autre établit entre eux une contradiction pourtant féconde. En effet, dans l'oxymore, le niveau sémantique apparaît redoublé car, à la différence de l'antithèse, où les deux mots demeurent séparés, ici on assiste à une contamination enrichissante de champs sémantiques d'où chaque mot sort finalement valorisé.

Chez les deux écrivains, l'antithèse se manifeste bien sûr par le simple rapprochement de deux mots opposés, mais elle arrive aussi à influencer la structure de quelques poèmes ou même d'un recueil entier¹². Face à cette vision manichéenne du monde qui transparait des vers, aucune nuance n'est possible mais chaque élément exalte son contraire (et vice-versa) par sa seule présence. Autrement dit, chez Saïd et Nadir, les mots opposés sont inséparables et se présentent comme un réservoir intarissable de significations. Lorsqu'un mot s'accompagne de son contraire, il puise dans son terme opposé toute sa force

¹¹ Cependant les deux écrivains choisis traduisent cette dichotomie même au niveau typographique par l'insertion de l'italique dans leurs poèmes aussi bien que dans leurs contes. Ce type de dichotomie s'accompagne très souvent de la dichotomie linguistique car les deux auteurs insèrent, surtout dans leurs contes, des mots arabes en italique qui contrastent avec le texte français. L'importance de l'italique est bien soulignée par Barthes, selon lequel ce morphème serait, en effet, «la trace de la pression subjective qui est imposée au mot d'une insistance qui se substitue à sa consistance sémantique» (*Le bruissement de la langue*, cit., p. 300).

¹² C'est le cas du recueil de Saïd, *L'une et l'autre nuit*, divisé en deux parties ayant pour titre le nom de deux villes totalement opposées entre elles, à savoir Paris (symbole de l'Occident par excellence) et Hammamet.

sémantique. Les nombreuses descriptions que l'on trouve dans les œuvres analysées plongent constamment dans un dualisme éternel qui fait que le côté lumineux rappelle tout de suite le côté obscur. Le couple d'opposés clarté / obscurité (ou bien dans ses variantes jour / nuit, lumière / ombre, soleil / lune, noir / blanc)¹³ abonde dans ces recueils jusqu'à constituer parfois le squelette de quelques strophes sinon de poèmes entiers. À ce propos, voilà une strophe très suggestive qui est construite justement sur les deux axes sémantiques clarté / obscurité:

je viens de toi vers toi
hanchée de vertige et d'éclairs
je viens de l'obscur et vers l'obscur
ténébreuse et claire de rives conjuguées
je viens corps et lumière
habiter mon visage pillé
(MI, p. 87)

Et encore les deux strophes finales d'un poème appartenant au recueil de Saïd antithétique par excellence¹⁴. Ici, le passage du jour à la nuit est perçu comme une lutte quotidienne pour prendre place dans le ciel:

le jour a beau planter
ses griffes
dans chaque matin qui revient

la nuit jouerait-elle
à repousser ses masques
par-delà la lumière
(UA, p. 76)

Les poèmes plongent toujours dans un va-et-vient antithétique constant qui révèle, surtout chez Saïd, la recherche d'un style personnel. L'auteur semble s'amuser en effet à travers des jeux de mots fréquents pour donner vie à un chaos à plusieurs niveaux dont témoigne cette strophe où les deux vers finals sont disposés en chiasme sémantique (obscur / jour; transparent / nuit):

en quête de ce qui est
plus obscur que le jour

¹³ Voilà d'autres exemples avec les variantes: "J'accueille un ciel noir // de petites pierres blanches / éclatent aux étangs du songe" (MI, p. 39), "au labyrinthe inquiet du jour / la nuit oppose son alchimie / d'ombre et de lune" (NA, p. 92), "nous étions la lune et le soleil / et la couleur qui soutient le ciel / et son commencement" (DS, p. 31).

¹⁴ Il s'agit toujours de *L'une et l'autre nuit* qui présente justement une antithèse déjà dans son titre.

plus transparent que la nuit
(*Ibid.*, p.124)

Il faut remarquer que ces derniers vers sont rapprochés par un parallélisme syntaxique et montrent, en même temps, une confusion sémantique créée par la juxtaposition entre une double antithèse (jour / nuit, clarté / obscurité) et un double oxymore (obscur / jour, transparent / nuit).

Nadir semble privilégier plutôt les variantes blanc / noir et jour / nuit¹⁵. Pour ce qui concerne le premier couple d'opposés, les deux couleurs sont bien représentées par ces vers énigmatiques où le numéro sept revient d'une manière obsédante¹⁶:

7 candélabres et leurs doigts de cire
magie blanche.
7 coutelas sacrificiels
magie noire.
Fumée blanche, sang noir

7 sept 7
Signe magique du monde.
(LC, p. 44)

Mais on trouve aussi dans ses œuvres le couple antithétique jour / nuit. En voilà un exemple très suggestif construit sur un parallélisme antithétique où le sujet poétique apparaît la victime préférée de deux ennemis très puissants:

La nuit me flagellait de son fouet d'étoiles.
Le jour me dardait de ses flèches de feu.
(LP, p.109)

Le couple d'opposés clarté / obscurité avec ses nombreuses variantes, couple qui est d'ailleurs le plus fréquent dans les œuvres étudiées, donne vie aussi à plusieurs oxymores dont le suivant où l'obscurité est paradoxalement associée à un astre. À vrai dire, ce rapprochement bizarre n'est pas nouveau car on le retrouve aussi chez Nerval dont ce vers représente sans aucun doute un hommage stylistique¹⁷:

¹⁵ Voilà d'autres exemples d'antithèse blanc / noir: "Un coq blanc / Un bélier noir" (LA, p. 33), "Robes blanches étalées / Sur le sang sacrificiel des coqs noirs." (SS, p. 64).

¹⁶ Dans le chapitre sur le style des deux auteurs nous allons consacrer un paragraphe aussi aux nombres, étant donné leur présence massive dans les œuvres analysées.

¹⁷ Voilà d'autres exemples: "feu obscur" (PN, p. 93), "étoile noire" (SF, p. 41), "obscur clarté"

je te retrouve soleil noir
posé sur la bouche du temps
(PM, p. 51)

Il est curieux de remarquer que Nadir a utilisé le même oxymore nervalien comme le témoignent ces vers¹⁸:

Au soleil noir du reniement
S'écaille le beau rêve...
(LA, p. 24)

Pourtant il y a d'autres couples antithétiques qui apparaissent souvent dans les textes pris en examen, tels rêve / réalité (ou sommeil / veille), oubli / souvenir, je / tu (ou moi / toi), vie / mort.

Pour ce qui concerne le premier couple d'opposés, il faut remarquer que ce va-et-vient perpétuel entre rêve et réalité plonge les poèmes dans une atmosphère suspendue et atemporelle où le lecteur ne parvient pas à distinguer les bornes de ces deux mondes parallèles¹⁹. D'ailleurs, en lisant soit les poésies soit les contes, on ne perçoit pas de véritables limites formelles et cela ne fait qu'accroître le chaos. Cet état de confusion est donc voulu par les auteurs qui semblent s'amuser à dépayser constamment leur lecteur. Cette nouvelle dimension aux contours indéfinis est pourtant le refuge privilégié du poète qui y demeure dans la pure contemplation de tout ce qui l'entoure. D'ailleurs il semble apprécier les "frontières" de tous les opposés. Pour Saïd, le mot le plus approprié à utiliser serait "seuil" qui, d'après elle, représente le «symbole de passage, de transition, de métamorphose»²⁰. Ce mot qui revient souvent dans ses poèmes, apparaît aussi dans le titre d'un recueil²¹. Ainsi l'auteur est attirée même par le seuil qui sépare la sphère des souvenirs de celle de l'oubli²². Face à l'une de plus grandes peurs de tout émigré, à savoir la crainte d'être oublié, il y a le pouvoir salvateur de la

(DS, p. 95), "limpides ténèbres" (DM, p. 27).

¹⁸ Nous avons trouvé un autre oxymore presque identique chez les deux auteurs. Il s'agit de "triste sourire"(chez Saïd, PN p. 90) et "rire triste" (chez Nadir, AM, p. 49).

¹⁹ Voilà quelques exemples de ce couple d'opposés ainsi que de leur variante sommeil / veille: "le rêve nous dispute au réel" (SF, p. 106), "à peine éveillés / à peine endormis" (UA, p. 75), "dormante, éveillée / mon double et l'autre" (PM, p. 64).

²⁰ *Poésie entre deux rives*, intervention à l'Université de St. Andrews, Ecosse, sept. 2000.

²¹ Il s'agit de *La douleur des seuils*. À témoigner encore l'importance que l'auteur accorde à ce mot philosophique, il y a même la subdivision du recueil en cinq parties qu'elle a appelées justement "seuils", chacun symbolisant l'un des seuils de la vie humaine.

²² "une étape après l'autre / j'avance sur la frontière / entre mémoire et oubli" (GL, p. 115).

mémoire qui l'aide aussi dans la reconstruction de son identité vacillante²³. Pendant cette recherche de ses propres racines la confrontation avec l'autre devient indispensable. La dialectique je / tu ou moi / toi prend alors le dessus pour donner vie à un jeu antithétique souvent amoureux²⁴ comme dans cette strophe construite entièrement sur une suite d'antithèses:

il est un temps pour la parole
un autre pour le silence un temps
pour l'aube un autre pour le couchant
ai-je rêvé tes nuits ou rêves-tu mes jours
improbables comme nos ombres
nous vivons nous mourons
chaque jour un peu plus chaque jour
un peu plus
(PM, p.12)

Le vers central ressort par rapport aux autres puisqu'il présente une double question s'appuyant sur deux antithèses (je / tu, nuits / jours) disposées en chiasme, si l'on considère les pronoms personnels et les adjectifs possessifs de première et deuxième personne (je / tes; tu / mes). Dans cette strophe apparaît, entre autres, le couple d'antithèses renvoyant à la vie et à la mort qui est d'ailleurs assez répandue dans les textes analysés²⁵. Il faut ajouter qu'ils sont truffés par bien d'autres antithèses mais nous nous sommes limités à focaliser notre attention seulement sur les couples d'opposés qui y apparaissent le plus souvent.

Pour ce qui concerne les oxymores, il est plus difficile de faire une classification car ils appartiennent à des champs sémantiques très disparates²⁶. Cette figure de rhétorique est utilisée souvent chez les deux auteurs pour enrichir au niveau sémantique une affirmation, un paysage ou bien une description. Dans les vers suivants l'oxymore fait son apparition solennelle à la fin d'un poème pour souligner une vérité annoncée dans la strophe précédente et le mystère finit par prendre le dessus:

²³ “en quête de nous mêmes / nous avons dans l'oubli / souvenir de ce qui sera” (NA, p. 67).

²⁴ En voilà quelques exemples: “pour que toi et moi de nouveau / partagions une même lumière” (DM, p. 39), “je cueille chaque miroitement / que tu abandonnes” (DS, p. 22).

²⁵ “– quand la vie fait signe / la mort recule” (PM, p. 62); “tout ce temps les vivants / et les morts se tenaient par la main” (DM, p. 41); “la terre le ciel / unis par les oiseaux des morts / ceux des vivants (DS, p. 50); “ni cette mort-vie qu'à chaque étreinte, tu donnes” (SS, p. 59).

²⁶ Voilà des exemples chez Saïd: “vieil enfant” (MI, p. 13), “fleur lourde” (DM, p. 71); “sérénité inquiète” (DS, p. 40); “voyageur immobile” (*Ibid.*, p. 106) ou dans la variante “marcheurs immobiles” (MT, p. 10); chez Nadir: “doux vertige” (SS, p. 15); “évidence secrète” (LC, p. 19).

le vide derrière la réponse
ne peut rejoindre la question

opaque transparence
(PM, p. 85)

Grâce à l'oxymore le désert qui est, par définition, un paysage désolé chez Saïd se peuple et s'anime en devenant même le lieu d'une rencontre particulière...²⁷

j'entends des voix fraternelles
en ce désert habité
nos doubles nous indiquent
notre devenir
(DS, p. 121)

Enfin l'oxymore peut enrichir même une description comme dans la strophe suivante où le passé insidieux finit par menacer des rêves incertains:

une trappe ouverte choisie à l'aveugle
pour y laisser couler de lourds squelettes
retombe sur la jeunesse de nos rêves
(MI, p. 24)

Cette figure est plus récurrente chez Saïd, au point de devenir l'un des traits distinctifs de son style. En particulier, nous avons remarqué chez elle une forte présence de l'oxymore rapprochant le silence du bruit provoqué par la parole ou par la musique, le silence étant l'un des mots clé de cette écrivaine²⁸. Dans les vers suivants Saïd décrit bien l'angoisse du poète (oiseau) qui, tel le cygne baudelairien, n'arrive pas à exprimer sa douleur vue comme une cicatrice indélébile:

Un cris muet dans la gorge
je bats des ailes
au bord du gouffre

la souffrance implantée
jusqu'au nu des racines
(UA, p. 52)

Après avoir analysé ces deux figures clé qui rapprochent deux termes par

²⁷ Nadir renverse la conception habituelle du désert vu comme le lieu aride par excellence, en le transformant, par le biais de l'oxymore "désert fertile" (SS, p. 45), en un symbole de vie.

²⁸ En voilà d'autres exemples: "langage muet" (SF, p. 66); "chant silencieux" (*Ibid.*, p. 72); "dialogue silencieux" (GL, p. 80).

leur opposition, nous allons nous occuper maintenant des trois figures qui donnent vie au rapprochement par analogie, à savoir la comparaison et la métaphore et la synesthésie.

I. 2. La comparaison ou la blessure de l'Autre.

L'écrivaine tunisienne Hélé Béji, dans un passage tiré de l'un de ses essais fait de la tendance à tout comparer l'un des traits distinctifs de tout auteur ex-colonisé, en limitant son analyse à la comparaison. Elle avoue à ce propos:

La terre où je me contemple est l'Orient, le lieu où je m'exprime est l'Occident. La bizarrerie de cette posture ne m'échappe pas, car je m'éprouve d'abord sous la forme d'une géographie paradoxale, dans laquelle rien ne correspond mais tout communique. Cette architecture darde inlassablement sur mes pensées la luminosité changeante – rayon levant, rayon couchant – d'une indiscernable demeure. Pourtant mon expérience n'est ni unique ni originale, et il ne serait pas surprenant que d'autres s'y reconnaissent. Elle illustre la coalescence de deux mondes, que la raison tend toujours à considérer séparément, mais que la vie combine si violemment qu'il en émane comme une troisième existence, mystérieuse, dont les deux précédentes ne paraissent plus alors que de simples instruments.

Cet Orient et cet Occident dont je suis également animée, je les embrasse et les repousse tour à tour, dans tout l'éventail de leurs penchants incompatibles, jusqu'à ce que se forment en moi les étranges figures d'une connaissance intime et distancée. C'est une drôle de conversation, un permanent conciliabule de leurs énigmes qui vous dote d'une disposition quasi naturelle à l'exercice de la comparaison. Comparer, confronter devient un réflexe immédiat, où l'instabilité de l'être se trouve heureusement rattrapée par l'étendue de cette double assise de gravité de l'esprit.²⁹

On pourrait étendre ce discours à toutes les figures du discours mentionnées plus haut car elles aussi, comme la comparaison, ne seraient qu'un témoignage de la double ou triple culture des deux auteurs. Et cette aptitude à la comparaison ne serait donc que la blessure langagière laissée par l'Autre. Ou plutôt la marque indélébile de la rencontre de deux civilisations totalement différentes. En tout cas cette figure de rhétorique ne fait qu'enrichir les textes maghrébins en devenant la principale figure de leur fécondité au niveau sémantique. En effet par leur but d'éclaircir une affirmation, un état d'âme, un sentiment ou encore une description,

²⁹ Béji, H., *L'imposture culturelle*, Paris, Stock, 1997, pp. 13-14.

les comparaisons ne font qu'apporter au texte, par le biais du comparant, un surplus de sens³⁰. Dans leur souci constant de s'assurer une compréhension majeure auprès du lecteur, les deux auteurs ont saturé de comparaisons leurs œuvres. Leur indiscutable supériorité numérique par rapport aux autres figures du discours nous a poussés à essayer de faire une classification à la fois formelle et thématique mais sans aucune prétention d'exhaustivité. Les comparaisons les plus récurrentes chez Saïd et Nadir sont d'ailleurs les plus classiques, c'est-à-dire celles qui sont introduites par le modalisateur comparatif "comme". Ensuite il y a aussi de nombreuses comparaisons avec "tel / telle" et quelques-unes sans aucun modalisateur comparatif³¹. Pour ce qui concerne la classification au niveau thématique nous avons remarqué tout d'abord la forte présence de comparaisons dont le comparant renvoie à la nature avec ses phénomènes, à la mer, au règne animal, aux différentes parties du corps humain, au langage et à l'écriture surtout poétique. En particulier, chez Saïd, l'on trouve toute une série de comparants qui se réfèrent à quelque chose d'indélébile tandis que chez Nadir il y a quelques comparants tirés de la mythologie, de la religion, de la philosophie, etc., comme s'il saisissait toujours l'occasion pour étaler sa culture³². Nous avons aussi constaté, surtout chez Nadir, la tendance à développer très souvent le deuxième terme de la comparaison en donnant vie à une scène bien décrite dans les détails et cela pour visualiser ses comparaisons en réservant au comparant la traduction en images de ce qu'il dit au début. Il s'agit des comparaisons-scénarii qui

³⁰ Dans cette comparaison, par exemple, Saïd aboutit à la confusion de trois espaces (ciel-terre-mer) par la juxtaposition de leurs champs lexicaux en donnant vie à un comparant très riche au niveau sémantique: "et cette chair aveugle / qui dort et enfle / comme étoile poussant ses branches / nourrie des suc de la mer" (SF, p. 72).

³¹ Voilà quelques exemples de comparaisons introduites par le modalisateur "tel/telle": "tels des oiseaux acerbes / elles déploient des ailes froissées" (MT, p. 15); "telle une lame / quelque chose lacère la lumière" (*Ibid.*, p. 53); "notre ombre fleurit tel un oiseau" (DM, p. 52); "ne tuez pas la lumière / en nous / tel un vaisseau dans la nuit" (DS, p. 112); "Quand les amarres furent coupés, les deux vaisseaux s'élançèrent d'un bond désordonné, telles de fougueuses montures libres de toute contrainte" (LP, p. 19). Par contre, les comparaisons suivantes sont dépourvues de tout modalisateur comparatif: "un vide grandit / au cercle de la pupille / te fixe te dépouille / t'attire navette / tendue dans l'extrême silence" (MI, p. 54); "les mots s'envolent / embruns / quittant la vague / pour le vent" (FO, p. 11); "mouette posée sur les navires blancs / je traverse la mer intérieure" (PM, p. 40); "les formes architecturales la / tatouant sont, graines éparpillées d'un chapelet rompu, / ses signes et son témoignage." (LC, p. 19).

³² "Et dans mon âme, le désir de la noyade / Comme un baptême dans les eaux du Jourdain." (LC, p. 11); "Mais, comme le Phénix renaissait de ses cendres, La voilà qui cicatrise ses blessures et renâit à la vie, avec ses exigences redoublées." (AM, p. 56); "...l'original du Coran était comme un modèle platonicien..." (*Ibid.*, p. 109).

apparaissent lorsque l'écrivain est épris d'un souci de clarté.

Parfois cette figure de rhétorique finit par influencer la structure même du poème qui se présente ainsi comme une suite de comparaisons enchaînées³³. C'est le cas de cette espèce d'élégie, écrite pour la mort de quelqu'un de très cher à l'auteur:

la mort tu ne l'as pas
lue dans les yeux
de celui qui s'en va
tu l'as lue dans ses hiéroglyphes
tracée comme signe
d'un passage

où était-ce toi qui parlais

la mort aveugle
en naissant tu l'avais
dans les yeux comme une coupole
comme un visage
d'enfant
elle habitait ton regard

comme une promesse aussi
quand elle s'affublait de noms
de noms de vivants
de nom de fuite en jouant à ta vie
quand elle prenait ton nom
en t'adjurant de vivre
(PN, p. 21)

Ce poème voilé de nostalgie pour cette personne qui est morte prématurément, contient deux types de comparaisons que l'on trouve très fréquemment chez Saïd, à savoir celle dont le comparant est tiré de l'une des parties du corps humain (“un visage d'enfant”) ou bien de quelque chose qui laisse une trace (“signe d'un passage”)³⁴. Enfin, le choix du comparant “une coupole” disposé en chiasme avec

³³ Cette figure de rhétorique est très employée aussi par Nadir qui, au début de sa *Célébration du Premier Matin*, définit le vent par une suite de comparaisons donnant au poème un ton emphatique. En effet le vent est: “Irrité et violent comme le souffle des Forges, / Calme et doux comme le soupir de la Vierge d'ébène, / Rectiligne comme le fil du Tisserand, / Tortueux comme la Transgression, / Accordé au monde comme les Gémeaux, au fronton / de la nuit” (LC, p. 7).

³⁴ Voilà d'autres exemples de comparaisons dont le comparant est représenté par des marques plus ou moins indélébiles: “hors l'aube comme plaie dans les ténèbres” (MI, p. 13); “et toujours la mémoire comme une blessure commune” (*Ibid.*, p. 63); “la vision d'un monde / en creux / comme une empreinte / d'éternité / sur un dos de tortue” (FO, p. 24); “la ligne du ciel / est comme une incision / de la lumière” (NA, p. 79); “Le labyrinthe et son fil d'Ariane: une chapelet d'îles / comme un tatouage immémorial” (LC, p. 22). Et quelques exemples aussi de comparants se référant à une partie du corps: “je retiens mal mes enseignes / et me défais comme une chevelure” (PN, p. 78); “chaque jour ce cris ramassé / porté comme un corps” (MI, p. 71); “arbre / innervé

le comparant suivant, exprime bien tout le poids du mauvais sort qui marque la vie de cette personne dès sa naissance.

Poussé par cet effort constant de clarté l'auteur finit paradoxalement par rendre plus difficile la compréhension du poème comme dans cette strophe où l'on assiste à un "embouteillage" de comparaisons:

et le silence palpite telle la mer
en son ventre de sel
palpite comme l'aile d'un oiseau
apprivoisant lentement le ciel
comme le vent la terre la vie
(DS, p. 97)

Parfois le choix du comparant exprime une volonté de la part de l'écrivain de choquer son lecteur en créant des comparaisons aux effets dépaysants comme le montrent bien ces strophes dont la première se développe autour de deux antithèses (blanc / noir, silence / bruit), tandis que la deuxième s'achève sur une hyperbate curieuse:

et cette ombre noire d'attendre
dépouillée comme un os
éclairci de solitude
creusant sa voix en rondes de silence
rumeur enflée
à mon cœur coquillage
(MI, p. 38)

un océan est toujours là
à enfler ses voiles comme des oreilles neuves
spirales pour un visage de sable monstrueux
(*Ibid.*, p. 96)

Par contre, dans ces vers l'effet dépaysant est obtenu grâce à la présence d'un comparant lié au domaine scientifique qui contraste avec le contexte lyrique³⁵:

comme une main / naissant à la lumière" (SF, p. 29); "la nuit palpite / comme un sein alerté" (UA, p. 66); "j'ai porté en moi le vide comme la bouche d'un noyé" (DS, p. 90); "la pulpe juteuse des fruits, comme une vulve, pour la durée" (LC, p. 9).

³⁵ Saïd aime insérer souvent dans ses poèmes des termes médicaux qui donnent vie à des métaphores filées. La présence de ces termes proprement scientifiques dans un contexte inapproprié révèle une recherche de déstabilisation de la part de l'auteur. Dans le prochain paragraphe consacré à la métaphore nous allons aborder aussi ce choix stylistique curieux en nous appuyant, comme d'habitude, sur des exemples précis.

la mémoire présente
est lourde du crépuscule
qui m'a sculpté un visage
comme un bistouri
au travers du cœur
(*Ibid.*, p. 34)

Parmi les différents types de comparants nous en avons trouvé plusieurs, surtout chez Saïd, qui renvoient soit au langage soit à l'écriture dont la strophe suivante constitue un exemple intéressant³⁶:

jeux de mirages
sans paupières
lettre morte
en guise de message
inexplicable
au sein des saisons jalouses
qui se plaisent
à décomposer la lumière
et ne laissent rien
qu'un tracé de crépuscule
posé à même l'encre de la nuit
comme une signature
d'agonie
(*Ibid.*, p.126)

Ici le champ lexical de l'écriture finit par contaminer la strophe entière en donnant vie à un jeu de miroirs parmi les différents vers. La réflexion sur l'art scriptural est toujours présente chez cette poétesse qui semble obsédée par la recherche de la raison principale de son besoin spasmodique d'écrire.

La nature et la mer qui apparaissent comme toiles de fond privilégiées des poèmes ne manquent pas de donner vie aussi à des comparaisons très suggestives, comme la suivante, qui amorce une contamination de champs sémantiques par le biais de la synesthésie. Celle-ci se répand dans les deux strophes enchaînées aussi par le procédé stylistique de l'anadiplose³⁷:

³⁶ Voilà d'autres exemples éclairissants: "chaque matin se réapprend / comme un langage" (SF, p. 95); "mégots tenaces et prétextes / entre les doigts / comme une métaphore acharnée / à brûler au cœur" (MI, p. 51); "comme la parole / la lumière est médiatrice" (GL, p. 30); "comme toi comme le poème / cette terre est née / du regard qui l'a rêvée" (PM, p. 47).

³⁷ Voilà d'autres exemples chez les deux auteurs de comparaisons dont le deuxième terme est tiré de la nature ou de la mer: "j'ai cultivé le silence comme une plante rare" (DS, p. 88); "comme un fruit cruel / la nuit reprend ses droits" (UA, p. 26); "Mauves sont tes lèvres / Comme, à l'automne, le lichen des mers" (SS, p. 67); "son chant vertical de midi suspendu / comme un jonc rigide / Au milieu du champ bleu" (LC, p. 25).

et plus haut c'est une chanson
très claire très blanche
comme une eau mûre
musicale et tendue

tendue vers la terre encore
et pour un temps neuve
ronde et bleue de cascades
fiévreuses et de vie pure
(*Ibid.*, p. 77)

Parfois le choix du comparant donne vie à des processus de concrétisation, d'abstraction, d'humanisation, de réification et d'animalisation selon le but de l'écrivain. La présence d'un comparant concret permet de visualiser un comparé abstrait comme si l'auteur voulait rendre tangibles ses sentiments³⁸. Ou vice-versa, le choix d'un comparant abstrait finit par dissoudre la réalité décrite dans le comparé comme en témoigne cette strophe³⁹:

les femmes désormais tenues
à l'écart des batailles et du temps
n'ont que l'étendue des siècles à contempler
visages plantés d'antiques tatouages
silhouettes teintes vivant une vie d'emprunt
et fixes comme la peur
(SF, p.75)

Lorsque le deuxième terme de la comparaison est une personne ou bien il renvoie à une partie du corps humain, on est en présence du processus d'humanisation⁴⁰. Si, par contre, le comparant appartient au domaine de l'inanimé, il y a une tentative de réification. Ce dernier processus est très utilisé dans les descriptions des personnages des contes pour donner vie ainsi à de véritables caricatures comme la suivante⁴¹:

³⁸ Voilà des exemples de concrétisation amorcée par le comparant: "paix et angoisse / alternent comme les vagues" (GL, p. 83); "et la méfiance comme digue / à l'oppression du cœur / et des mots" (MI, p.116); "aimer comme une rive / malgré cette distance / qui s'insinue / au clair de nos blessures" (SF, p. 46); "la solitude est drame / sans la source claire au cœur / de ce désert elle surgira / tel un livre secret des lèvres / du messenger" (GL, p. 105); "Ses songes se détachèrent de lui comme les écailles d'une ancienne peau chassée par la mue (AM, pp. 106-107).

³⁹ Voilà deux autres exemples de ce type de processus: "je suis pierre / et seule / comme la solitude // seule / et noire comme le destin" (FO, p. 38); "Une flamme douce comme le souvenir" (LA, p. 88).

⁴⁰ À ce propos voilà quelques exemples significatifs: "d'un jour nu comme une femme" (SF, p. 91); "dans la lumière noire de la nuit / la chair pâle de la lune / comme l'épaule ronde d'une femme" (DS, p. 48); "*Monde gainé de fer / comme la main dans le gantelet.*" (LP, p. 105).

⁴¹ Voilà d'autres descriptions où l'on trouve le processus de réification: "— Un gamin de quinze ans sec comme une gousse de caroube?" (LS, p. 127); "Puis son œil unique distingua, parmi

Immense, l'air hargneux et féroce, la moustache en pointe et le cheveux ras, il avait un poitrail de chameau, des muscles noueux et des jambes comme des colonnes. (LS, p.126)

Enfin, il y a un processus d'animalisation lorsque l'auteur associe le sujet du comparé à un animal présenté dans le comparant⁴². Il est curieux de remarquer que, chez Saïd, les animaux sont presque toujours, sauf l'oiseau qui fait partie de son vocabulaire poétique, des hapax dans ses recueils poétiques. Ainsi l'on trouve, nommés une seule fois, entre autres, le hibou (MI, p. 111), la coccinelle (MT, p. 77), le chat (SF, p. 44), l'hirondelle (*Ibid.*, p. 68), le fennec (NA, p. 65), l'épervier (DS, p. 104).

Nadir semble privilégier les comparaisons-scénarii qui abondent dans ses récits pour leur donner, de temps en temps, une touche poétique lorsque la narration prend le dessus. Il s'agit d'une pause lyrique comme si le poète qui vit en lui s'arrêtait un instant pour se mettre à l'écoute de son cœur. Ce procédé stylistique est bien exprimé dans l'apostrophe suivante dont la structure se présente comme une prière scandée par une série de verbes à l'impératif et de comparaisons se référant principalement à la nature et à ses phénomènes. Parmi elles se détache la comparaison qui est introduite par le modalisateur "avec" et dont le comparant développe une scène de paix, cette paix si désirée par le sujet implorant:

Sur ta colonne, Siméon, quelles furent tes pensées, tes sentiments et ton espérance? Parle-moi comme la pluie et laisse-moi t'écouter. Eclaire ma nuit, dis-moi les mots qui affermiront ma résolution et m'apprendront à attendre la fin avec la sérénité d'un ciel épuré de colombes. Habite-moi, Siméon, comme le songe, féconde-moi comme l'étoile gémellaire, enfante-moi comme le miroir de l'eau... (LP, p. 119)

Les comparaisons nadiriennes présentent souvent un comparant qui, tout seul constitue, dans sa concision, un tableautin isolé comme dans le passage suivant où l'auteur, pour mieux faire comprendre l'état d'âme du personnage, recourt à deux

toutes, l'incomparable Noura: «Celle-ci est comme une lampe allumée, songea-t-elle, à côté d'elle, la lumière du soleil pâlit! Pourquoi Dieu l'a-t-il faite si jolie et moi si laide?» (*Ibid.*, p. 132); «Ils désignèrent un hargneux aux mains comme des bûches...» (*Ibid.*, pp. 166-167); «Il ne fallait pas que ces citadins, blancs comme des pains mal cuits...» (AM, p. 21).

⁴² Voilà des exemples d'animalisation: "Avec son visage plein, ses cheveux très noirs dont les tresses, tels deux serpents inoffensifs, dansaient dans son dos..." (LS, p. 131); "— Dix mille réaux! lança Jha, vexé comme un pou." (*Ibid.*, p. 150); "la sécheresse est / comme un serpent" (MI, p. 32).

comparaisons enchaînées développant, elles seules, une micro histoire à l'intérieur même du récit⁴³:

Elle passa sur ses lèvres gercées une peinture rouge et entreprit, avec des poudres et des herbes, de maquiller son pauvre visage ridé, comme une fiancée s'appêtant à des épousailles longtemps attendues. Oui, comme une femme prête à accueillir un époux mystérieux mais désiré. (*Ibid.*, p. 83)

Cependant le comparant peut se transformer, chez Nadir, en une véritable glose explicative. D'ailleurs l'auteur, poussé par un désir d'exhaustivité, utilise n'importe quel stratagème pour enrichir de renseignements ses textes. Dans le cas suivant il se sert du deuxième terme de la comparaison pour définir le théâtre d'ombres:

Ne voyez-vous pas que la confusion entretenue, entre la substance spirituelle de la révélation et les miettes hasardeuses et non sacrées de l'exercice législateur, a abouti à asseoir les assises du pouvoir et à justifier toute injustice, en faisant prendre la proie pour l'ombre et en confondant l'aléatoire et l'essentiel, comparable en cela à ce *Khayal al Dhil* où les figurines s'effacent au profit de leurs ombres entre les mains d'un montreur, maître de l'illusion. (AM, p. 75).

Le passage précédent cache un jugement négatif de l'auteur sur la religion islamique où la foi est mise au service de l'État en aboutissant à une confusion de rôles et de pouvoirs. Nadir laisse passer souvent, dans ses récits, un message, comme dans l'exemple suivant qui révèle tout le désespoir du narrateur face aux changements brutaux causés par la modernité sur un paysage intact:

Du haut de ma colonne, je pouvais voir les quatre coins de l'île. Pour la première fois, je pouvais discerner sa morphologie particulière. A mes pieds, elle s'étendait comme une belle endormie. Au nord, le vallonnement des collines, au centre, le bouillonnement bigarré de la ville et au sud, l'étalement plat des plaines irriguées. Des échafaudages métalliques avaient été édifiés sur toute la surface de l'île pour l'extraction des richesses souterraines. Ils étaient comme des purulences apparues sur la face de l'île. (LP, p. 110)

Tout l'attachement du personnage pour cette île est bien exprimé non seulement

⁴³ Voilà d'autres exemples extraits des poèmes et des récits: "Et c'est l'heure où le ciel, comme un grand totem paré / pour la danse rituelle, dilate son œil pour l'enchantement..." (LC, p. 9); "Trois roses dans ta paume, écloses / Comme, entre les doigts de l'épousée, / Un tatouage odorant de henné" (LA, p. 59); "Nos paroles croisées / Ont, longtemps, tatoué la mer / Comme, en leur envol, / Les colombes calligraphiaient le ciel." (*Ibid.*, p. 68); "C'est dans cette ville que la lumière de la foi fondit sur son cœur, tout aussi soudainement que l'aigle se laisse tomber sur une proie vite lacérée." (LP, p. 29); "Mon frère m'assurait que, fidèles à notre ascendance et notre rang, nous serions les derniers citoyens de l'île à embarquer pour le départ définitif, comme des capitaines de navires en perdition respectueux de la tradition et du code de l'honneur." (*Ibid.*, p. 116).

par le choix, très fréquent chez cet auteur, de l'écrire avec la majuscule mais aussi par le processus d'humanisation amorcé grâce aux deux comparaisons.

Après avoir vu comment les deux écrivains se servent habilement de cette figure de rhétorique pour donner vie à un style très personnel, nous allons nous occuper, dans le paragraphe suivant, de la comparaison dans sa forme abrégée, à savoir la métaphore.

I. 3. La métaphore ou "l'entre-deux signifiant"⁴⁴.

La métaphore n'est rien d'autre qu'une comparaison réduite à sa plus simple expression étant dépourvue du comparé, du modalisateur comparatif et de la motivation de la comparaison. L'absence de ces derniers éléments, dans la métaphore, justifie sa difficulté d'interprétation. La métaphore se présente donc comme un véritable condensé de sens s'inscrivant dans le fonctionnement polysémique du langage. D'ailleurs le recours au style figuré requiert la participation active du lecteur qui, face à la double articulation du texte, s'efforce de dévoiler les mystères du sous-entendu. Cette figure de rhétorique, plus que les autres, participe du processus de sublimation de la réalité opérée par la parole poétique. Henri Meschonnic a remarqué que la métaphore a fait de la poésie une pensée par l'image⁴⁵. Sa présence fondamentale dans le langage poétique rapprocherait ainsi la poésie de l'art figuratif, plus précisément de la peinture⁴⁶.

Les œuvres analysées dans ce contexte se présentent comme une source inépuisable de métaphores. Nous allons tout d'abord analyser les métaphores isolées, c'est-à-dire, celles dont le champs sémantique ne s'étend pas sur les autres vers ou bien phrases. Comme pour les comparaisons, nous allons faire un classement selon la fonction qu'elles ont dans le texte soit-il un poème ou bien un récit. Nous avons constaté donc la présence de métaphores soumises à quatre types de processus, tels le processus d'humanisation, celui de concrétisation, celui

⁴⁴ La définition appartient à Claudine Normand qui a consacré un essai sur cette figure de rhétorique ambiguë. Il s'agit de *Métaphore et concept*, PUF, 1976, p. 139.

⁴⁵ Meschonnic H., *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Ed. Verdier, 1982, p. 479.

⁴⁶ Dans la troisième partie de notre étude nous allons consacrer un paragraphe à ce lien très fort entre poésie et image dans les œuvres des deux auteurs.

d'animalisation et, plus rare, le processus de réification. Parfois ils se juxtaposent en contribuant à enrichir le texte au niveau sémantique. Cependant cette confusion recherchée finit par avoir aussi des effets dépaynants, comme le témoigne cette strophe où l'on assiste à l'enchaînement de deux processus, tel le processus d'animalisation et celui d'humanisation:

en rêve nous avons vu s'ouvrir
et se refermer les ailes de la grande nuit
paupières géantes sur l'œil de l'univers
(DM, p. 106)

La nuit, d'abord assimilée à un oiseau immense se transforme soudain, par le procédé stylistique de la métaphore filée, en un être humain en donnant vie à un tableau surréaliste.

Dans les vers suivants l'on assiste plutôt à la juxtaposition du processus d'humanisation et de celui de concrétisation⁴⁷:

c'est l'aube
qui s'habille de partances
et incline la tête
(PN, p. 29)

L'aube est humanisée selon une technique à laquelle les auteurs nous ont déjà habitués et le mot abstrait "partances" devient concret grâce à la présence du verbe "s'habiller" permettant l'identification sous-entendue entre "partances" et vêtements.

Ce qui frappe davantage en lisant un poème de Saïd est la tendance à rendre vivante et tactile son écriture par le recours constant aux processus d'humanisation et de concrétisation⁴⁸. Cette pulsion à tout humaniser atteint chez Saïd sa plus grande expression dans le poème où le protagoniste est la lettre "i" qui, sous sa plume, acquiert des traits humains⁴⁹:

⁴⁷ Voilà d'autres exemples caractérisés par l'enchaînement des mêmes processus: "au flanc des steppes de l'exil" (SS, p. 46); "l'air vil pleure / son boisseau de chagrins" (MI, p. 31); "je vois la mort / poudrer ses linceuls de silence" (*Ibid.*, p. 112); "dans mon corps veille / l'arbre multiple de la mémoire" (SF, p. 39).

⁴⁸ Voilà des exemples qui témoignent de cette vitalité de l'écriture saïdienne: "entre les lignes / les mots / qui te regardent / maladroits" (PN, p. 37); "les mots eux-mêmes / ne frapperont plus à ma porte" (DM, p. 91); "les mots rêvent leur image" (DS, p. 35); "l'enfance des mots" (PM, p. 54); "la pâte active des mots" (MI, p. 75).

⁴⁹ Il faut ajouter que le processus d'humanisation est très évident aussi dans ses recueils de contes et de fables tunisiennes où, non seulement les animaux prennent la parole en tant que protagonistes

le sourire des ponts
naît de l'âme des eaux

un ciel couleur perle voile
ou dénude leur miroitement

la nuit vient le monde s'efface
soudain la lettre i se jette
de tous les ponts de la ville

seul le point de la lettre
flotte sur les eaux
(PM, p. 52)

Le rapprochement entre ce poème et celui de Nadir s'intitulant *Célébration de la lettre* est inévitable. En effet, l'auteur y humanise, lui aussi, une lettre, à savoir, l'aleph. Le choix de la première lettre de l'alphabet arabe est un clin d'œil explicite à Borges, l'un de ses "sémaphores" littéraires:

Dans le parc déserté, labyrinthe végétal
L'Aleph marche
Ombre solitaire et aveugle.
Le Minotaure de pierre
avalé ses fils sans pitié,
 Mais dans l'ordre alphabétique
 (Sainte conscience professionnelle!)
Le cyprès s'apitoie
Et gobe, de travers, la lune.
 Points d'exclamation
 Points de suspension...
(LC, p. 37)

Saïd, aussi bien que Nadir, utilise très souvent les deux processus d'humanisation et de concrétisation pour apprivoiser des concepts abstraits⁵⁰. En particulier, chez Saïd nous avons remarqué une véritable obsession dans ses efforts pour rendre tangible le silence comme si elle voulait le faire devenir la matière constitutive de ses poèmes. En effet le silence est l'un des vocables les plus récurrents dans ses œuvres⁵¹. Chez Saïd cette "musique secrète de l'âme"⁵² crée le poème et vice-

des histoires, mais aussi les éléments du paysage.

⁵⁰ Les métaphores suivantes sont soumises soit au processus d'humanisation soit à celui de concrétisation pour rendre tangible une notion abstraite: "la chevelure du doute" (SF, p. 114); "les paumes du destin" (PN, p. 48); "les paupières jumelles du sommeil" (DS, p. 47); "la pensée est une vieille femme" (PM, p. 94); "ses rubans de douleur" (MI, p. 42); "la grande plaine du quotidien" (NA, p. 46); "les couteaux de l'imposture" (SS, p. 51).

⁵¹ À titre d'exemple, nous présentons des métaphores humanisant ou bien concrétisant le silence: "les chairs usées du silence" (NA, p. 90); "le silence est sable" (UA, p. 103); "le silence caresse /

versa car elle ne donne jamais de réponses aux nombreuses questions existentielles qu'elle (se) pose dans ses poèmes. Face à ce dépaysement total l'auteur semble trouver des certitudes dans l'affirmation suivante:

*le silence est la vérité du monde
et mon plus beau poème*
(PM, p. 18)

Tout reste suspendu comme dans un rêve. La seule réponse possible devient alors le silence qui n'est que l'ombre même du poème. Mais il y a aussi le silence de la page qui est représenté par les espaces blancs. Voilà ce qu'elle affirme à ce propos:

«Les espaces, blancs, qui simultanément, séparent un texte et le relie aux précédents, lui permettent aussi d'émerger du silence – présent entre les mots, les vers, les strophes et jusque dans les marges, blanches elles aussi. [...] A mes yeux, ces blancs, ces silences, déterminés (mais seulement en partie) par les mots, suggèrent également un au-delà du poème, qui trouve sa résonance, son écho, chez le lecteur, celui-ci ayant toute liberté pour recréer le poème, d'y apporter sa part de lumière»⁵³.

Après le silence, Saïd laisse transparaître de ses poèmes une certaine angoisse pour l'écoulement inexorable du temps qu'elle essaie d'appivoiser toujours par le biais des deux mêmes types de processus⁵⁴. Le jour et la nuit non plus n'échappent, chez les deux écrivains, aux différentes tentatives de les humaniser, les concrétiser ou bien, les animaliser⁵⁵. Dans ce poème, qui contient un *carpe diem* invitant le lecteur à profiter de la vie, l'auteur soumet le jour et la

les blancs sur la page" (*Ibid.*, p. 113); "la face du silence" (DS, p. 96); "les deux mains du silence" (PM, p. 56); "les braises du silence" (*Ibid.*, p. 57); "son enveloppe de silence" (*Ibid.*, p. 58); "des vertèbres pâles du silence" (*Ibid.*, p. 76); "le cumul des silences" (MI, p. 45); "violon de silence" (*Ibid.*, p. 115); "des clochettes de silence" (SF, p. 43); "un masque de silence" (GL, p. 48).

⁵² La définition appartient à l'auteur même (*Poésie entre deux rives*, intervention à l'Université de St. Andrews, Ecosse, sept. 2000).

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ En voilà quelques exemples éclaircissants: "visage éparpillé du temps" (NA, p. 20); "aux chairs de l'instant" (SF, p. 43); "la grimace du temps" (MT, p. 39); "la barque du temps" (PM, p. 29); "l'échelle double du temps" (*Ibid.*, p. 88); "les yeux du temps" (*Ibid.*, p. 94); "un pain d'éternité" (GL, p. 40); "le coffret du temps" (*Ibid.*, p. 114); "une poignée de futur" (MI, p. 13). Même chez Nadir il y a des tentatives d'appivoiser le temps comme le montrent bien les métaphores suivantes: "Et le passé habiller d'arc en ciel / L'avenir" (LA, p. 90); "Les heures s'égouttèrent dans la clepsydre du temps" (LP, p. 170).

⁵⁵ À ce propos, voilà quelques autres exemples: "la nuit revenue / furieuse à jamais indocile / nous arrache / à nos naissances" (UA, p. 57); "le bec aigu de la nuit" (*Ibid.*, p. 74); "le jour a beau planter / ses griffes / dans chaque matin qui revient" (*Ibid.*, p. 76); "le jour radieux / pousse le cri muet / de sa splendeur" (MT, p. 26); "L'œil du jour illumina l'univers" (LS, p. 166); "le bouclier rond de la nuit" (FO, p. 42); "le pain clair des jours" (NA, p. 64); "long chapelet de nuits / où s'égrène l'épi éclaté des jours" (SF, p. 75).

nuit au processus d'humanisation:

la nuit desserre les dents
sur un rîe de nuit

demain les arbres
pour commenter la nuit

son rîre de nuit

ouvrez les yeux
rien n'est perdu
le jour commence

le jour se pare
de nos couleurs
(UA, p. 70)

Chez les deux écrivains, il y a quatre manières d'amorcer le processus d'humanisation: d'abord par le choix d'un verbe qu'on utilise d'habitude pour les êtres humains. C'est le cas des vers suivants où l'on assiste à la concrétisation des deux concepts abstraits⁵⁶:

le temps aussi
nous lapide et piétine
les archives du silence
(SF, p. 27)

Ensuite, le processus d'humanisation peut se produire par le rapprochement d'un terme appartenant au champs lexical du corps⁵⁷. Ou bien, l'auteur peut associer à un substantif quelconque, un adjectif, un sentiment ou bien une qualité, qui seraient plus appropriés à une personne⁵⁸.

⁵⁶ Il s'agit d'un stratagème très utilisé par les deux auteurs. À ce propos, voilà d'autres exemples de métaphorisation entraînée par un seul verbe: "un feu se surprend à mourir" (MT, p. 51); "des navires se détournaient / des remparts / pour contempler la mer" (SF, p. 34); "les quatre points / cardinaux / interrogent / les revenants d'un lointain / exil" (*Ibid.*, p. 37); "l'attente épouse la solitude" (DS, p. 26); "la mort un temps m'a courtisée" (*Ibid.*, p. 88); "une chèvre médite dans la cour" (DM, p. 98); "Le Miroir psalmodiait la gloire passée" (SS, p. 8); "*La Montagne s'assoupissait dans l'intimité constellée*" (*Ibid.*, p. 43); "Un coquillage qui se souvient de la mer" (LA, p. 90).

⁵⁷ Voilà des exemples significatifs: "dans les bras de la nuit" (FO, p. 24); "dans l'œil / du vent" (*Ibid.*, p. 47); "le visage du monde" (MI, p. 63); "aux lèvres filandreuses des nuages" (*Ibid.*, p. 88); "le nombril ondoyant de la terre" (*Ibid.*, p. 125); "les lobes de lune" (PN, p. 39); "les os du vent" (UA, p. 52); "la poitrine de l'univers" (DM, p. 37); "Les mille doigts incandescents / Du Disque adoré" (SS, p. 51); "chevelure du palmier" (LA, p. 69).

⁵⁸ Voilà quelques exemples de métaphores créées par la présence d'un adjectif "humanisant": "larmes / avides" (SF, p. 20); "la solitude rétive" (*Ibid.*, p. 31); "dans un vol d'oiseaux incléments" (*Ibid.*, p. 96); "des matins fidèles" (*Ibid.*, p. 97); "des murs surpris" (NA, p. 9); "un fruit cruel"

Nadir se sert beaucoup lui aussi de ces types de métaphores mais, chez lui, le processus d'humanisation est atteint plutôt grâce à d'autres stratagèmes tels, l'apostrophe ou l'utilisation fréquente de la lettre majuscule pour des concepts abstraits, des animaux, des objets, des éléments naturels, etc.⁵⁹. En tout cas, la présence des processus d'humanisation et de concrétisation chez Saïd fait partie, à juste titre, des traits les plus originaux de son style tandis que chez Nadir la métaphore, avec ses différents types de processus, contribue tout simplement à la création d'un langage poétique.

Le processus de concrétisation, après celui d'humanisation, est l'un des stratagèmes le plus utilisés chez les deux écrivains. Ils s'en servent lorsqu'ils veulent visualiser un sentiment ou bien une notion abstraite⁶⁰. Ce processus vise à des effets éclairants, comme le montrent bien les vers suivants:

et dans ces rêves lents à éclore
 nos rugissements d'arbres crucifiés
 d'infinies échelles de plénitude
 et de souffrance le rire cynique
 de lendemains toujours meilleurs
 (PM, p. 77)

Enfin, l'on trouve, encore que moins souvent, quelques cas de processus d'animalisation qui révèlent une volonté de surprendre toujours le lecteur par la création de métaphores bizarres, comme les deux suivantes, qui partagent le même type de rapprochement⁶¹:

(UA, p. 26); “gradins cyniques” (*Ibid.*, p. 83); “l'horizon est patient” (MT, p. 10); “galets pensifs” (*Ibid.*, p. 68); “aubes indécises” (SS, p. 13); “Le vent parcimonieux” (*Ibid.*, p. 23); “les fleuves impassibles” (LA, p. 83). Dans les exemples qui suivent, par contre, le processus d'humanisation est amorcé par la présence d'un sentiment: “sur la terre en colère” (PN, p. 26); “orgueil désintéressé du vent” (NA, p. 72); “j'ai la tristesse des dunes” (DM, p. 81); “dans l'indifférence du ciel et de la terre” (PM, p. 12); “l'exultation des sables” (LA, p. 7); “Dans l'évidente bonté de l'olivier” (*Ibid.*, p. 72).

⁵⁹ Voilà quelques exemples d'humanisation obtenue par la simple présence de la lettre majuscule: “Sur toute terre, sur toutes eaux, dans l'Obscur et dans / l'Eclat” (LC, p. 7); “Le Miroir t'oppose son évidence” (SS, p. 15); “Message flamboyant de Vérité” (*Ibid.*, p. 51); “Nous avons rendez-vous avec l'Aube” (LA, p. 11). Par contre les exemples qui suivent sont tous des apostrophes, l'autre procédé stylistique typiquement nadirien: “Mer et ciel confondus, t'enserme le bleu, Colline.” (LC, p. 27); “Afrique, mon continent d'ambre” (*Ibid.*, p. 29); “Aleph, mon expression et mon tourment” (*Ibid.*, p. 34).

⁶⁰ Voilà des exemples de métaphores soumises aux plus disparates formes de concrétisation: “les béquilles de l'espoir” (MI, p. 22); “pyramide des remords” (*Ibid.*, p. 24); “l'urne du vide” (NA, p. 82); “les édifices d'amour” (SF, 74); “le cristal inaltéré du souvenir” (LC, p. 25); “pétales de tendresse” (SS, p. 50).

⁶¹ Voilà d'autres métaphores aux effets surprenants: “à l'aile violente / du deuil” (UA, p. 118); “la terreur se construit / un nid confortable” (MT, p. 33); “de grandes pieuvres de vide” (MI, p. 81);

la mer se révèle troupeau serré
aux crinières des poèmes
(GL, p. 114)

de sourds galops d'abîme
résonnent
sur des espaces de troupeaux lointains
(MI, p.117)

Pour conclure avec l'analyse des processus les plus fréquents chez les deux écrivains, il y a le processus de réification qui est le moins utilisé⁶². Cependant, Saïd s'en sert, de temps en temps, pour exprimer ses jugements personnels. C'est le cas des vers suivants où l'auteur laisse transparaître son point de vue amer sur la condition de l'homme:

nous sommes autant de grains
dans la meule du monde
(MT, p. 68)

Ces vers lapidaires témoignent d'une prise de conscience de la condition misérable de tout homme qui se trouve écrasé par le poids même de son destin⁶³.

La poésie saïdienne est toujours *in fieri*, ou mieux elle se métamorphose sans cesse. Dans ses recueils il n'y a pas de fin donc mais prélude au poèmes ou aux recueils suivants dans une chaîne infinie d'échos d'un vers à l'autre ou bien d'une strophe à l'autre grâce au stratagème des métaphores filées qui abondent chez elle⁶⁴. Selon le champs sémantique auquel elles appartiennent nous avons constaté la présence de six types de métaphores filées chez Saïd. Il y a d'abord une grande quantité de métaphores qui renvoient curieusement à l'art de tisser⁶⁵. Cela peut-être vient de la définition même du mot "texte" qui étymologiquement est un

"Sous les griffes du vent, sous l'étirement du soir" (LA, p. 11).

⁶² En voilà quelques exemples: "je suis porte / je suis fenêtre / ouvrant sur l'infini" (GL, p. 26); "des enfants de poussière" (SF, p. 15); "nos corps de pierre" (MT, p. 27); "son doigt de marbre" (SS, p. 13).

⁶³ Il est curieux de remarquer que Nadir revient sur la même image rapprochant l'homme du grain dans les vers suivants: "J'écoute le vent raconter la sagesse dogon / Et que l'homme soit le grain de l'univers!" (SS, p. 63).

⁶⁴ Il faut dire qu'elles ne manquent non plus chez Nadir même si elles y apparaissent moins souvent.

⁶⁵ Voilà d'autres exemples appartenant à ce groupe: "je tissais la toile abrupte / de mon destin" (DS, p. 33); "j'ai tissé un tapis avec la laine du souvenir" (*Ibid.*, p. 88); "La lune amusée ne dit rien mais n'en pensa pas moins:

«A chacun ses illusions et ses mythes. Ceux que je tisse ont, au moins, l'avantage d'être en fils de lumière argentée...» (AM, p. 47)

tissu. Ce type de métaphores filées ont des effets dépaynants, comme si l'auteur s'amusait, de temps en temps, à confondre son lecteur. C'est le cas de ces vers qui appartiennent à un poème décrivant des scènes de mort :

d'aiguille en fil blanc
je remonte à la course
des paysages éventrés recousus poing à poing
(PN, p. 54)

Directement associé à ce groupe l'on trouve celui des métaphores qui se rapportent à l'écriture et au langage mêmes. Ce lien entre parole et art de tisser est explicité très habilement par Nadir dans le chant XIII qui compose le Livre Premier du recueil *L'Athanor*. Dans ce poème l'auteur plonge les origines de la Parole dans le mystère:

A l'ombre de l'Olivier
Nous fîmes éclore les Jumeaux dissemblables
Et leur donnâmes une araignée pour tisser une toile.
Les Jumeaux répartirent les fils entre leurs dents.
Ils ouvraient et fermaient leurs mâchoires,
Croisant les fils de chaîne
Tandis que de leurs langues, ils poussaient le fil de trame.
Ainsi fut brodée, robe inaugurale,
La première Parole.
(LA, p. 19)

Cependant, ce type de métaphores filées est plus récurrent dans les œuvres de Saïd où la réflexion sur l'écriture devient souvent matière même de poésie. En effet, dans ses recueils l'auteur avoue par-ci par-là sa passion pour l'acte scriptural et les nombreuses raisons qui l'ont poussée à écrire en transformant ses poèmes en de véritables manifestes de l'écriture poétique. Ainsi, le champ lexical de l'écriture envahit le poème pour tisser des métaphores très suggestives où les mots s'animent:

invisibles les mots rêvaient le poème
qu'une main de lumière
calligraphiait au revers de la nuit
(GL, p. 99)

Ensuite, il ne manque pas de nombreuses métaphores renvoyant de quelque manière au feu, à l'oiseau ou, plus en général, au vol, au règne végétal et à la mer. Le feu est l'un de nombreux symboles de métamorphose chez Saïd, car il transforme les paysages décrits dans ses strophes. C'est le cas de ce petit poème

où la métaphore filée “ignée” permet de relier des vers obscurs et apparemment sans aucun lien entre eux:

désert ébloui
sous un ciel d'échardes

la saison incendiaire
ordonne ses couleurs de sang

feux vivants dans le naufrage
majuscule des miroirs

s'enflamment les fantômes
écartelés d'autres planètes
(NA, p. 43)

Après cet élément originaire et pur qui représente, par ses caractéristiques, l'essence même de la poésie saïdienne, il y a un autre groupe de métaphores filées qui reviennent souvent dans les recueils. Il s'agit des métaphores renvoyant à l'oiseau ou plutôt au vol. Comme le feu, le vol aussi tisse son réseau de correspondances par son champ lexical en devenant le fil conducteur de plusieurs poèmes, tel le suivant qui développe une description très condensée:

partout l'aile courbe
de la lumière

cherche sa voie

parfois elle se pose
en vol sur les choses

les fait revivre
dans son sillage
(LA, p. 42)

Ces vers montrent bien l'habileté de Saïd dans la transfiguration d'un évènement, parfois banal, par le simple recours au style figuré. Par contre, dans les strophes qui suivent, Nadir recourt à la métaphore filée associée au règne végétale pour donner vie à un rapprochement tout à fait inattendu:

La Méditerranée sera ce que ses peuples bourgeonnants en
feront:

L'équinoxe des printemps
Le soleil nouveau, au prix du jour.

Et que fleurissent les Andalousies et les Alexandries

nouvelles dans un espace reconnu, un temps accordé, une filiation assumée, dans l'évidente bonté de la justice et la paix calme de l'olivier. (LC, p. 23)

Malgré la présence de la métaphore végétale, la mer reste l'indiscutable protagoniste de ce poème entièrement consacré à elle⁶⁶. Et justement la mer suggère le dernier groupe des métaphores filées comme la suivante où le rapprochement entre chevelure / mer nous renvoie directement à Baudelaire:

La vague ample de ta chevelure
Et, dans mon âme, le désir de la noyade
(*Ibid.*, p. 11)

La mer invite au voyage qui est rendu possible par la navigation. L'errance par mer inspire à Saïd cette métaphore très suggestive:

quand la barque du ciel
chavire dans les sillons

les cordages de la lumière
s'inversent (UA, p. 22)

Comme l'a bien souligné la poétesse même, le navire, dans le Coran, est synonyme de salut mais, plus généralement, il est cette matrice qui conduit à une renaissance⁶⁷. Cela révèle, chez Saïd aussi bien que chez Nadir, une attention particulière au choix des mots qui n'est jamais laissé au hasard.

Après avoir passé en revue tous les différents types de métaphores les plus fréquentes chez les deux auteurs, en faisant là où il était possible, une classification thématique, nous allons analyser dans le prochain paragraphe la dernière figure fondée sur une analogie.

I. 4. La boulimie sensorielle.

Nous avons défini cette figure du discours "boulimie sensorielle" par sa capacité d'exprimer, en les condensant, deux ou plusieurs perceptions sensorielles différentes. Ce procédé stylistique est beaucoup plus utilisé par Saïd, comme si elle voulait s'approprier le plus possible la réalité avec tous les cinq sens toujours

⁶⁶ Il s'agit justement de *Célébration de la mer* (LC, p. 23).

⁶⁷ Saïd A., «Fragments de mer en fuite», *Qantara*, Paris, n° 16, juin 1995, p. 26.

prêts à saisir la moindre sensation. Ainsi la plume devient, chez elle, une espèce d'organe sensoriel et les vers, le réservoir de n'importe qu'elle perception. Un univers nouveau et pur s'ouvre au lecteur le plus attentif et capable d'interpréter la réalité comme un enfant. D'ailleurs cette perception confuse du monde est propre à l'âge puéril lorsque, poussés par une curiosité infinie, on se sert des sens comme d'un moyen privilégié de connaissance. Et la caractéristique du poète est justement de laisser toujours parler l'enfant qui est en lui, sans aucun intermédiaire, dans une ouverture totale vers tout ce qui l'entoure.

Les synesthésies les plus récurrentes dans les œuvres analysées sont celles qui associent une perception visuelle à une autre auditive ou vice-versa, comme si les deux auteurs, poussés par un souci de clarté, voulaient tout visualiser⁶⁸. Le poème devient ainsi un tableau visant à la représentation du détail le plus infime. Cependant, parfois la présence de ce procédé stylistique ne fait que confondre et dépayser le lecteur comme dans cette strophe s'achevant sur une double synesthésie disposée en chiasme sémantique⁶⁹:

paroles en leurs reflets
de voyelles
où la voix donne à voir
et l'image à entendre
(MI, p. 63)

Souvent la présence d'une couleur suffit pour donner vie à des synesthésies très suggestives visualisant un concept abstrait⁷⁰. C'est le cas des deux exemples suivants qui partagent le choix de la même teinte pour visualiser une sensation auditive:

reviendrons-nous avant
que les neiges n'incrustent
de leurs grands silences bleus
une face de la terre
(DM, p.56)

ailleurs les tambours fous de la mer
roulent l'écho bleu

⁶⁸ Voilà d'autres synesthésies du même type: "le langage pâle" (MI, p. 103); "une musique ronde" (*Ibid.*, p. 125); "de transparences ventriloques" (SF, p. 66); "musique aveugle" (NA, p. 30).

⁶⁹ Voilà un autre exemple de synesthésie dépayser: "que l'œil ne s'affole plus / à l'écoute d'autres langues" (SF, p. 43).

⁷⁰ Cela n'est que l'une des fonctions attribuées par les deux auteurs à la couleur. Nous nous réservons d'aborder ce sujet dans la troisième partie de notre étude en lui consacrant un paragraphe entier.

de nos têtes furtives
(NA, p. 38)

Les seules synesthésies que l'on trouve chez Nadir renvoient au rapprochement entre une sensation auditive et une autre visuelle. À ce propos, voilà une strophe qui montre bien l'effort de l'auteur dans la tentative de visualiser la perception auditive par un double stratagème stylistique: la synesthésie suivie d'une comparaison-scénario:

*Et je vins au rives sans découpe
Où, toujours, clame l'oiseau de mémoire
Son chant vertical de midi suspendu
Comme un jonc rigide
Au milieu du champ bleu.*
(SS, p. 38)

La strophe entière suggère une impression d'immobilité et de perfection qui est donnée aussi par le choix d'un moment particulier de la journée,

«l'heure double de Midi. Heure médiane, qui tranche le jour en un avant et un après, heure suprême vers quoi tend le mouvement ascendant du matin et où commence le déclin du jour, midi [...] propose l'image d'une limite en même temps que d'une apogée [...] Non-heure où chaque chose va se retourner en son contraire, midi est aussi l'instant unique où la plus vive tension offre l'image d'une parfaite immobilité»⁷¹.

Il est curieux de remarquer que, chez Saïd, cette figure du discours apparaît, très souvent, dans la description des paysages, surtout celle du lieu natal qui est inévitablement filtrée par son souvenir nostalgique⁷². Dans ce cas on comprend le choix de la synesthésie qui témoignerait d'une tentative du poète de s'imprégner de tout détail en le fixant par l'écriture qui vient ainsi au secours de sa mémoire labile. Dans ce poème, sous la plume de l'auteur, la terre natale se transforme en un paradis de calme et volupté:

⁷¹ Sacotte M., *op. cit.*, p. 358.

⁷² En voilà deux autres exemples de synesthésies se rattachant à la description d'un paysage. Dans le premier on assiste au rapprochement entre une perception olfactive et une autre tactile: "poids des odeurs mouillées de la ville / où les corps passants fument / de trop d'angoisse" (MI, p. 18). Le deuxième exemple montre plutôt une synesthésie née de l'association sensorielle olfactive-visuelle: "suds / odeur blonde / des terres / pétries comme pain / des mains mêmes du temps" (*Ibid.*, p. 80).

paysage natal
au détour du chemin
orgasme de lumière

servante exacte
dans l'odeur bleue des pins

la chaleur est brume
posée sur la mer

sa respiration nouée
aux rythmes des lunes
elle creuse éblouissante
des souterrains d'images

jusqu'à ce que la nuit
ouvre un à un
les gemmes évidents
de ses yeux
(UA, p. 63)

Mais la présence de cette figure de l'analogie dans la description d'un paysage révèle aussi une connotation affective de la part du poète, comme l'expriment bien ces vers où on est en présence d'une synesthésie née de l'association sensorielle olfactive-visuelle⁷³:

arbres et rochers dévalent
les pentes parées de printemps
vers la tendre caresse bleue
(GL, p. 62)

Dans la strophe suivante Saïd semble vouloir nous donner un aperçu rapide de son style en en présentant tous les traits distinctifs. D'abord, le recours aux procédés rhétoriques de l'oxymore, de la synesthésie et de la métaphore; ensuite, sa tendance à humaniser surtout les concepts abstraits et, enfin, son désir de se confondre avec la nature:

l'aurore sera riche oui le jour
inaugure une douloureuse tendresse
le temps commence son lent travail
dans la chasse du cœur
je dépose ce qui se laisse deviner
du lumineux silence je voudrais oui

⁷³ En voilà un autre exemple significatif: "avant la fissure du masque / j'avais deux visages je vivais dans deux mondes / je rêvais des rides du désert / face à l'étreinte bleue de l'horizon" (DS, p. 13).

je voudrais m'endormir dans l'arbre d'un sourire
et m'éveiller fleur
(DS, p. 75)

Pour finir, la synesthésie est entraînée parfois par le mot auquel elle se rattache, comme le montrent bien les deux exemples suivants⁷⁴. Le premier appartient à un poème dont les protagonistes sont les mains. Ici, l'adjectif caractérisant la pierre finit par s'étendre à la perception auditive en donnant vie à cette synesthésie bizarre:

mains closes
sur le cri rond de la pierre
mains désencrées
du sang de soi
(MT, p. 31)

Dans le deuxième, une qualité que d'habitude l'on attribue à l'eau (suggérée par la présence des fontaines) finit par contaminer le chant à son tour introduit par un oxymore:

Les rues étaient désertes et l'on ne distinguait dans la vague rumeur du silence que le chant cristallin des mille fontaines de marbre qui étaient l'orgueil de la cité asiatic. (AM, p. 141).

Après avoir analysé ce dernier symbole de l'entre-deux formel, nous allons nous occuper, dans le prochain paragraphe, des trois figures principales par lesquelles s'exprime l'art de l'excès.

II. L'art de l'excès.

L'hyperbole, le climax et l'énumération sont trois stratagèmes possibles dont les deux auteurs se servent pour traduire la surabondance dans leurs poèmes aussi bien que dans leurs œuvres en prose. Cependant, si l'hyperbole et le climax introduisent l'exagération au niveau sémantique, l'énumération serait plutôt sa représentation formelle. L'hyperbole se définit en tant que figure à base référentielle car elle naît d'un écart entre langage et réalité. Le climax est, en revanche, une figure à base syntaxique car elle concerne la combinaison des mots

⁷⁴ Voilà un autre exemple éclairant de contamination sensorielle: "et plus haut c'est une chanson / très claire très blanche / comme une eau mûre / musicale et tendue" (MI, p. 77).

dans un texte. Lui aussi traduit la profusion toujours au niveau sémantique mais par une suite d'éléments de même nature disposés selon un ordre progressif ascendant ou descendant. Enfin, l'énumération qui, sur la base de ce qu'on vient d'affirmer, pourrait être considérée comme un cas particulier de climax dépourvu de progression d'intensité. En effet, elle n'est qu'une simple liste plus ou moins longue de mots qui ne doivent pas forcément appartenir au même champ sémantique. Il faut dire tout d'abord que cette tendance à la surcharge est typique des écrivains maghrébins francophones, toujours préoccupés de garantir au lecteur la compréhension totale de leurs textes. Tout y est sous le signe de la surcharge et de la profusion car l'auteur maghrébin exagère et soulève le trouble par la différence qu'il affirme. Et son originalité, d'après Madelain, vient justement du fait qu'il a réussi à faire de la littérature l'instrument signifiant de sa condition existentielle⁷⁵. Saïd a bien exprimé tout le dépaysement qu'entraîne une condition pareille par ces vers voilés de désespoir et de résignation:

dans les silences affûtés
à la solitude de nos paysages
cherchons l'exigence qu'il y a
à traduire les noms
qui n'ont plus de prophète
et les racines d'une terre
qui a enfoui les âmes
dans une ronde de ténèbres
(SF, p. 63)

En tant qu'écrivains maghrébins, Saïd et Nadir participent de cette tendance à la profusion; c'est là un trait, d'ailleurs, qui fait partie de nombreux moyens visant à la production d'une œuvre vue comme espace de l'intertextualité et de l'interculturalité, ainsi que lieu privilégié de leur "enracinement"⁷⁶.

Les trois figures de l'excès abondent donc chez les deux auteurs dans les recueils de poèmes aussi bien que dans les contes et les fables, avec des fonctions différentes que nous allons analyser.

D'abord, il est curieux de remarquer que l'hyperbole, surtout chez Saïd, se rattache très souvent à une partie du corps du sujet poétique comme s'il était le

⁷⁵ Madelain J, *op. cit.*, "Préface", p. XIII (trad. it.).

⁷⁶ Dans la troisième section de notre étude nous verrons comment les deux auteurs atteignent justement le même but bien que leurs chemins soient très différents.

seul point de référence et comme si tout ce qui l'entoure dépendait forcément de lui. Ces vers expriment bien notre affirmation⁷⁷:

un vol d'oiseaux muets
poursuit le jour
dans mes veines

une flamme errante
habite ma paupière creuse
(UA, p. 58)

L'hyperbole peut aussi constituer le squelette d'un poème comme il arrive dans les strophes suivantes, extraites, justement, d'un poème entièrement structuré autour de cette figure :

dans ma main droite
la vie du jour
une ode aux moineaux
avril dans les arbres
et un ange égaré

dans ma main gauche
quelqu'un marche
(NA, p. 49)

On aboutit à une énumération d'hyperboles qui frise l'absurde, l'inconcevable. C'est peut-être la raison pour laquelle l'hyperbole apparaît très souvent dans les rêves ou bien dans les visions; il s'agit d'un univers où l'imagination, enfin libérée de toute contrainte, peut aller facilement au-delà des limites du possible pour enfanter des images paradoxales, telles les suivantes⁷⁸:

le même cavalier blanc traverse nos rêves
emportant la nuit sur sa jument
et le vieillard au bord du grand fleuve
qui noie le temps sous le pied des chevaux
(DS, p. 54)

⁷⁷ À ce propos voilà d'autres exemples éclairants: "au bout de nos bras / l'horizon chavire / comme des ailes de sable" (SF, p. 30); "nos doubles nous ont suivis pas à pas / ignorant l'horizon rivé à nos phalanges" (*Ibid.*, p. 76); "dans nos mains un arc-en-ciel" (NA, p. 53); "sous chaque paupière / un astre en déroute" (UA, p. 95); "trois continents dérivent / dans mes veines" (GL, p. 71); "nos mains pour accueillir le ciel / coupe tendre comme taillée / dans la chair des roses" (DM, p. 58); "*aux jardins enchaînés à mes paumes*" (PM, p. 11); "c'est que deux mains unies / auront rallumé / authentique / un ciel sous les ongles" (MI, p. 115).

⁷⁸ En voilà d'autres hyperboles enrichissant soit un rêve soit une vision: "belle vision d'un homme assis / mangeant des nuages" (PM, p. 78); "un enfant se balançait / entre lunes et soleils" (GL, p. 111); "La profusion des contes [...] peupla leurs nuits d'images étranges et obsédantes: [...], un oiseau majestueux qui emportait la nuit sous le manteau de ses ailes..." (AM, p. 23).

On peut ajouter l'image que présentent ces vers renvoyant à une légende très répandue dans le bassin méditerranéen, à savoir celle des sept dormants d'Ephèse⁷⁹:

les dormants assoupis
dans la caverne du monde

fracassent
lunes et soleils
entre leurs mains sanglantes
(UA, p. 48)

Nous avons affirmé plus haut que la caractéristique principale sur laquelle repose l'hyperbole est l'absurdité des images qu'elle engendre. Nadir aussi, lorsqu'il veut faire tout passer dans ses textes, recourt à cette figure de l'excès en la situant dans une atmosphère irréelle, comme le montre bien ce passage:

Puis, il eut des visions...Deux Atlantes, seins nus, chevelure dénouée, se croisèrent sur fond de ciel cramoisi. A quelle divinité stellaire destinaient-elles les offrandes: pampres, fruits, poissons scintillants, qu'elles portaient sur des plateaux plus larges que la circonférence des planètes? L'image démesurée disparut. (LP, p. 127)

L'hyperbole est utilisée aussi pour mieux exprimer un sentiment, une condition comme dans cette strophe où Nadir se sert de ce procédé stylistique pour suggérer la volonté et l'impatience du sujet poétique tout occupé à atteindre son but, en l'espèce celui d'entrer dans une ville sacrée:

Pour atteindre tes remparts, Bethléem
Patrie du pain et du miel
La terre qui me sépare de toi
Toute la terre inféconde, je l'avalerais
Et la mer, toute la mer de salpêtre et d'exil
Je la boirai
(LA, p. 90)

Saïd aussi attribue cette autre fonction éclairante à l'hyperbole grâce à laquelle l'auteure réussit à avouer plus aisément ses pensées les plus intimes. Les vers suivants appartiennent à un poème d'amour et l'hyperbole y apparaît pour exprimer la présence devenue désormais indispensable de l'être aimé⁸⁰:

⁷⁹ Nous allons traiter les mythes et les légendes les plus fréquents chez les deux auteurs dans un paragraphe spécifique.

⁸⁰ Voilà d'autres hyperboles, éclairant un sentiment ou bien une idée, extraites des œuvres des deux

il est en moi un pays
où ta présence demeure
(PM, p. 67)

La relation amoureuse, chez Saïd, est bien suggérée aussi par une autre figure de l'excès, à savoir le climax⁸¹. Il y est plus rare par rapport aux deux autres procédés stylistiques abordés et il est presque toujours ascendant⁸². Dans les vers qui suivent, non seulement apparaissent deux gradations liées à la thématique amoureuse mais l'on trouve aussi les deux autres figures de la surcharge, à savoir l'hyperbole et l'énumération. Tout concourt à exprimer d'une manière la plus claire possible ce sentiment très fort que ressent le sujet poétique pour quelqu'un à qui il s'adresse avec insistance par le biais du verbe "être" à l'impératif et du pronom possessif:

sois ma réalité ma fiction
ma source et mon aboutissement
mon île mon pays mon continent mon poème
sois l'horizon au fond de mes yeux
sois mon cri le témoin de mon cri
ma parole mes mots mon langage
mon acceptation et mon refus
mon éternité et mon recommencement
mon espace ma mémoire ma chance mon cyclone
ma promesse de vie ma nudité ma délivrance
la demeure de ma vérité ma révélation
ma solitude et mon devenir
mon vertige mon testament mes pollens
(PM, p. 54)

Le seul climax descendant qu'on a trouvé contribue à enrichir une énumération et apparaît coupé par le vers:

auteurs. Dans la suivante Saïd recourt à l'hyperbole pour mieux souligner la peur qu'inspire le roi de la forêt aux autres animaux. En effet, lorsqu'il les convoque, ils n'hésitent à accourir: "Les uns arrivent par la voie des airs, les autres par les mers et les rivières, les derniers par tous les chemins de la Terre." (DC, p. 49). Nadir aussi se sert souvent de l'hyperbole dans ses récits. Dans le passage suivant cette figure traduit bien la nécessité de protéger le souverain par tous les moyens possibles: "L'ordre public devait, coûte que coûte, être maintenu et l'autorité du khalife devait être préservée, fût-ce contre Satan lui-même." (LP, p. 131).

⁸¹ Voilà une autre gradation rattachée au thème amoureux: "abandonnée au mensonge des étoiles / je vais par les rues froides / comptant les heures les jours les mois / qui me séparent de toi" (DS, p. 38).

⁸² Étant donnée l'absence presque totale de cette figure du discours chez Nadir, voilà donc deux autres exemples de climax extraits des œuvres saïdiennes: "sur une parois noms dates initiales / des êtres enfermés ici / comptent les jours les mois / les années" (MT, p. 33); "Bou Akrak est ramené triomphalement. Son exploit fait le tour de la ville, puis celui du pays, bientôt, il franchit les frontières." (LS, p. 104).

à toi seul ressemblant avec le corps
le visage les mains l'ombre les pèlerinages
les abandons les passions d'un homme entier
(*Ibid.*, p. 69)

Enfin, il nous reste à analyser la troisième et dernière figure de l'excès, c'est-à-dire l'énumération qui est la plus utilisée par les deux auteurs. Ils s'en servent pour combler de détails leurs descriptions et, dans ce cas, l'énumération obéirait à des exigences de clarté, comme le montrent bien les deux passages suivants⁸³. Dans le premier, l'énumération suggère la rapidité du personnage qui est tout occupé à meubler un palais, tandis que, dans le deuxième, l'énumération exprime bien l'abondance et la richesse d'un repas:

En moins de temps qu'il ne faut pour le dire, tables basses et sièges marquetés de nacre et d'écaille, banquettes peintes et lits à baldaquin, alcôves et miroirs profonds, vases de prix, aspersoirs et brûle-parfums en argent repoussé, coffres à cloûtage de cuivre ou en noyer sculpté et paravents de bois artistement travaillés emplirent les nombreuses pièces. (LS, p. 109)

Après un repas aussi somptueux que raffiné, où défilèrent cailles au safran, brochettes d'étourneaux, épaules de mouton farcies, grondins frits au cumin, pagres à la chair tendre et gâteaux aux pistaches et au miel, on leur apporta du thé. (*Ibid.*, p.157)

Parfois, dans sa volonté de tout décrire, l'auteur aboutit à une juxtaposition de procédés stylistiques. Tout concourt à surprendre le lecteur en le séduisant par le pouvoir incantatoire des mots. Dans le passage suivant l'auteur finit par entremêler l'énumération à l'hyperbole en donnant vie à une confusion recherchée:

«Voici ma boîte. La Boîte aux Merveilles. Je l'ai promenée sur toutes les routes du monde. Avec elle, j'ai vu ce qu'aucun œil n'a pu voir: des déserts indigo, des montagnes empanachées, des jardins suspendus, des floraisons sous le givre, d'aveuglantes lueurs dans les abîmes, des temples sous les mers. J'ai vu des serpents à plumes, des taureaux ailés, des gazelles unicornes, des chats bottés, des hommes-singes et des singes-hommes. J'ai vu des forêts qui marchent et des sources pétrifiées. J'ai vu des navires échoués dans les arbres et des îles vivantes en dérive. J'ai vu le soleil à minuit et l'inversion de la boussole. J'ai vu des perroquets amnésiques et des

⁸³ En voilà deux autres exemples tirés du même recueil de contes: "Il descendit de cheval, cassa une branche de taille imposante, et les coups se mirent à pleuvoir. Le dos, les bras, les côtes, les jambes, les épaules, les reins, le crâne..., rien ne fut épargné." (LS, p. 41); "Il parvint finalement au pays de ses rêves. De très loin, l'éclat des rubis, des topazes, des saphirs, des lapis-lazulis, des opales, des émeraudes et autres diamants l'éblouit." (*Ibid.*, p. 87).

clepsydres douées de la parole[...]» (LP, p. 138)

Mais le recours à l'énumération témoignerait aussi de l'attachement du poète à un paysage, comme le montrent bien ces vers où la description nostalgique d'un lieu aimé par le sujet poétique s'appuie justement sur cette figure du discours:

1

vers vous je suis venue le cœur vide et plein
de ce qui en moi tant espère
des infinis visages de notre terre
son soleil vertical le matin sur la mer
ses hommes ses femmes ses lourdes pierres
ses îles noires ses sources ses jardins vivants déserts
ses pistes ocre qui n'en finissent pas
ses fleuves où se mirent les chevaux
leur palpitation d'artère leurs pirogues
courbes lyres sur le front des eaux
amis vers nous vous êtes venus
*nous ne l'oublierons pas...*⁸⁴
(DS, p. 63)

Chez Saïd l'on trouve le plus souvent des énumérations qui se composent de trois éléments⁸⁵. Le chaos que normalement entraîne cette figure, chez elle, est plus forte, à cause de l'absence de la ponctuation. Il s'agit d'un choix stylistique presque inconscient en tant que trace indélébile de la langue arabe⁸⁶. En effet l'arabe est présent, comme souterrainement, dans ses poèmes où il ne cesse de tisser avec le français un réseau de correspondances⁸⁷.

Comme nous l'avons déjà vu avec l'hyperbole, même l'énumération finit par déterminer parfois la structure d'un poème. C'est le cas de ces vers extraits d'un poème qu'on pourrait définir, à juste titre, le poème de l'énumération, celle-ci étant le procédé stylistique sur lequel il est entièrement construit. En outre, l'énumération y ressort davantage grâce à l'ellipse verbale:

à la nuit devant nous
presque tout

⁸⁴ C'est l'auteur qui souligne.

⁸⁵ En voilà quelques exemples: "je nomme à chaud les lèvres / les paupières les blessures / pudiques gravées là et là incuses" (PN, p. 14); "les ganses bleues de mer profonde / pour ouvrir aux hasards du vent l'île / à une journée de voyage entre les sueurs / les cris la déchirure" (*Ibid.*, p. 40); "les couleurs banales / des nuages des vies / des cris" (MI, p. 127); "l'eau avivait les puits / les femmes leurs miroirs" (SF, p. 34); "alors naissent les choses / les mots le monde" (DS, p. 97).

⁸⁶ En effet dans la langue arabe il n'y a ni ponctuation grammaticale ni majuscules.

⁸⁷ Saïd A., *Poésie entre deux rives*, intervention à l'Université de St. Andrews, Ecosse, sept. 2000.

la respiration de l'enfant
le chien gris l'arbre le poème

la marche vers la lumière

l'absolu de l'instant

l'éblouissement de la présence
l'espace ailé de la page
le lieu mental
le fou dans le jardin
la lampe et le veilleur
la maison où ils se tiennent
(MT, p. 90-91)

Dans les œuvres analysées l'on trouve aussi par-ci par-là des énumérations verbales dont la strophe qui suit constitue un exemple très suggestif⁸⁸:

un vide grandit
au cercle de la pupille
te fixe te dépouille
t'attire navette
tendue dans l'extrême silence
l'espace attractile
rêvant les gouffres
(MI, p. 54)

Parmi les nombreuses fonctions que les deux écrivains attribuent à l'énumération se détache la capacité de cette figure à traduire des concepts comme dans l'exemple suivant où le poète, pour donner l'idée de la routine d'une vie qu'on n'a pas choisi de mener, recourt non seulement à l'énumération mais aussi à une exclamation appartenant au langage parlé, qui pourtant exprime bien tout son dégoût:

judas
ignoble vendue
tu nous a trahis: tes refus, tes blasphèmes, mes extases
et mon martyr...
bientôt tu iras vers ta destinée de dimanches familiaux,
de patatipatata départementaux, de péroraïsons, de préchi-précha,
de torchons, de divans, de cocktails, de vêtements
décents, et de devoirs conjugaux noblement acquités afin
que survive l'espèce.

⁸⁸ En voilà quelques autres exemples: "combien de fois aimer partir tomber se relever / mourir renaître oublier l'avant l'après" (PM, p. 80); "nous avons marché parlé rêvé" (DS, p. 44); "je dois marcher longtemps encore / naître vivre mourir revivre / chaque instant de ma naissance" (*Ibid.*, p. 45).

pouah!
(SS, p. 60)

Les vers suivants, toujours par le biais de l'énumération, exprimeraient plutôt les nombreuses raisons qui ont poussé le sujet poétique à prendre la plume:

j'écris pour traduire émerveillement stupeur
émotion détresse fascination sérénité
colère doute indignation tendresse
et parce que écrire est irrépessible
(GL, p. 15)

Si Saïd n'utilise presque jamais la ponctuation grammaticale, celle-ci toutefois assume un rôle important dans ses poèmes grâce aux espaces blancs, comme on peut le remarquer dans l'exemple précédent, où cette caractéristique ne fait que mettre en évidence davantage l'énumération et chaque mot qui la compose. «Ces blancs sont aussi la respiration du poème, ils sont autant de pauses. Indiquant une ponctuation autre que grammaticale, ils agissent avec précision non seulement sur les sens, mais sur la mélodie, le rythme, l'intonation»⁸⁹. Avec toutes ces précisions sur l'art poétique, l'auteure semble proposer au lecteur un véritable guide de lecture pour qu'il puisse déchiffrer ses textes. En effet, elle abandonne souvent son lecteur et puis, au moment où il s'y attend le moins, elle lui tend sa main pour l'aider à débrouiller l'écheveau de symboles qui composent ses poèmes.

Après cette analyse minutieuse des figures du discours les plus fréquentes chez les deux auteurs, dans les prochains paragraphes nous allons focaliser notre attention surtout sur leurs écrits en prose. Nous allons analyser donc toutes leurs caractéristiques sans oublier les raisons du choix du conte, de la fable ou bien du récit; ensuite, nous allons nous occuper du rapport typiquement arabe entre écriture et oralité aussi bien que de la présence essentielle du merveilleux avec ses différentes fonctions.

III. Des contes et des fables...

L'un des points en commun entre les deux auteurs est le choix des deux

⁸⁹ Saïd A., *Poésie entre deux rives*, intervention à l'Université de St. Andrews, Ecosse, sept. 2000.

genres littéraires principaux de la culture arabe, à savoir la poésie et le conte qui se rattachent à sa tradition orale⁹⁰. Ce véritable culte de l'oralité, dans cette civilisation, révèle son penchant presque naturel pour une littérature vivante, toujours en métamorphose dont Nadir et Saïd sont, à juste titre, deux représentants originaux. En effet, déjà le choix de ces deux genres témoigne de cette volonté de créer une œuvre inachevée. Rien dans leurs textes n'aboutit à une conclusion, et si parfois on en trouve, il s'agit toujours d'une conclusion apparente. L'image qui pourrait mieux les représenter est celle d'un cercle éternel où l'on ne parvient plus à distinguer le commencement de sa fin. D'ailleurs cette figure apparaît à plusieurs reprises dans les œuvres des deux auteurs. En effet, elle est suggérée parfois par la structure même d'un poème qui est justement circulaire lorsque l'auteur choisit de conclure sa poésie en répétant un mot qui était présent au début. Cependant, l'image du cercle peut s'exprimer aussi bien au niveau sémantique par la reprise, toujours en conclusion, d'un concept précédemment développé. Il faut ajouter, en outre, que le mot "vers" renferme dans sa définition l'idée d'un cercle car, "tout vers est «versus», c'est-à-dire retour. Par opposition à la prose («prorsus»), qui avance linéairement, le vers revient toujours sur lui-même"⁹¹. Pas de progression donc, mais, plutôt, retour éternel. Ainsi, les poésies se renferment sur elles-mêmes en devenant des coffrets d'images et des sensations. Dans la tradition islamique le cercle est symbole de perfection et d'absolu par excellence. Et, justement, là résiderait le but des deux écrivains qui ne cessent de remanier leurs écrits à la recherche presque obsessionnelle du mot exact. Ce travail constant de perfectionnement est beaucoup plus évident chez Nadir dont plusieurs poèmes reviennent souvent dans ses différentes œuvres. Comme l'a bien souligné Jegham,

«il ne s'agit pas là d'une simple citation, mais d'une réécriture qui s'inscrit poétique dans la prose et procure à celle-ci une perspective autrement éclairée.

En effet à comparer les deux textes, l'on se trouve face au même texte de nouveau élaboré selon un autre souffle. C'est d'un approfondissement qu'il s'agit, inscrivant l'ancien dans l'élan naissant du texte nouveau»⁹².

⁹⁰ Il faut dire que de l'ère de la Jahiliyya ou l'ère pré-islamique jusqu'à la fin du XVIIIème siècle les Arabes ont développé *al-Chi'r* (poésie en arabe). Donc il s'agit, à juste titre, du genre le plus caractéristique de la civilisation arabe.

⁹¹ Cohen J., *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 35.

⁹² Jegham N., «Chams Nadir. Le conteur célébrant», dans *Lectures tunisiennes*, cit., p. 42.

Si l'inspiration nadirienne apparaît calculée, maîtrisée par la raison, chez Saïd l'on assiste, en revanche, à un phénomène plus spontané comme s'il s'agissait d'une force intérieure qui éclate tout à coup et que le poète ne réussit pas à contrôler. À ce propos, l'auteur lui-même affirme:

«la poésie s'écrit dans le jaillissement, dans l'instant – quand le poème le veut bien. [...] Qu'importent le calendrier des hommes, les dates, quand poème après poème les moments forts s'inscrivent malgré tout, malgré le temps, sur la page? Quand la vie intérieure se dévoile parfois à son insu, par éclairs, entre le noir des mots et le blanc des silences?[...] le poème, lui, est riche de toutes les surprises, de toutes les découvertes, sa naissance même étant parfois inattendue»⁹³.

Saïd aussi bien que Nadir ont publié, dans l'ordre, la première, deux livres de contes, tandis que le deuxième est plutôt l'auteur de deux recueils de récits poétiques puisqu'on y trouve un genre hybride à mi-chemin entre prose et poésie.

«Si le genre lyrique est par définition plus figuré que les autres, et s'il cherche sa *signifiance* dans la *métaphorisation* et le symbolisme au sens général, au contraire, la prose lisible vise la transitivité. Elle fait plutôt appel à la figuration dont le vocabulaire concret et la comparaison sont les procédés dominants»⁹⁴.

Chez les deux écrivains le recours fréquent au style figuré montrerait aussi une tentative de recherche de l'oralité dans l'écriture car les histoires racontées sont presque toujours tirées du fonds légendaire et populaire maghrébin. Tous les deux, encore, avouent un certain culte pour leur patrimoine culturel aussi bien que pour leur tradition littéraire, mais ils ne dédaignent pas la reprise de certains modèles occidentaux. En particulier, en lisant le recueil de fables tunisiennes *Demi-coq et compagnie* de Saïd, le renvoi aux contes d'Esopé et de Phèdre ou, plus récemment, de La Fontaine, est immédiat. Cependant, dans les fables de ces auteurs la société des hommes était entièrement remplacée par celle des animaux; cela permettait à La Fontaine, par exemple, de se moquer indirectement des institutions de son époque et de l'autorité des puissants. Même dans les fables saïdiennes les animaux sont organisés en une société semblable à celle des hommes avec laquelle ils interagissent. Chez Saïd on aboutit à un enchevêtrement de rôles où les animaux sont traités comme des hommes ou vice-versa. Ainsi, les bêtes parlent, portent des

⁹³ Saïd A., «Pourquoi je ne tiens pas de journal intime», *Littera*, n° 3, Gap, nov. 2002, p. 4.

⁹⁴ Abassi A., *Littératures tunisiennes. Vers le renouvellement*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 118.

vêtements, forment des familles et constituent autour du roi, le lion, une société hiérarchisée. Il faut remarquer la présence de prénoms arabes, qui souligne une volonté de se détacher du modèle occidental pour donner une connotation maghrébine aux contes. En outre, comme l'a bien souligné Michel-Mansour, le fait de «Choisir un nom arabe pour désigner un personnage [...] est une occasion propice de la signification. Le signe anthroponymique occupe une place privilégiée puisqu'il sert à "désigner", même à "signifier" le personnage»⁹⁵. Les animaux des fables saïdiennes ont tous donc des prénoms arabes, tels Thaleb le Renard, Dhib le Chacal, Gorgor le Crapaud, Ganfoud le Hérisson, etc., qui apparaissent d'un conte à l'autre en donnant vie à un jeu d'échos et de renvois aux fables précédentes⁹⁶; cela suggère aussi une idée de continuité comme dans une saga.

L'attachement de l'auteur à ses racines est témoigné aussi par sa vénération pour sa grand-mère, figure-clé de son enfance. En effet, dans un interview, l'auteur avoue avoir écrit ces deux recueils poussée par la nostalgie du pays natal. Car ce sont des fables de Tunisie qu'elle entendait dans son enfance, racontées par sa grand-mère à laquelle elle a voulu ainsi rendre hommage⁹⁷. D'après Bachelard, le conte serait «une image qui raisonne»⁹⁸ en mettant l'accent sur son aspect spectaculaire. En effet, chez Saïd, chaque fable est comparable à une petite pièce de théâtre avec une mise en scène soigneusement construite: il y a d'abord une courte présentation du personnage principal suivie d'une exposition de la situation. Le protagoniste s'engage donc dans une action se terminant par un dénouement avec une morale pas toujours explicite. La conclusion est soit heureuse soit ironique mais aussi parfois dramatique où l'on parvient à la mort même des personnages; souvent l'on y trouve l'explication de l'origine d'une expression, ce qui permet au lecteur d'apprendre des aspects de la culture tunisienne⁹⁹. Les

⁹⁵ Michel-Mansour T., *op. cit.*, p. 152.

⁹⁶ «— Et tu crois que je vais être assez idiot pour te faire confiance? S'inquiéta le berger. Autant confier le fromage au corbeau! Ou le beignet au chat!» (DC, p. 69).

⁹⁷ «La poésie est le lieu où je me sens moi-même», (entretien de Tanella Boni), cit..

⁹⁸ Bachelard G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1970, p. 152.

⁹⁹ Voilà quelques exemples: " C'est depuis ce temps-là que les corbeaux ne sont plus blancs mais de la couleur du charbon. «N'avoir pas tenu sa promesse a noirci la figure du corbeau», dit le proverbe" (DC, p. 17); "C'est depuis ce temps-là qu'on appelle la période la plus glaciale de janvier «le froid de la chèvre.»". (*Ibid.*, p. 33); "Les blessures comme celle-ci finissent toujours par cicatriser. Mais celle que provoque une mauvaise parole ne guérit jamais..." (*Ibid.*, p. 73).

contes sont racontés par une voix narrante qui, bien qu'anonyme tout au long du texte, se révèle quand même en laissant transparaître par-ci par-là un jugement sur certains personnages ou bien un commentaire sur les histoires racontées¹⁰⁰. Les descriptions du paysage aussi bien que des personnages sont réduites à l'essentiel pour laisser plus d'espace aux dialogues ayant la fonction de développer l'action. Enfin, dans ce recueil on trouve tous les ingrédients de la fable, tels l'humour, les comparaisons, les hyperboles, l'humanisation de la nature et des objets, l'alternance des temps verbaux au présent et à l'imparfait; et naturellement, une morale qui, depuis Esopé, est une loi indispensable du genre, ainsi que la répétition d'une formule introductive¹⁰¹. Chaque détail contribue à plonger le lecteur dans un univers magique où il peut reconnaître dans les animaux un peu de lui-même tout en se laissant séduire par une autre culture.

Dans *Le secret*¹⁰² l'auteur focalise son attention sur l'art et le plaisir de conter en choisissant et en adaptant des histoires que lui racontait sa grand-mère pendant son enfance. Cette œuvre, plus que les autres, révèle un attachement très fort de l'auteur à ses racines ainsi que la volonté de remonter jusqu'aux sources de son patrimoine culturel. À ce propos Saïd affirme qu'écrire des contes

«C'est aussi, à mes yeux, le moyen d'attirer l'attention sur la richesse de notre patrimoine dans ce domaine, car les contes font partie intégrante de la culture de notre pays, de celle du monde arabe et, partant, du patrimoine mondial. Le merveilleux, dans les contes, stimule l'imaginaire. La structure initiatique qu'ils proposent offre un moyen d'appréhender le monde. Ils reflètent différentes facettes de la réalité et témoignent d'une société.»¹⁰³.

Elle puise, en particulier, de la tradition orale pour transcrire et souvent traduire en français des histoires très différentes les unes des autres. Cela vient de la variété des sources consultées. Bien que chaque histoire ait une structure spécifique il y a des thèmes qui reviennent dont, entre autres, la faim, la richesse

¹⁰⁰ En voilà quelques exemples: "Ils ordonnèrent au malheureux de les suivre jusqu'au palais" (DC, p. 9); "Il admira la mignonne d'un air connaisseur" (*Ibid.*, p. 37); "la pauvre chevette se met à claquer des dents" (*Ibid.*, p. 32); "Les deux aimables oiseaux mirent plusieurs fois en garde leur amie" (*Ibid.*, p. 47).

¹⁰¹ Il s'agit des mots suivants qui reviennent au début de chaque fable: "Il était une fois...Quoi qu'il arrive, c'est Dieu qui l'a voulu! De la soie chez nous, du lin chez les voisins, chez l'ennemi, des rats et des souris!..."

¹⁰² Le titre du recueil est tiré de l'un des contes y inclus qui curieusement ne se trouve ni au début ni à la fin du livre. Peut-être il s'agit tout simplement de l'histoire préférée par l'auteur.

¹⁰³ «Les gisements de lumière de Amina», (entretien réalisé par Nizar Ben Saâd), cit..

et la pauvreté, le rapport entre homme et femme, la ruse permettant au héros de s'en sortir toujours. La frontière entre réalité et magie y est labile. La présence des génies, des ogres, des monstres et des animaux parlants dans ces histoires renvoie directement aux caractéristiques du conte merveilleux. En outre il ne manque pas l'ironie entre les lignes, les énumérations, les métaphores, les comparaisons, l'humanisation de la nature et la participation du narrateur aux histoires racontées par le biais d'un adjectif jugeant le personnage¹⁰⁴. Les références à la culture et à l'histoire arabo-musulmane y abondent car, comme l'affirme l'auteur dans la préface de ce recueil,

«Les contes sont, fondamentalement, l'expression d'une culture. En explorant le réel et l'imaginaire, en restituant des pans entiers de la société dont ils émanent, ils prennent valeur de témoignage, révélant un système de pensée, des normes, mais aussi une éthique et une vision du monde» (p. 11).

Certains contes peuvent rentrer dans le schéma de Propp, car ils présentent un héros ou une héroïne, victime d'un malheur ou d'un méfait, qui doit traverser plusieurs épreuves et péripéties. Ces imprévus mettent souvent en cause le statut ou la vie du protagoniste pour arriver à une nouvelle situation de stabilité et d'équilibre. En effet, dans ce recueil, nombreux sont les contes qui ont un dénouement heureux soit grâce à un mariage soit grâce à l'établissement d'une nouvelle vie.

D'autres contes sont structurés, par contre, autour du procédé typiquement oriental de l'enchâssement, où plusieurs histoires sont, à leur tour, contenues dans un conte "réceptif". Le modèle par excellence de ce procédé est représenté par *Les Mille et Une Nuits*. D'ailleurs, les deux auteurs étudiés rendent souvent hommage à ce chef-d'œuvre littéraire par des références précises à ses personnages ou à ses contes. Le passage suivant montre bien ce qu'on vient d'affirmer; en plus il s'adresse forcément à un lecteur sans aucun doute bien renseigné sur la tradition littéraire maghrébine et arabe¹⁰⁵:

¹⁰⁴ En voilà quelques exemples: "— Un mouton? s'étonna la canaille." (LS, p. 15); "la pauvre femme se décida à agir" (*Ibid.*, p. 22); "le malheureux voleur mû par une force supérieure jaillit de l'énorme jarre" (*Ibid.*, p. 57).

¹⁰⁵ En voilà quelques exemples extraits des œuvres en vers aussi bien que de celles en prose: "Parfumé, chaussé, drapé et enturbanné comme un prince des *Mille et Une Nuits*" (LS, p. 32); "le djinn apprécia beaucoup ce conte qui lui avait semblé aussi étrange que les précédents. Il fit don du dernier tiers de vie et le bûcheron fut épargné" (*Ibid.*, p. 83). Le clin d'œil à *Les Mille et Une Nuits* se traduit aussi par la reprise du nombre mille un comme le montrent bien les exemples

Il se rendit ensuite dans le quartier de Halfaouine à la recherche des conteurs les plus réputés. Il trouva le premier narrant le conte de Tawaddud,, d'après *Les Mille et Une Nuits*, à un cercle d'hommes captivés. L'auditoire dispersé, Faouzi interrogea le *fdawi* sur l'histoire de l'homme aux amandes. L'autre hocha négativement la tête. Il l'adressa néanmoins à un confrère qui avait en mémoire quelques milliers de vers de l'épopée de Antar, ce chevalier, fils d'une esclave noire de l'ancienne Arabie. Questionné, celui-ci lui indiqua à son tour un compère qui opérait au Marché aux Chevaux.

Faouzi arriva au moment où, dans la bouche du *fdawi*, Bou Zid, afin de venger son fils, s'emparait de Allam et l'étendait raide mort. Le jeune homme se mêla au public, subjugué par cet épisode de la geste des Béni Hilal. Il n'eut cependant pas plus de chance qu'avec les précédents. (LS, p. 23)

Les renvois à *Les Mille et Une Nuits* chez les deux auteurs apparaissent souvent dans les comparaisons. Ce choix curieux témoigne de leur volonté de rivaliser avec la tradition tout en reconnaissant sa supériorité indiscutable. Cette confrontation entre l'art de conter ancien et moderne est mise en relief par ce passage où le narrateur s'adresse à l'héroïne par excellence de ce recueil magistral de contes:

Ô Shéhérazade, pardonne notre iconoclaste liberté. Tu avais doté le roi de trois fils et d'une fille qui réussissait à ramener l'Oiseau-Conteur, détenteur du secret. Ton temps était celui de l'enchantement et des fifres de splendeur. Le nôtre est celui des couteaux et du cri rauque. Mais tandis que nous réinventons ce conte, au fond de notre prunelle, danse ton reflet mémorable. Et la vague lèche tes pieds de tendresse... (AM, pp. 29-30)

La comparaison avec ce chef-d'œuvre transparaît aussi dans le passage suivant, bien qu'elle soit moins explicite que dans l'exemple précédent:

Ils parcoururent des étendues désolées, escaladèrent des cimes enneigées, sillonnèrent des déserts ensilencés, traversèrent des mers inconnues des cartographes de l'époque, mirent entre la ville et eux plus de détours que n'en comptent les récits des *Mille et Une Nuits*! (*Ibid.*, p. 140)

Parmi les nombreux personnages qui peuplent *Les Mille et Une Nuits* il y en a un qui retient surtout l'attention des deux auteurs: Sindabad¹⁰⁶. Ils l'associent à la thématique de l'errance et, en particulier, Nadir lui consacre un poème entier d'où

suivants: “ les pierres les plus précieuses scintillaient de mille et un feux” (*Ibid.*, p. 83); “ainsi il y a mille ans et un jour / tu m'apparus dans un temple” (PM, p. 48); “passé les sept portes et les mille et une épreuves” (DS, p. 107).

¹⁰⁶ En voilà d'autres exemples ayant comme protagoniste ce personnage légendaire: “Il était content de quitter ces rivages désolés et d'entreprendre, tel un Sindbad nouveau, la traversée de l'océan Indien” (LP, p. 164); “dans la caverne / incertaine de son corps / il retrouva ses fils leurs épouses / et le marin sindbad / la main crispé sur sa boussole (MT, p. 80).

est tiré le passage suivant en prose:

Visage buriné de vieil homme face à la mer. Dans les yeux fertiles du navigateur, voici que se déroule, avec application, l'écho des périples. Précédé de sa légende, précédant son mythe, Sindabad était parti, par un matin incertain, du cœur sablonneux du Hedjaz. Il passa par Taïef et Wadil-Qura. Et ce furent ensuite Damas omeyyade, Jérusalem, Alep, Antioche et ses palais sous la lune, la limoneuse Mésopotamie, Babylone et son énigmatique cosmogonie, Koufa repliée, Baghdad tentaculaire et Bassora, grand emporium ouvert sur les mers d'Asie. Et encore, le rivage des Syrtes et les fleurs de l'oubli dans l'île des Lotophages. Les routes maritimes s'offrent, cabossées d'incertitude et de tourbillons ivres, hérissées de banquises ostentatoires. (SS, p. 29)

Ce qui frappe d'abord dans les recueils de contes nadiriens est l'extrême variété stylistique et thématique. Senghor dans sa préface à *L'astrolabe de la mer* met l'accent sur sa spécificité par les mots suivants:

«Voici donc un recueil de textes originaux sous l'apparence orientale, et l'on ne sait pas toujours quand s'arrête le conte et quand commence le poème, où l'ancien et le moderne, juxtaposés, loin de se confronter, vivent en symbiose, s'éclairant, se confortant l'un l'autre» (p. 7).

Cependant on pourrait étendre cette affirmation même au deuxième recueil qui se présente comme la suite du premier, les deux étant rattachés par le *leitmotiv* marin. Les contes nadiriens jaillissent de la tradition orale et écrite arabe, des événements historiques ou tout simplement de la reprise de légendes anciennes. Chaque récit est bien structuré même dans ses détails, comme si l'auteur était obsédé par un désir d'exhaustivité. La mer avec ses secrets est la protagoniste indiscutable de ces deux œuvres où, plus que dans les autres textes nadiriens, elle est le symbole de l'errance (d'une culture à l'autre) et de l'universalisme. En choisissant la mer comme fil conducteur des histoires, Nadir lance un message d'unité dans la pluralité culturelle enrichissante, car ce paysage errant, par sa nature même, n'aurait pas de patrie ou plutôt il en aurait une infinité. Nous avons déjà remarqué la présence de la poésie dans ces récits car, tel que le souligne toujours Senghor, «Le plan, c'est-à-dire la progression du récit, n'est pas dramatique, mais rythmique, avec des ruptures et des répétitions, comme dans un poème, une chanson» (AM, p. 8). Ainsi le récit devient tout à coup un poème ou vice-versa en aboutissant à une hybridation des genres. Les contes, enveloppés dans le “linceul liquide”, se déroulent l'un après l'autre, introduits généralement

par une épigraphe tirée des sources littéraires les plus disparates¹⁰⁷. Dans *Les Portiques de la mer* cette caractéristique est plus évidente car chaque récit porte en exergue deux citations souvent opposées pour ce qui concerne l'auteur. En effet, Nadir aime rapprocher souvent deux figures représentatives de la culture occidentale et orientale, ou bien, des auteurs anciens avec des auteurs modernes. Cependant cette association ne vient pas de sa volonté de faire ressortir leur diversité mais pour montrer plutôt leur ressemblance par delà l'époque et le pays d'origine. Ainsi une citation de Sénèque est placée à côté d'une d'Al-Idrissi, des mots de Djâlal Al-Dine Rumi précèdent ceux de Goethe, ou encore, une affirmation de Barthes suit celle de Pythagore, dans un jeu constant de renvois aux titres des contes aussi bien qu'à leur contenu. Comme Saïd, Nadir puise dans son patrimoine arabe pour "tamiser" la matière de ses contes mais, pour ce faire, il se sert de la lentille de la modernité. Ainsi les récits nadiriens sont souvent des allégories d'un mal présent car l'auteur utilise ce genre littéraire bref pour exprimer tout son dégoût et son amertume vis-à-vis de son temps. Alors il se réfugie dans son imagination bouillonnante même pour surprendre et séduire son lecteur. Les personnages sont toujours à la recherche de quelque chose de mystérieux qui les poursuit mais que finalement ils arrivent à atteindre, parfois en sacrifiant leur vie. Il n'y a pas de dénouements heureux dans les récits nadiriens; à la fin d'une histoire le lecteur éprouve un sentiment amer d'impuissance face à une volonté supérieure qui engloutit les héros. Le final tragique ne trouve sa réponse que dans le silence de la mer, gardienne privilégiée du Mystère dont les recueils nadiriens sont la mise en scène. En effet, chaque récit représente l'une des nombreuses facettes du mystère ainsi qu'une tentative vaine de sa résolution. Tout plonge dans le brouillard du silence et cette atmosphère vague, bien exprimée par le recours obsédant aux points de suspension, ne fait que dépayser le lecteur naïf. Parfois le désarroi de ce dernier est provoqué par le seul choix du titre qui ainsi n'est pas «le seuil du texte»¹⁰⁸ mais plutôt sa tentation et donc son ouverture.

On vient d'analyser deux façons différentes de traiter le patrimoine littéraire arabe. Si Saïd choisit de rester plus fidèle à ses traditions, cela peut indiquer

¹⁰⁷ Il faut dire que même Saïd utilise ce stratagème dans ses recueils de poèmes pour affirmer le statut égalitaire de toute culture.

¹⁰⁸ Abassi A., *op. cit.*, p. 114.

qu'elle est peut-être poussée par une quête identitaire très forte; en revanche Nadir, tout en respectant son passé culturel, réussit habilement à le rendre actuel en le récupérant pour dire le présent.

IV. L'écritoral.

Nous avons déjà parlé de l'immense tradition orale arabe où les deux auteurs ont puisé, de quelque façon, pour la matière de leurs recueils de contes. Cependant, en analysant leurs œuvres, on y aperçoit une tentative de rendre plus vivante et immédiate leur écriture par le biais de différents stratagèmes, comme s'ils étaient préoccupés davantage de demander toujours une réponse à leur lecteur, en l'interrogeant, en attirant son attention, en le provoquant. Pour ce faire, ces écrivains essaient de traduire par écrit les caractéristiques propres à l'oralité. Meschonnic a remarqué, tout d'abord, que la trace la plus évidente de l'oralité dans l'écriture est représentée par la ponctuation puisqu'elle serait «l'insertion même de l'oral dans le visuel»¹⁰⁹. Mais il y a d'autres stratagèmes plus ou moins explicites qui servent à représenter l'écritoral dans le texte. On aboutit ainsi à une écriture faite de ruptures, des points de suspension, d'exclamations, de juxtapositions sans lien dans leurs contes aussi bien que dans leurs poèmes.

L'un des principaux renvois au style oral est l'insertion des proverbes dans les contes. Saïd utilise beaucoup ce procédé en lui attribuant la fonction de mieux expliquer l'intrigue. Dans ce cas spécifique le proverbe ne serait donc que le corollaire de l'action. Les proverbes sont prononcés non seulement par la voix narrant, pour commenter les faits qu'elle raconte, mais aussi par les personnages, lorsqu'ils veulent renforcer une affirmation ou bien justifier un comportement. À ce propos le passage suivant montre bien toute la ruse du protagoniste qui arrive à justifier un vol très grave:

Tout ankylosé, Jha parvint à la maison de Dieu. Il plaqua son corps contre la porte, vérifiant ainsi que l'un des battants convenait parfaitement. Il le souleva à grand-peine, et maudissant le sort de ne l'avoir point doté d'un âne, il le transporta sur son dos et l'installa chez lui. L'imam alerté courut jusque chez Jha:

¹⁰⁹ Meschonnic H., *op. cit.*, p. 300.

— Voler la mosquée! Le bien d'Allah! N'aurais-tu plus de crainte envers ton Seigneur? Remets immédiatement ce battant à sa place qu'il n'aurait jamais dû quitter!

— Tu devrais prendre le temps de m'écouter avant de t'emballer. Voici les faits: j'allais partir pour la mosquée lorsque l'idée me vint de confier la garde de la maison à Allah. Tu sais aussi bien que moi que cette ville grouille de voleurs! A mon retour, plus de porte! Dieu ne m'avait pas entendu. J'ai pourtant accompli mes prières, ce matin. Donc, je ne Lui rendrai ce battant que s'Il fait en sorte qu'on me retourne le mien. «Qui fait le bien le retrouve»
(LS, p. 55)

La fonction des proverbes change selon la place qu'ils occupent à l'intérieur du récit. S'ils apparaissent en épigraphe ou bien comme titre, ils représentent une clef de lecture potentielle du conte. Si, par contre, on les trouve à la fin d'une histoire ils suggèrent une invitation à la réflexion. En lisant un conte saïdien on ne peut pas se passer de remarquer la présence presque obsédante des proverbes qui scandent la vie des protagonistes. Même lorsqu'ils doivent prendre des décisions importantes ils semblent s'appuyer à un proverbe comme s'ils voulaient trouver forcément une justification à leurs actions en se confiant aveuglement à la sagesse populaire. Le passage suivant montre bien combien les personnages sont influencés par ces perles de sagesse:

Plutôt que de faire maints voyages et de dépenser inutilement ses forces, car «en tout paresseux sommeille un portefaix», Jha, un peu étonné tout de même de n'entendre aucune protestation, chargea l'animal à lui faire plier l'échine. (LS, p. 146)

L'exemple précédent contient un proverbe ayant pour cible l'être humain avec ses défauts, mais il y en a aussi beaucoup qui concernent les animaux¹¹⁰.

Les personnages arrivent parfois même à modifier un proverbe en lui apportant de petites adjonctions pour mieux l'adapter à leur situation, comme le témoigne ce passage:

Faouzi qui l'avait écouté l'air songeur, lui dit:

— Tu as accumulé les erreurs et les maladresses. D'abord, en gâchant ta part d'héritage: il ne faut pas donner avant d'avoir reçu. Ensuite, en mettant ton

¹¹⁰ À ce propos, voilà encore quelques exemples de proverbes d'abord ayant comme protagoniste l'homme et, ensuite, d'autres exemples de proverbes concernant un animal: “Le sot qui entre dans le feu en sort rarement” (LS, p. 15); “L'oisif est le camarade de jeu du diable” (*Ibid.*, p. 28); “Qui ne tire pas vengeance est de vile naissance.” (*Ibid.*, p. 60); “Celui qui compte sur la chance risque fort d'être trahi par elle” (*Ibid.*, p. 169); “Un oiseau dans la main vaut mieux que dix dans l'arbre.” (*Ibid.*, p. 14); “Lorsque la vache tombe, surgissent les couteaux” (*Ibid.*, p. 29); “Le petit du rat sera creuseur de trous” (*Ibid.*, p. 49); “N'enfonce pas la main dans les trous, les serpents ne te lècheront pas.” (*Ibid.*, p. 50).

frère au courant de la source de ta soudaine fortune: «L'homme faible est celui qui ne peut garder un secret.» L'homme sage, lui, pense à l'avenir.
(LS, pp. 36-37)

À côté de l'insertion des proverbes il y a d'autres procédés stylistiques qui révèlent l'origine orale des contes. En effet, comme l'affirme Saïd même dans sa préface au recueil *Le Secret*,

«Les contes se transmettaient oralement, sans qu'ils aient d'auteurs précis. Chaque conteur avait son répertoire. Il y puisait au gré de son inspiration, ajoutant des détails empruntés à son imagination et à la vie de tous les jours, réactualisant une histoire, la modelant, la brodant sur un thème à l'infini.»
(p. 10)

Le conte changeait donc selon le goût personnel et les exigences du narrateur. Dans les histoires saïdiennes on trouve donc des traces de ces remaniements telles, des formules pour attirer l'attention des auditeurs comme, “le voici / voilà” ou “regardez-le / la”, la présence de l'adjectif possessif “notre” qui témoigne de la volonté du conteur de faire participer son public à ce qu'il raconte¹¹¹. Ensuite, les questions, parfois rhétoriques, qu'il pose à ceux qui l'écoutent aussi bien que ses interventions fréquentes en guise de commentaires sur les histoires racontées ou sur les comportements des personnages, suggèrent une tentative de sa part de réactualiser le conte en lui confiant la capacité de donner des réponses valables même au présent¹¹². Enfin, l'on trouve un usage excessif des points de suspension qui ont plusieurs significations liées à leur distribution à l'intérieur du récit. En général, ils donnent aux histoires une idée de spontanéité comme si le narrateur

¹¹¹ Ce stratagème est très répandu surtout chez Saïd comme on peut constater des exemples suivants: “un commerçant prospère du bourg voisin fit appeler notre homme” (LS, p. 18); “La voix enrouée par la peur, notre héros s'entendit crier” (*Ibid.*, p. 47); “Le niveau de l'eau monta, monta... et vint déposer notre ami en lieu sûr.” (DC, p. 12); “Ayant réfléchi toute une nuit, notre compère se lève de bon matin, contrairement à ses habitudes.” (*Ibid.*, p. 57).

¹¹² Nous donnons par la suite des exemples contenant des questions rhétoriques que le conteur pose à son public pour attirer son attention: “Que croyez-vous qu'il fit?” (LS, p. 63); “Mais le temps compte-t-il pour un brodeur?” (*Ibid.*, p. 97); “Mais que deviendrait leur amie?” (DC, p. 46) “Boitillant et reniflant, elle s'approche lentement du puits, et que voit-elle, dépassant de la margelle usée?” (*Ibid.*, p. 51). Les exemples suivants montrent, en revanche, comment le conteur intervient dans l'histoire racontée: “Mais les nouvelles vont plus vite que le vent” (DC, p. 9); “Il était devant un grand miroir et avait déroulé le long turban de soie qui cachait son crâne... entièrement chauvel!” (*Ibid.*, p. 11); “On raconte qu'il ne laissa d'eux que ce que laissent les sauterelles... Autant dire: rien!” (*Ibid.*, p. 60); “La rumeur que Asfour était un devin aux pouvoirs illimités s'était répandue on ne sait trop comment sur tout le territoire de la Régence. Chacun ajoutant un détail ou plusieurs au fil de l'histoire, le charivari finit par atteindre la capitale sans même que l'intéressé, en réalité un portefaix misérable, s'en doutât. C'est ainsi que se font et se défont les réputations.” (LS, p. 161).

choisissait tout à coup de laisser tomber des détails qui à son avis ne compromettraient pas la compréhension de l'histoire. Cela révèle la présence très forte de l'auteur qui transparait même lorsqu'il décide de commencer un récit par des points de suspension: dans ce cas, les points de suspension indiquent que l'histoire débute *in media res*, ce qui fait qu'on perçoit l'empreinte autoritaire de l'écrivain qui choisit de ne pas tout dire. Cependant, les points de suspension apparaissent souvent à la fin d'un conte pour suggérer l'idée d'un dénouement ouvert, comme si l'auteur voulait inviter son lecteur à le continuer en choisissant, lui même, sa propre conclusion selon sa sensibilité. Le lecteur laisse ainsi galoper son imagination à la recherche d'un final possible. Il est curieux de remarquer que les deux écrivains ont choisi de conclure l'un de leurs recueils de contes par ce stratagème¹¹³. Cela donne l'idée d'une œuvre ouverte “imbibée” de mystère et d'éternité. Dans ce cas spécifique les points de suspension sont la manifestation visuelle du silence qui prend le dessus sur la parole car ils “laissent entendre un léger sous-entendu ou un silence qui plane”¹¹⁴. Les deux auteurs s'en servent aussi pour visualiser un sentiment, comme le montre bien le passage suivant où Saïd recourt à ce procédé stylistique pour traduire la peur d'un personnage:

— Majesté, trois...trois armées...approchent! parvint-il à dire, le souffle perdu. De toutes parts...les soldats! On dirait une nuée...de sauterelles. Qu'Allah nous préserve! (LS, p. 92)

Nadir aussi fait un emploi massif des points de suspension pour donner un caractère plus immédiat à ses récits. Dans ce passage on assiste à la mort progressive par noyade du protagoniste:

Nous avons l'Accord et sa face d'hélianthe, la Mesure et le cristal de son chant, la Plénitude et... Ah! Le goût salé de l'eau purificatrice, le sens... le secret... l'accomplissement de la prédiction... Nous aurions pu... Nous aurions dû... Nous aurions... (LP, p. 122)

Après une énumération les points de suspension accentuent l'excès en rendant la liste des éléments interminable. Ainsi, l'auteur donne encore une fois à son lecteur la possibilité de participer activement à la structuration même du conte en faisant appel à son imagination.

¹¹³ Il s'agit de *Le Secret* de Saïd et de *L'Astrolabe de la mer* de Nadir.

¹¹⁴ Causse R., *La langue française fait signe(s). Lettres, accents, ponctuation*, Paris, Seuil, 1998, p. 199.

Un autre élément qui révèle l'origine orale des contes est l'insertion dans le récit des questions adressées, généralement, aux auditeurs. Cependant l'on trouve aussi des questions qui présupposent un public arabo-musulman¹¹⁵. Cela montre bien l'intention de l'auteur de donner une “patine” maghrébine à ses histoires comme en témoigne le passage suivant, extrait d'un récit dont le protagoniste est Jha, le héros par excellence des contes tunisiens:

Ils pensèrent d'abord que Jha était tombé malade, mais comme on était en période de pèlerinage, et que la rumeur se répand comme la peste, quelqu'un — peut-être l'intéressé lui-même, qui sait? — quelqu'un, donc, laissa courir le bruit que, profitant des aptitudes fantastiques de sa monture, Jha s'était rendu à La Mecque, ce qui expliquait tout bonnement sa disparition.

(LS, p. 153)

Mais les questions qui apparaissent le plus souvent dans ces histoires concernent les faits racontés par le narrateur et servent à tenir toujours éveillée l'attention du public, comme il arrive dans ce passage qui renvoie au partage d'une tradition orale commune:

A ce jour, la moitié de la population des rats et des souris a été dévorée. Par qui, sinon par Gattous le Matou, la terreur du quartier? Ceux qui ont été épargnés — mais pour combien de temps? — craignent tellement pour leur vie qu'ils sont devenus très, très prudents. (DC, p. 57)

De temps en temps, on perçoit la présence très forte de l'auteur qui s'amuse à intervenir directement dans l'histoire en exprimant timidement son point de vue par le biais d'un seul adverbe ou d'un adjectif, comme le montre bien ce passage d'où transparaît un certain attachement du narrateur à son personnage¹¹⁶:

Sa mère s'étant rendue auprès d'une parente fort mal en point, Jha se résigna à passer la nuit seul dans leur petite maison. Ce n'est pas qu'il fût poltron, non, mais cette nuit-là, qui était venteuse, il préféra garder à son chevet une petite lampe allumée. (LS, p. 47)

Parfois ses commentaires et ses jugements deviennent plus explicites et

¹¹⁵ À ce propos voilà quelques exemples: “Ne dit-on pas de celui qui est éduqué qu'il a reçu un don d'Allah?” (LS, p. 21); “L'autre a bien essayé de parlementer, mais refuse-t-on un ordre du calife?” (*Ibid.*, p. 66)

¹¹⁶ En voilà quelques exemples: “Personne n'y connaissait de forgeron assez fou pour courir à l'autre bout de son atelier chaque fois qu'il avait abattu son marteau sur l'enclume” (LS, p. 25); “*Histoire peu banale du marchand d'amandes*” (*Ibid.*, p. 35); “Heureusement, l'âne n'était pas loin, trompant son impatience avec deux ou trois brins d'une herbe plutôt rare.” (*Ibid.*, p. 62); “Le pauvre moustique, blessé, s'en alla loin, très loin de la méchante, et elle ne le revit plus jamais...” (DC, p. 36)

finissent par révéler la vision du monde de l'auteur, comme en témoigne l'exemple suivant:

Dieu, qui a l'œil sur chacune de Ses créatures, le prit en pitié. Dans Sa miséricorde infinie, Il dépêcha auprès de lui l'un de Ses envoyés. Et c'est ainsi que, le lendemain, un ange salua à un détour de la route l'humble voyageur et lui demanda où il allait d'un pas si ferme. (*Ibid.*, p. 75)

Cela est plus évident chez Nadir, qui exprime ouvertement, quelques fois par le biais du narrateur, d'autres par l'entremise des personnages, son point de vue en matière de politique, d'histoire, de religion, d'actualité comme suggère le passage suivant d'où transparaît un certain sarcasme envers l'homme qui se laisse naïvement influencer par ses illusions¹¹⁷:

C'est cet isolement quasi total qui avait créé le mythe. L'imagination débridée des hommes, leur fantasmagorie déchaînée avaient substitué à la misérable agglomération une cité irradiant de toutes les splendeurs. (LP, p. 48)

Enfin un autre procédé dont se servent les auteurs pour donner un caractère oral à leur écriture est le recours à la voix anonyme rapportée qui par le déplacement de la source donne aussi plus de crédibilité à leurs histoires mais aussi pour effacer toute forme de responsabilité sur ce qu'ils racontent. Cette voix s'exprime le plus fréquemment par les verbes “dire” ou bien “raconter” précédés du pronom personnel indéfini “on” soulignant bien l'anonymat¹¹⁸.

V. Le merveilleux.

Dans les paragraphes précédents nous avons pu constater que si le merveilleux est l'ingrédient principal du conte en général, il le sera aussi, à juste titre, des contes saïdiens et nadiriens. D'ailleurs, Saïd avoue toute sa passion pour le merveilleux en affirmant: «Et je me suis toujours passionnée pour les

¹¹⁷ À cet égard voilà d'autres passages significatifs: “Il mourut rasséréné parce qu'un signe lui était apparu qu'il avait interprété comme la preuve que les révolutions ratent souvent mais ne meurent jamais...” (AM, p. 79); “Averroès [...] rétorqua, avec précaution, que l'original du Coran était comme un modèle platonicien et que les hommes, dans la diversité de leurs ethnies et de leurs histoires, pouvaient le reprendre en charge et le reformuler dans une apparence propre et diversifiée, laquelle constituait, à chaque fois, une création.” (*Ibid.*, p. 110).

¹¹⁸ En voilà des exemples éclairants: “On raconte que la sévérité de cet homme frisait la cruauté, surtout à l'égard de sa femme.” (LS, p. 39); “Il laissa dans les mémoires, dit-on, l'image d'un souverain juste et bon.” (*Ibid.*, p. 94)

mythologies, le sacré, les mythes, les symboles, les rites, les coutumes, les croyances, les contes, le merveilleux, tant dans la culture arabe et au Maghreb que dans le reste du monde»¹¹⁹. Cependant, dans ses œuvres, on trouve surtout des mythes et des légendes endogènes comme si l'auteur cherchait, de quelque manière, à établir un contact plus direct avec ses propres racines. En effet, tel que l'affirme l'écrivain marocain Khatibi, «Le mythe est le récit d'un secret que la mémoire entretient avec son passé le plus archaïque, le plus nocturne»¹²⁰. Nadir, en revanche, semble être attiré plutôt par des mythes et des légendes exogènes, en particulier, par ceux d'Amérique du Sud, d'Afrique et d'Inde. Cela obéirait à sa volonté de créer une œuvre encyclopédique, autant dire universelle dans la reconnaissance de toute culture. Les deux auteurs introduisent le merveilleux d'une manière totalement naturelle comme s'il faisait partie intégrante de la réalité. Chez eux, l'insertion du merveilleux permet, en effet, l'abolition des frontières entre réel et imaginaire. Des événements ont lieu dans leurs contes mais il est souvent impossible de savoir, surtout chez Nadir, si les faits sont de l'ordre du réel ou du surnaturel. Dans ses œuvres en prose on assiste parfois à un véritable éclatement soudain du merveilleux. C'est le cas de ce passage qui présente un «embouteillage» de légendes:

Dans sa cabine aménagée dans le château d'arrière et très simplement meublée, l'amiral Johann Vogado savourait, avec un léger pincement de cœur, l'ivresse des départs et le début de la concrétisation d'un rêve qui l'avait tenaillé depuis son adolescence passée dans les brumes du Nord à espérer une embellie qui l'emporterait loin des paysages austères de son pays de frimas et de givre, loin de la tourbe et de la boue, loin du gris et du blanc monocordes vers des rutillements multicolores, des plages d'or, des lagunes d'émeraude, vers ces Iles Heureuses, Sept Perles enfilées par la mer Océane dont parlaient les légendes et les vieux marins de Thulé, vers le pays de Cocagne, le pays des Sept Cités de Cibola, vers l'Eldorado, le pays médian où coule sans cesse la Fontaine de Jouvence, vers l'Atlantide ressuscitée. (LP, p. 20)

D'ailleurs dans un conte merveilleux les données du monde surnaturel sont acceptées comme allant de soi par le lecteur, l'auteur ayant bien ménagé l'arrivée du merveilleux pour qu'il passe inaperçu. C'est pourquoi le lecteur ne s'étonne pas de l'existence des génies, des djinns ou des ogresses. Souvent ces deux écrivains

¹¹⁹ Saïd A., *Les chemins du poème*, cit., p. 3.

¹²⁰ Khatibi A., *Figures de l'étranger dans la littérature française*, cit., p. 12.

attribuent au merveilleux la fonction d'élément résolutif d'un récit en tant que moyen de justice comme s'ils voulaient que leur lecteur accepte forcément le mystère en tant que seul dénouement possible de leurs contes.

Parmi les légendes méditerranéennes les plus fréquentes chez Saïd et Nadir, se détache celle des sept dormants d'Ephèse¹²¹. D'ailleurs, cette légende semble attirer beaucoup Saïd au point qu'elle va même lui consacrer son prochain recueil¹²². Dans *De décembre à la mer* on trouve même une brève glose en guise d'introduction à un poème entièrement consacré à ce sujet (p. 104). Cette note explicative situe l'origine du mythe en l'an 250 où, pendant la persécution chrétienne à Éphèse, sept hommes se réfugièrent dans une caverne. On les trouva quand même et il furent emmurés vivants. De cet épisode tragique naquit, justement, la légende des Sept Dormants, selon laquelle ils se réveillèrent après un sommeil de trois siècles, et racontèrent leur persécution. L'importance de ce mythe est témoignée par sa présence dans le Coran même, à l'intérieur de la sourate dite de «la Caverne», et par sa diffusion non seulement dans le bassin méditerranéen mais aussi en Bretagne et jusqu'en Indonésie.

Un autre mythe appartenant à l'aire méditerranéenne est celui de la princesse phénicienne Elissa / Didon, cette figure antique symbolisant l'antagonisme entre Carthage et Rome, ou plus généralement, entre Orient et Occident. Dans la mythologie grecque et surtout romaine, Didon (Elissa chez les Grecs) est la fondatrice légendaire de Carthage. Il s'agit d'une héroïne entre mythe et réalité. Fille aînée du roi de Tyr, sa succession fut entravée par son frère Pygmalion, lequel assassina son mari et imposa sa propre tyrannie. Ainsi elle fut contrainte de quitter sa terre natale avec une suite nombreuse. Débarquée sur les côtes tunisiennes, après un très long voyage, vers 814 av. J.-C. elle choisit un endroit où fonder une nouvelle capitale pour le peuple phénicien: Carthage. Les sources historiques présentent une femme courageuse qui se détache beaucoup du personnage virgilien. En effet, dans l'*Enéïde*, Didon apparaît plutôt comme une personne faible rongée par sa passion. Au contraire, le mythe tunisien, fait de cette

¹²¹ À ce propos voilà des poèmes s'inspirant de ce mythe ou tout simplement le rappelant par un renvoi. Les exemples suivants sont tirés des œuvres de Saïd aussi bien que de celles de Nadir: p. 48, p. 59 (UA); p. 58 (MT); p. 31 (SS); p. 137 (AM).

¹²² Il s'agit de *Tombeau pour sept frères* à paraître en mai ou juin 2008.

figure un être fort qui n'hésite pas à se sacrifier pour sauver son peuple et sa ville.

«Plus encore, la Tunisie s'approprie Elissa: elle n'est jamais présentée comme la Phénicienne, l'étrangère ou la colonisatrice venue usurper un lopin de la terre d'Afrique. Bien au contraire, elle est naturalisée, "tunisifiée", elle est la Tunisie! La figure virgilienne de la sublime amoureuse Didon est remplacée par celle de l'illustre fondatrice de Carthage, Elissa dont s'enorgueillit le pays. Ce qui explique le nationalisme latent qui se reflète dans les diverses incarnations de cette reine.»¹²³.

Nadir aussi, transforme Didon en un point de repère identitaire tunisien comme le montrent bien ces vers qui laissent transparaître tout l'élan patriotique du poète:

Des rives phéniciennes, s'embarqua Didon
Pour, sur une peau de taureau, inventer Carthage, ma patrie
Et, avec un Ange ailé préfiguré par le chant du Poète bucolique,
Etablir ma mémoire et fonder mon lignage. (SS, p. 37)

Saïd aussi évoque, à sa façon, la fondation de Carthage dans le poème suivant où, à la fin, Didon prend la parole pour sceller à jamais la gloire de cette ville:

navires à la coque noire
flèche de l'éperon au ras de l'eau
rameurs soldats au bouclier rond
encens rêves prémonitoires
la lune repose entre les cornes
de la montagne bleue
la princesse a revêtu un manteau de pourpre
sur le large collier d'or le dieu
et la déesse chevauchant un lion
rythme des tympanons
ultime escale pour la princesse errante
ici fut jetée la pierre ici naîtra la ville nouvelle
ici les vierges de Kition
seront unies à leurs époux
après avoir délimité un territoire
c'est un temple que nous élèverons en premier
chevaux sans selles ni rênes des Numides
le nom de notre ville franchira les siècles
et cendres dispersées à jamais
on ne retrouvera mon tombeau (DS, p. 103)

Un autre mythe maghrébin est celui de l'enfant endormi¹²⁴. Il s'agit de la

¹²³ Baccar-Bournaz A., *Essais sur la littérature tunisienne d'expression française*, Bruxelles, Ed. Bruylant, 2005, p. 44.

¹²⁴ Voilà les deux renvois saïdiens plus ou moins explicites à cette croyance populaire: "depuis, tout est en nous / jouissance au-delà des corps / chaque minute de beauté que tu convoques / tantôt la veilles ou la réveilles / comme un enfant endormi" (PM, p. 66); "couché parmi les pierres /

croyance en la possibilité d'endormissement du fœtus par l'aide de la sorcellerie blanche. Lorsqu'un homme est contraint de quitter son pays natal pour une longue période sa femme enceinte recourt à cette pratique pour retarder la naissance de l'enfant. Cela témoigne de l'immense pouvoir que les peuples africains attribuent à la magie qui finit ainsi par influencer leur vie. Dans un contexte semblable même l'existence des esprits, tels les djinns, est admise d'une façon naturelle. Les djinns appartiennent, généralement, au folklore sémitique. Chez les Arabes ce sont des esprits qui habitent des endroits désolés, tels les déserts, les sources d'eau, les cimetières et les forêts. Ils se manifestent par de formes diverses (végétale, animale ou anthropomorphe) et sont dotés de pouvoirs surnaturels pour influencer l'homme au niveau spirituel et mental. Les deux auteurs recourent souvent à l'intervention de ces créatures dans leurs contes où elles sont présentées comme des esprits malicieux et arrogants. Le passage suivant montre bien ces caractéristiques:

Après avoir couvert des kilomètres, notre homme, qui n'était plus de la première jeunesse, commença à ressentir une immense fatigue. Le soleil était déjà haut dans le ciel lorsqu'il aperçut, à une croisée de chemins, un arbre magnifique dont le feuillage offrait l'ombre la plus fraîche. Le voyageur cueillit autant de fruits mûrs que son appétit le lui permettait. Profitant du bel ombrage, il commença à les manger l'un après l'autre. Ce faisant il jetait les noyaux autour de lui. Soudain, dans un bruit de tonnerre et au milieu d'un nuage aveuglant, un petit djinn blême et menaçant apparut et s'en prit à l'homme qu'il accusa de meurtre:

— Assassin! criât-il de sa voix discordante. Oui, toi! N'as-tu pas lancé inconsidérément des noyaux? Eh bien, le résultat ne s'est pas fait attendre: l'un d'eux vient de toucher en plein cœur le plus valeureux des djinns de ma troupe! Tu me dois ta vie en contrepartie.

Le bûcheron tenta de parlementer:

— Ô grand djinn, accorde-moi un délai! D'ici-là, j'aurai certainement trouvé la réponse que je cherche. Alors je reviendrai.

Le chef des djinns se montra d'abord intraitable, puis, après s'être gratté le crâne, qu'il avait hirsute et charbonneux, il finit par acquiescer:

— Rends-toi ici même dans sept jours, pas un de plus, pas un de moins!

Et il s'évanouit dans un nuage tellement âcre que le bûcheron toussa à s'en faire jaillir l'âme. Reprenant ses esprits et son souffle, il poursuivit sa route, comptant tristement les jours qui lui restaient à vivre. (LS, pp. 74-75)

Après ces esprits méchants, une autre constante des fables maghrébines est la présence d'un ogre, ou bien, d'une ogresse qui, dans les contes analysés, sont

l'enfant endormi / n'a pas eu le temps / de grandir" (UA, p. 108).

affamés et cruels¹²⁵. Dans le Maghreb païen l'ogresse est, généralement, l'image mythique de l'abondance et de la fécondité.

Dans *Célébration de la mer*, Nadir décrit la Méditerranée en tant que berceau de plusieurs mythes. En effet, l'on y trouve, entre autres, «Le labyrinthe et son fil d'Ariane», «la lyre d'Orphée», «Aphrodite émergeant des eaux du Déluge», «La colombe d'Ishtar accompagnant la barque d'Isis», «Le retour d'Ulysse», «Le meurtre d'Apollon solaire» dans un véritable cortège de figures mythologiques appartenant aux différentes cultures méditerranéennes (LC, p. 22). Parmi ces dernières se détache surtout la civilisation grecque dont les mythes enrichissent au niveau sémantique les œuvres des deux auteurs. Ainsi Narcisse, Sisyphe, Ariane et le Minotaure, les sirènes, Ulysse, Agamemnon, les Hespérides, Icare peuplent les poèmes et les contes de Saïd et de Nadir dans un va-et-vient perpétuel entre présent et passé, réalité et mythe.

Parmi les mythes d'importation on trouve surtout chez Nadir plusieurs renvois aux dieux du panthéon indien, africain et surtout aztèque. La figure mythique qui apparaît le plus souvent dans ses œuvres est Quetzalcóatl, le dieu serpent adoré par les Aztèques. Il est représenté comme un être hybride (un serpent avec des plumes) et il est une manifestation du dieu soleil Tezcatlipoca¹²⁶. Ce recours aux mythes exogènes entraîne, chez Nadir, un dialogue interculturel comme le montre bien ce passage où Quetzalcóatl est rapproché de l'Oiseau-conteur, figure de la tradition arabe:

Ce jour-là, l'Oiseau-Conteur déploya, immense nef volante, ses ailes et chanta. A l'autre bout des terres libérées, le Serpent à plumes lui répondit, par-dessus l'embrasement des sierras. Les dieux dansèrent dans les savanes et les forêts des tropiques. Et ce fut, un temps, l'ivresse des vagues...

(AM, p. 34)

Nadir puise encore de la tradition arabe pour la matière du conte *Le Tahar* qui traite l'amour fou. Cette thématique remonte à la légende de Majnûn et Layla (VIIème siècle) selon laquelle Majnûn devint fou à la suite de sa séparation de son aimée. C'est l'histoire d'un amour impossible, d'une lacération profonde qui fut

¹²⁵ Les deux contes ayant soit un ogre soit une ogresse comme protagonistes appartiennent au recueil de Saïd *Le secret* et s'intitulent, respectivement, *Bou Akrak et l'ogre* (pp. 95-104) et *La jeune fille et l'ogresse borgne* (pp. 131-136).

¹²⁶ «Quetzalcoatl, élané à la rencontre du Soleil inca, / Mirera son corps d'écailles et d'ailes à la crête des vagues.» (SS, p. 55).

reprise au cours des siècles dans la poésie arabe. Cependant on le retrouve dans tout le bassin méditerranéen avec les couples Osiris / Isis, Orphée / Eurydice, Tristan / Iseut.

Les deux auteurs poussent leur curiosité jusqu'à l'Île de Pâques pour célébrer dans leurs livres le mythe de l'Homme-Oiseau dont le culte apparaît dans toute l'aire indopacifique. Il s'agit d'une croyance du peuple pascuan qui désignait au cours d'une grande cérémonie un Homme-Oiseau détenant les pouvoirs exécutif et spirituel de l'île pendant un an. Il était le trait d'union entre la terre et le ciel, entre les hommes et les dieux. Nadir a utilisé ce mythe exogène pour entourer de mystère l'un de ses contes¹²⁷. Cet art est magistralement exprimé par le passage suivant où l'auteur situe la naissance de ce personnage pascuan à une époque indéfinie:

Peu à peu, les pictogrammes énigmatiques me parlèrent d'un temps primordial où un certain Homme-Oiseau, démiurge-ailé, quitta pour toujours sa première demeure: une île équinoxiale dont les plages étaient bordées de gigantesques têtes sculptées dans la pierre pour réfléchir l'éclat de mille soleils. L'Homme-Oiseau se laissa porter par les vents dont il était le maître, longtemps, longtemps... (LP, p. 91)

Le même mythe semble attirer Saïd qui le rappelle dans les vers suivants:

et me voici dans le jour ivre de légendes
qui me raccorderaient aux ailes
de l'homme-oiseau sculptant
les vertèbres du vent les colonnes des mots
(DS, p. 78)

Après cet *excursus* sur les différentes manifestations du merveilleux chez les deux auteurs, nous allons étudier maintenant les nombreux stratagèmes qu'ils utilisent pour donner une touche de modernité à leurs textes.

VI. L'irruption de la modernité.

En analysant les œuvres de Saïd et de Nadir nous avons pu constater que les deux auteurs ont une façon différente d'y introduire la modernité. Si la première

¹²⁷ Il s'agit de «La Montée des Eaux», (LP, pp. 85-122).

semble préférer l'entrée de la modernité dans le texte au niveau formel, l'autre opère plutôt une modernisation au niveau du contenu. Cependant la modernité de leur style transparaît aussi des nombreux traits dont la polysémie du texte, le chaos linguistique, l'hybridation des genres et des styles et le jeu intertextuel. Nous nous réservons de nous occuper de toutes ces caractéristiques dans la troisième partie de notre étude ayant le but de montrer les aspects les plus originaux des deux auteurs. Pour l'instant, nous nous limiterons à traiter la modernité de la forme chez Saïd et celle du contenu chez Nadir.

Dans les poèmes saïdiens la modernité s'introduit, tout d'abord, par son langage scientifique aussi bien que par le choix du décor, comme le montre bien ce poème aux échos baudelairiens qui est entièrement structuré autour d'une description par touches du paysage urbain. On y remarque une correspondance presque romantique entre le paysage et l'état d'âme du sujet poétique qui s'impose dès le début¹²⁸:

dans ma poitrine
le damier des apparences

une rumeur étouffée
le ferraillement
d'anciens tramways
la foule sans visage
sur des trottoirs de fumée

nausée houle du sang

œil de pierre
dans une saignée d'espace

je me greffe au matin
(UA, p. 72)

La modernité, chez Saïd, transparaît surtout de la forte présence de termes appartenant aux champs sémantiques de différentes sciences dont la première est sans aucun doute la médecine¹²⁹. L'insertion de ces termes qui habituellement

¹²⁸ Nous donnons par la suite quelques exemples où l'insertion du langage scientifique dans un contexte tout à fait inapproprié finit par déstabiliser le lecteur: "nos têtes une caméra / en filme l'intérieur" (MT, p. 34); "ailleurs un poète quitte la cellule / du secteur deux cent trente-six" (DS, p. 104); "notre amour grandit sans objet / fort de promesses non tenues / il photographie son propre regard à l'infini" (PM, p. 87).

¹²⁹ Voilà quelques autres exemples de dépaysement causé par la présence d'un terme appartenant au champ lexical de la médecine: "les yeux brûlés de trachôme" (PN, p. 51); "hémorragie du geste

n'appartiennent pas au domaine poétique dans un contexte lyrique finit par entraîner des effets dépayés, comme en témoigne ce poème dont l'un des protagonistes est une divinité romaine: il s'agit de Janus, le dieu au double visage qui devint bientôt le dieu de toute transition¹³⁰. Sa présence n'y est pas casuelle puisqu'elle s'accompagne d'une naissance, ou mieux, d'une renaissance, en l'espèce, celle du sujet poétique enfin libéré du poids de son passé:

les corps s'entrechoquent
sur une table abandonnée

au cœur de l'amphithéâtre
c'est ma dissection
qui est en cours

janus a un regard pour tous
il n'est nul besoin de chandelles

la mémoire présente
est lourde du crépuscule
qui m'a sculpté un visage
comme un bistouri
au travers du cœur (MI, p. 34)

Cependant l'auteur puise au champ lexical d'autres sciences pour choquer son lecteur. Ainsi, dans ses poèmes, on trouve aussi des termes tirés du domaine de l'économie, de l'acoustique, de la biologie, des mathématiques, de la géographie, etc.¹³¹.

Après cette intrusion évidente de la modernité par le recours aux termes scientifiques, nous avons remarqué, chez Saïd, une véritable révolution du langage poétique traditionnel qui commence par le refus de donner un titre à ses compositions, le titre étant, selon l'auteur, une des limites du texte. En effet, Saïd

/ où la soif s'attarde" (MI, p. 14); "*nerfs branchés / au crépuscule de l'absurde / cauchemars pertinents / métastases de glace / tardive / qui convulsent / nos nuits secrètes*" (*Ibid.*, p. 28); "nous cherchons nos langues / comme autant des symptômes" (*Ibid.*, p. 105); "soleil trépané / en lisière des climats" (UA, p. 121).

¹³⁰ Chevalier J. et Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, [trad.it. pp. 501-502].

¹³¹ À ce propos, voilà des exemples très significatifs: "l'air manque aux labyrinthes / où se conjuguent watts et décibels" (PN, p. 43); "un demain d'importation / qui fait un montage à l'envers / de nos légendes infestées" (*Ibid.*, p. 48); "phalènes percées de sons ultra" (MI, p. 25); "et ce désir en nos gènes" (*Ibid.*, p. 58); "la lumière comme unité / de mesure / dans un monde noir" (*Ibid.*, p. 118); "dans la perspective / d'un désert / la proportion des dunes" (SF, p. 57); "modulant leur fréquence / aux séismes des cœurs" (*Ibid.*, p. 64); "corps tiédi par le rayonnement / de ses estuaires de sang" (*Ibid.*, p. 117).

justifie ce choix par les mots suivants:

«Je n'ai jamais ressenti le besoin de donner un titre à mes poèmes. Il m'a toujours semblé que, d'une part, celui-ci limite le texte, oriente sa lecture, son interprétation, et que, d'autre part, il brise l'élan, la continuité qui existe d'un poème à l'autre et qui est signifiée, notamment, par les «blancs» sur la page. Chaque poème est un fragment qui appartient à un ensemble. Chaque poème – et chaque recueil – fait écho aux précédents, tout comme y palpitent déjà ceux qui suivront. Un poème – et la poésie elle-même – n'ont, en réalité, ni commencement ni fin, mais sont bien un «commencement perpétuel»¹³².

D'après ces affirmations ce qui compterait davantage est le message que la parole poétique véhicule et que le lecteur doit découvrir au-delà de la structure contraignante des différents poèmes. Cependant, par sa maîtrise parfaite du français, Saïd parvient quand même à donner vie à une poésie sans limites toute vouée à lancer un message universel. Pas de barrières donc mais plutôt ouverture totale au nouveau qui se traduit, dans ses poèmes, par des expérimentations linguistiques. Pour ce faire, l'auteur ne respecte pas, avant tout, les règles les plus élémentaires, telles la ponctuation et la présence des majuscules dans la toponymie aussi bien que dans l'anthroponymie. L'absence de ces traits donne à sa poésie une impression de spontanéité comme si l'auteur sentait un besoin spasmodique de montrer et décrire dans les détails son paysage intérieur. Ainsi la poésie devient, chez elle, le journal intime de l'âme, une confession chuchotée timidement au cœur du lecteur. L'abolition presque totale de la ponctuation, chez Saïd, crée aussi beaucoup de difficultés dans l'interprétation du poème qui apparaît ainsi libre de s'écouler, tel un fleuve interminable d'impressions et de sensations de toute sorte.

Il faut remarquer encore, cette fois-ci par rapport non pas aux règles linguistiques, mais à celles des traditions poétiques, l'absence des majuscules au début de chaque vers. Cependant, dans le dernier recueil de poèmes, cette révolution formelle semble s'estomper. En effet, Saïd y utilise de temps en temps la ponctuation et les majuscules pour indiquer les noms des lieux et des personnes. En contrepartie, on y remarque une attention particulière à la disposition typographique, qui dans certains poèmes apparaît bizarre, pour mettre en évidence des mots-clé ou bien pour créer des pauses réflexives à l'intérieur du poème.

¹³² Saïd A., «Les chemins du poème», cit., p. 3.

D'ailleurs Saïd joue souvent avec les espaces blancs de la page, ces derniers faisant partie intégrante du poème. Cependant elle joue aussi avec les mots en les coupant d'un vers à l'autre¹³³. Et l'on trouve aussi chez elle des jeux de mots au niveau sémantique qui plongent le texte dans l'ambiguïté comme le montrent bien les vers suivants:

l'amer
en aval la terre
le signe
comme un coup d'aile
ou de vent (MI, p. 32)

Nadir aussi aime jouer avec la langue comme en témoigne l'exemple suivant où, par le biais d'un jeu verbal, l'auteur remonte jusqu'à l'origine d'un mot emprunté au bouddhisme:

Tel serait notre héros: un homme hanté par les retours, sublimant son enfance et refusant son présent, peut-être aussi son avenir.

Avenir. A venir. Avé Nir. Nirvana.

L'avenir est dans le Nirvana, c'est-à-dire dans les œufs. (SS, p. 18)

Ensuite, l'insertion de mots inusités dans le français standard, ou même de néologismes, contribue à la création d'un style audacieux et exprime la volonté de l'auteur de personnaliser et de s'approprier la langue étrangère¹³⁴. À vrai dire, Saïd considère le français comme sa langue maternelle¹³⁵. En l'espèce il n'y aurait donc aucune revendication identitaire mais plutôt un choix dicté par la maîtrise parfaite d'une langue héritée de sa mère.

Chez cette auteure il y a toutefois d'autres éléments qui témoignent de sa tentative évidente de personnalisation de la langue française. Parmi eux, on trouve d'abord des constructions syntaxiques bizarres, surtout en présence des propositions relatives¹³⁶. Ce trait constitue un obstacle à la compréhension du

¹³³ À ce propos, voilà quelques exemples éclairants: "qu'allons-nous re / commencer?" (SF, p. 77); "A / mérique au commencement était l'A" (MI, p. 52); "expulse d'un rêve dé- / coloré d'un paradis / tremblant" (PN, p. 38).

¹³⁴ Les néologismes, qui abondent chez Saïd, retiendront notre attention dans la troisième partie de notre recherche.

¹³⁵ "On a souvent voulu savoir pourquoi j'écrivais en français alors que j'appartiens, de par ma naissance et mon nom – le nom du père –, à l'aire arabo-musulmane. La réponse, en ce qui me concerne, est simple: le français n'est autre que ma langue maternelle." («Les chemins du poème», cit., p. 4).

¹³⁶ Il s'agit d'une construction syntaxique très fréquente chez elle. A cet égard, en voilà quelques

poème comme le montrent bien les vers suivants où la présence des relatives ne fait qu'alourdir les deux strophes:

chaque parole est sourde
qui colle comme une ombre
chaque mot est seul qui stoppe la croisière
la mémoire une déchirure aux voiles des années
(PN, p. 63)

nos visages avaient cette mobilité
de pierre car les pierres voyagent
qui ont des ailes
et de limon et d'eau
(SF, p. 26)

Ensuite, on constate encore, chez Saïd, l'usage littéraire des possessifs, la présence de mots vieilliss, d'italianismes ainsi que celle de verbes intransitifs transformés en verbes transitifs ou bien en verbes pronominaux¹³⁷.

Si Saïd adapte la langue française à ses exigences Nadir, en revanche, dans ses poèmes, montre suivre à la lettre les règles poétiques dont la plus évidente est la présence de la majuscule au début de chaque vers. En effet, on a remarqué chez lui l'insertion de la modernité à l'intérieur de ses récits, plutôt, dans la façon d'aborder les contenus. Il se propose, surtout dans *Les Portiques de la mer*, de mettre en discussion les certitudes de l'historiographie officielle (*Le Nouveau Monde*), des sciences mathématiques (*Le chiffre*), de la modernité (*La Montée des Eaux*), mais il aboutit enfin à la constatation amère des limites humaines dans la tentative vaine de comprendre et expliquer le mystère (*Les Portiques de la mer*, *La Boîte aux Merveilles*, *L'Année des Prodiges*, *La Partie*). Nadir révèle une attention particulière pour l'actualité et cela est très évident dans le choix de la matière de ses récits. En effet, ces derniers, sous une apparente collocation spatio-temporelle ancienne, renvoient pour la plupart, plus ou moins explicitement à des

autres exemples: "un lieu m'appelle / qui aime l'œil / des voyageurs" (UA, p. 41); "la distance nous connaît / qui mène vers nul lieu" (GL, p. 25); "des ombres errent encore / que craignent les chemins" (*Ibid.*, p. 91); "ton ombre te précède / qui s'avance vers mon ombre" (DS, p. 122); "les sangs coagulent / qui ouvrent les paumes du destin" (PN, p. 48).

¹³⁷ Nous donnons, dans l'ordre, un ou deux exemples de chacun de ces traits distinctifs du style saïdien: "et parlant un tien langage" (SF, p. 52); "mien visage d'ombre" (MI, p. 11); "ce pays terraqué" (*Ibid.*, p. 89); "heureux qui n'a cure de la fin du chemin" (PM, p. 62); "c'est la nuit qui nous pense" (SF, p. 98); "une ombre soudaine / secoue la paupière de son œil de nuit / et s'épelle" (*Ibid.*, p. 20); "c'est la nuit qui méandre / te vagabonde hors / de ton rêve obscur" (PN, p. 29).

événements du présent. D'autres contes, au contraire, ne sont que la reprise en clef moderne des récits extraits du patrimoine littéraire arabe. Cette caractéristique est plus manifeste dans le recueil *L'Astrolabe de la Mer* où l'auteur semble obéir au projet ambitieux de construire du nouveau tout en s'appuyant sur des bases anciennes. En effet, dans le premier conte qui s'intitule justement *Nouvelle Histoire de l'Oiseau-Conteur*, l'écrivain ne fait qu'actualiser un mythe tiré du fond arabe. Mais

«l'écorce ancienne, à juste titre réappropriée, ne constitue plus ainsi la cuirasse-abri [...] des certitudes. Fêlée, retournée comme un gant de fer, elle montre sa rouille et ses craquelures. Elle abrite à présent, le fruit trop mûr que ronge le ver naissant des remises en question, de l'interrogation brûlante, de l'altérité apostrophante, en un mot, les limbes d'une modernité à assumer.»¹³⁸.

Nadir sort des certitudes du passé pour s'élancer, à travers son œuvre, dans l'aventure de la modernité, à la recherche d'un style hybride, capable d'opérer une synthèse entre ces deux termes opposés. À ce propos, toujours dans le conte *Nouvelle histoire de l'Oiseau-Conteur*, il y a un passage éclairant où l'auteur avoue d'une façon plus ou moins explicite tous les traits les plus typiques de son propre style:

Ce qui importe pour ces gens, ce n'est pas tant la véracité tout apparente d'une mémoire fidèle et banalement didactique, mais bien l'exultation qu'une histoire récréée est susceptible d'apporter à l'adhésion présente. Et qu'importent la vraisemblance et la fidélité littérale, la linéarité sage et les déductions causales! Profusion de la parole, élargissement sans fin du sens, retour en arrière, digressions, composition du récit «en tiroirs», tout est fait pour concilier fondamentalement, au sein du même discours, la veille et le songe, le concerté et le jaillissant, le codé et le sauvage, le sensible et le symbolique. (AM, pp. 23-24)

Le style nadirien apparaît en effet comme le résultat d'une fusion des contraires. Cela ne peut qu'enrichir davantage un texte déjà polysémique et participe de cette volonté de l'écrivain de donner vie à une œuvre universelle capable de s'adapter à n'importe quelle culture.

Dans ce premier conte du recueil *L'Astrolabe de la mer* il y a, d'ailleurs, plusieurs passages révélateurs de la conception nadirienne sur l'écriture moderne. Dans le cas suivant, les mots laissent entendre ce à quoi devrait atteindre tout écrivain:

¹³⁸ «Présentation» du recueil *L'Astrolabe de la mer*, p. 14.

Je veux aller au-delà de cette approche à fleur de peau et, somme toute, incomplète; je veux arriver à piéger un autre univers: un monde «double», invisible mais bien réel qui se superpose aux données concrètes de notre perception amoindrie. (*Ibid.*, p. 22)

Ce passage montre bien le but de Nadir, qui parvient, par le seul pouvoir incantatoire et suggestif des mots, à plonger ses récits dans une atmosphère irréaliste mais quand même crédible aux yeux du lecteur.

Le conte *La montagne de l'Araignée* est encore une fois une adaptation moderne d'une autre histoire ancienne. L'auteur même explique par la bouche de l'un des protagonistes du récit l'existence de cette araignée qui, comme les mouches sarriennes, poursuit sans cesse tous les habitants d'une ville anonyme. Finalement...

«L'Araignée est un songe, une émanation de l'imagination malade de tes concitoyens, l'expression de leur aliénation et l'instrument de leur asservissement.» (*Ibid.*, pp. 49-50)

Juste après cette révélation, le narrateur intervient pour exprimer son point de vue sur les faits racontés qui, à certains égards, ne sont que des transpositions métaphoriques des événements du présent où la plume de l'auteur n'hésite pas à attaquer la société actuelle:

D'abord, Kadath ne se résolut pas à croire. Ensuite, peu à peu, il se rendit à l'argumentation de son interlocuteur et reconnut l'évidence. Comme le Chauve enchevêtré dans les fils de lune de ses propres phantasmes, lui-même et ses concitoyens ont vécu prisonniers d'une toile arachnéenne que leur démission d'une part, l'utilisation qu'en a fait le pouvoir d'autre part, avaient tissé pour brouiller les consciences. (*Ibid.*, p. 50)

Dans ce conte comme dans le précédent la modernité s'impose aussi par son champs lexical en tissant un réseau sémantique tout au long des récits. Ainsi l'on y trouve des concepts très complexes, tels “aliénation”, “nation” ou “révolution”, qui contrastent avec le cadre tout à fait ancien du conte¹³⁹. Cela accroît le dépaysement du lecteur qui, une fois la boussole perdue, s'abandonne aveuglement au narrateur.

¹³⁹ À ce propos, nous donnons par la suite deux exemples éclairants tirés du même conte, à savoir «La montagne de l'Araignée»: “Et puis, se disait-il, comment avoir l'outrecuidance de vicier la joie de ses concitoyens en cette journée mémorable de libération nationale?” (p. 52); “les représentants des plus importantes institutions [...] étaient déjà rassemblés dans la salle du trône pour faire allégeance au nouveau gouverneur, Héros du Peuple, Sauveur de la Nation.” (p. 54).

Tous ces exemples ont pour but de montrer comment les deux auteurs, introduisent, chacun à sa manière, la modernité dans leurs textes. Cependant, dans la recherche d'un style personnel, tous les deux opèrent une fracture plus ou moins profonde avec la tradition, étant donné qu' «Aucun espoir de vrai changement n'est possible sans de radicales ruptures» (AM, p. 78).

Ce paragraphe n'est que le prélude à la troisième partie de cette étude qui sera entièrement consacrée à la spécificité stylistique des deux auteurs.

CHAPITRE III: Études de style

*«Le Texte est pluriel. Cela ne veut pas dire seulement qu'il a plusieurs sens, mais qu'il accomplit le pluriel même du sens [...] Le Texte n'est pas coexistence de sens, mais passage, traversée; il ne peut donc relever d'une interprétation, même libérale, mais d'une explosion, d'une dissémination. Le pluriel du Texte tient, en effet, non à l'ambiguïté de ses contenus, mais à ce que l'on pourrait appeler la pluralité stéréographique des signifiants qui le tissent (étymologiquement le texte est un tissu)» (R. Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, op. cit., p. 75)*

Ce chapitre va nous permettre d'entrer dans le vif de notre sujet en explorant l'aspect le plus original des deux auteurs. En effet nous analyserons les traits qui, à notre avis, sont les plus modernes de leur style, soit l'*athanor* des genres et des langues, les néologismes, le rapport entre poésie et image, très développé chez les deux écrivains; par la suite, nous aborderons aussi les langages chromatique et numérique qui, selon Thérèse Michel-Mansour, s'imbriquent et s'entrecroisent avec d'autres signes dans tout texte maghrébin pour signifier essentiellement la rupture¹. D'ailleurs «Le texte [...] est l'espace où aucun langage n'a barre sur un autre, où les langages circulent»². Pour finir, nous nous occuperons de la caractéristique littéraire moderne par excellence, à savoir le jeu intertextuel. Ce paragraphe sera aussi un prétexte pour révéler les phares, ou mieux, les “sémaphores” littéraires de Nadir et de Saïd dans le but de montrer comment les deux écrivains parviennent à intégrer habilement, dans leurs œuvres, le style ou bien les emprunts faits à d'autres auteurs qui n'appartiennent pas exclusivement au domaine littéraire maghrébin. D'ailleurs, comme l'affirme Barthes, «le style est essentiellement un procédé citationnel, un corps de traces, une mémoire [...] un héritage fondé en culture et non en expressivité»³. Selon Barthes il s'agirait plutôt d'un procédé plus ou moins inconscient dû aux connaissances et aux goûts littéraires de l'écrivain qui s'en sert. Ce bagage culturel est constitué de plusieurs sédiments successifs apportés par des lectures, des approfondissements, de la curiosité, et tout cela ressort mystérieusement au cours de l'écriture. En effet,

«L'auteur crée mais ne voit pas sa création ailleurs que dans l'objet auquel il donne une forme, autrement dit, il ne voit que le produit en devenir de son acte créateur et non le processus psychologique intérieur qui préside à cet acte. Telle est, d'ailleurs, la nature du vécu de tout acte créateur: il vit son objet et se vit lui-même dans l'objet mais il ne vit pas le processus de son propre vécu [...] C'est pourquoi l'artiste n'a rien à dire sur le processus de son acte créateur, il est en entier dans le produit créé et il ne peut que nous renvoyer à son œuvre; et c'est, en effet, là seulement que nous allons le chercher...»⁴.

¹ Michel-Mansour Th., *op. cit.*, p. 175.

² Barthes R., *Le bruissement de la langue.*, cit., p. 79.

³ *Ibid.*, p. 158.

⁴ Bakhtine M., *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 29.

I. L'*athanor* stylistique.

Nous avons affirmé à plusieurs reprises, que les deux auteurs partagent la tendance à confondre non seulement les genres littéraires mais aussi les styles comme s'ils s'abandonnaient totalement à leur plume. Le style, affirme encore Barthes, «est la "chose" de l'écrivain, sa splendeur et sa prison de l'écrivain, il est sa solitude»⁵. Il s'agit donc d'un trait distinctif mais, en même temps, il est aussi une limite de l'auteur. Le style saïdien et nadirien échappe à cette définition car les deux écrivains, tels des caméléons, adaptent sans difficulté leur style aux exigences les plus disparates. Le changement soudain de ton répond aussi à des soucis de clarté lorsque les deux auteurs veulent mettre l'accent sur une affirmation ou bien un message.

Cela est plus évident chez Saïd qui insère dans ses poèmes de véritables aphorismes interrompant brusquement le contexte lyrique. La maxime, lapidaire puisqu'elle renferme dans sa brièveté un grand sens, contraste avec la longueur et la description minutieuse que l'on trouve dans certains poèmes de Saïd. Cela donne vie à des effets dépaynants mais permet aussi au lecteur de mieux saisir le message du poète ainsi que son point de vue sur certains sujets tels, la vie, l'homme, la poésie, la liberté, l'amour. Dans les deux cas suivants, Saïd profite des vers pour exprimer, par le biais d'une maxime, son opinion à propos, respectivement, de la quête identitaire et de la vie:

ainsi le monde me contient
et ne me contient pas dit l'errante

ainsi chaque être est son propre lieu
et le séjour des pierres
n'est autre que le feu
(GL, p. 108)

comme toi comme le poème
cette terre est née
du regard qui l'a rêvée

la vie est une traversée
entre deux rives

⁵ Barthes R., *Le degré zéro de l'écriture*, cit., p. 12.

analogie des marges
lent mouvement vers l'inachevé
chant d'innocence et de mémoire
(PM, p. 47)

Si dans les exemples précédents Saïd se sert des espaces blancs pour isoler l'aphorisme en le mettant ainsi plus en évidence, elle choisit aussi d'insérer souvent une maxime pour conclure un poème. Cela lui donne un ton tantôt péremptoire tantôt amer, comme dans les vers suivants où l'auteur laisse transparaître à la fin du poème une vision très cynique de l'existence:

tous les présages sont faux
ni les traces des oiseaux
ni la direction de leur vol
ne traduiront jamais la pensée des dieux
et sur l'autel de leur propre démesure
de longs couteaux de silence
sacrifient nos passions

croyant partager le pain du monde
c'est ton corps que tu rompais
il s'en écoulait un peu de cendre
dont jalonner les sentiers orphelins

la vie est un voyage
avec une mort à chaque escale
(*Ibid.*, p. 89)

L'aphorisme parfois peut aussi représenter le début d'un poème, en devenant ainsi le ressort capable d'amorcer une méditation sur un sujet spécifique. À ce propos, dans le poème suivant, les vers initiaux finissent par entraîner une suite de constatations aboutissant à la seule certitude de la mort qui attend patiemment l'heure inévitable de chaque individu:

l'exil est dans la distance
qui préfigure tout voyage

nous nous cherchons
sous d'autres latitudes

le jour est plein d'oiseaux

dans cette lumière rare
se dissipent des fragments de nuit

nous donnons lieux et dates
à nos vies inaccomplies

un cercle noir pour visage
notre mort attend assise
sur une pierre sans témoin
(GL, p. 59)

Cette tendance à introduire dans un contexte poétique des maximes obéirait aussi à la volonté de l'auteur d'interroger son lecteur en l'invitant, de temps en temps, à réfléchir sur les messages pas toujours évidents qu'elle lui lance. En effet, «La maxime est en général le départ d'un raisonnement implicite, l'amorce d'un continu qui se développe subrepticement dans l'inter-texte de sagesse qui habite le lecteur»⁶.

D'ailleurs la brièveté semble attirer Saïd qui parfois essaie d'imiter la forme poétique japonaise la plus classique, à savoir l'haïku bien qu'elle n'en respecte pas le mètre⁷. Barthes fait de ce type de poème le symbole de la légèreté qui vient du fait que «Le haïku [...] a su évaporer le signifié; il ne reste plus qu'un mince nuage de signifiant»⁸. En outre, il «unit un ascétisme de la forme [...] et un hédonisme si tranquille qu'on peut dire seulement du plaisir qu'il est là»⁹. Saïd, en choisissant de temps en temps cette forme poétique, veut rendre hommage à une civilisation qu'elle sent très proche. En faisant le compte rendu d'un voyage au Japon elle s'exprime par ces mots:

«Je me sens en harmonie avec leur rapport à la nature, les moments de silence qu'ils savent ménager, un certain hédonisme, leur conception d'un bonheur simple, leur maîtrise de soi, leur grande liberté à l'égard de la religion, leur sens du rituel, du mystère des choses, leur conception du temps, leur tendance à vivre le moment, la valeur qu'ils accordent à l'âge et donc à l'expérience, un certain fatalisme, leur conscience de la fragilité de leur vie... Je me découvre des affinités avec ce pays «dédoublé», où les contraires coexistent harmonieusement, où se mêlent passé et présent»¹⁰.

Dans ce petit poème, dédié à son jeune guide japonais Chihiro, Saïd décrit par touches la saison printanière en donnant vie à un tableautin à la fois vague et exhaustif¹¹:

⁶ Barthes R., *Le bruissement de la langue.*, cit., p. 264.

⁷ Le haïku se compose de dix-sept syllabes réparties en trois vers (5, 7, 5) sans rime.

⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁹ *Ibid.*, p. 348.

¹⁰ Saïd A., «Voyage superficiel à Tokyo, Kamakura et Osaka», *Littera*, n° 9, Gap, nov. 2004, pp. 20-21.

¹¹ Nous donnons par la suite les recueils et les pages où l'on peut trouver d'autres tentatives

bonheur de la fleur
au moment d'éclorre

qu'elle soit sur le point
de mourir: émoi

vision d'impermanence
monde fuyant
(PM, p. 74)

Nous avons déjà remarqué chez Saïd un certain goût pour le détail qui, dans ses poèmes, ressort de l'emploi de termes recherchés appartenant aux différents domaines scientifiques. Cette attraction pour les sciences transparait même de ses fables où l'on trouve par-ci par-là des renseignements sur les comportements des animaux qui seraient plus appropriés aux descriptions d'un éthologiste qu'à celles d'un conteur. Pour un instant le lecteur a ainsi l'impression d'assister à un documentaire sur la faune plutôt que de lire l'intrigue d'une histoire. Les deux passages suivants montrent bien toute l'habileté de l'écrivain qui, poussée sans cesse par un souci de clarté, trempe sa plume dans les nombreuses nuances stylistiques en donnant vie à un texte composite:

Le chameau a beau courir pour tenter de se délivrer, rien n'y fait. Car un chacal qui tient sa proie ne relâche son étreinte que lorsqu'il est sûr qu'elle ne bougera plus... (DC, p. 70)

Entendant cela, l'outarde — qui est un oiseau craintif — se mit à trembler de toutes ses plumes. (*Ibid.*, p. 71)

Saïd aussi bien que Nadir aiment donc expérimenter plusieurs styles, non seulement à l'intérieur d'un même recueil, mais aussi dans un poème ou bien dans un conte. D'où cette idée, surtout chez Nadir, des récits tels des fragments apparemment décousus visant à dépayser le lecteur. Cet auteur se hasarde à introduire même le langage publicitaire dans ses textes en leur donnant une touche de modernité, comme en témoignent les vers suivants appartenant à une histoire *in fieri*. On aboutit à un véritable délire verbal exprimant à souhait le martèlement agaçant et hypnotique des messages publicitaires:

d'imitation, sinon de la structure, au moins la condensation des signifiés qui caractérise le haïku: PN, pp. 80-81; NA, pp. 65, 80-81.

Dans la rue déserte, les pas de notre héros résonnent...
Mettez du tigre dans votre moteur...
Bleu indigo. Améthyste. Lapis-lazuli...
Achetez les bas «Têtu»...
Voûtes en lignes brisées. Arcades renversées...
Omo lave plus blanc...
Citadelle du bout du monde...
Prochainement au casino municipal...
Voie Appia dallée et brillante, trottoir...
Bordel! (SS, p. 22)

Parfois le ton se fait plus didactique et finit par transformer le poème en un guide touristique:

Carré
Blanc
Enneigé, givré.

Le minaret sunnite est un carré orthodoxe.
Plus que parfait. Il faut 33 pas pour en faire le tour. La tradition tient toute dans un mouchoir suspect. Un mouchoir parfaitement carré. La Tour est infranchissable.
La Tour carrée. Ses murs translucides interdisent toute évasion.
Al Hamdou lillah! Tabaraka Allah!
Le langage est incréé. Les formes sont des moules prédestinés. Les dédales de tes rues m'a happé dans ses infinis méandres, maudite ville carrée, dogme architectonique.

Carré blanc
Blanc carré
Carré de carrés
Garrot invétéré (*Ibid.*, p. 19)

Ces vers montrent que le savoir immense de l'auteur semble vouloir percer à tout prix, même dans un contexte tout à fait inapproprié peut-être pour un besoin spasmodique d'étaler sa culture, ou, plutôt, à la suite de quelques associations banales. Dans l'exemple précédent, l'évocation d'une figure géométrique entraîne plusieurs principes associatifs en revenant d'une manière obsédante dans de différents éléments.

Inversement, dans les contes nadiriens l'on peut trouver souvent des pauses lyriques interrompant brusquement le récit comme si l'auteur laissait enfin parler son âme poétique contrainte trop longtemps au silence. Il s'agit de petits îlots poétiques dont l'écrivain s'approche de temps en temps pour écouter son cœur. Ainsi le poète y exhibe toute sa sensibilité en donnant vie à des images lyriques

dépaysantes comme la suivante:

La dernière scène est en boîte. Demain, nous quitterons le village. Qu'advient-il de ses habitants après l'effusion et l'effervescence de ces jours de tournage? Emporterons-nous, ankylosé au fond de nos bobines, le formidable kaléidoscope des songes? Sucérons-nous, comme de froids vampires, la dernière goutte de rêve?

Au petit matin, l'équipage regagna le car brinquebalant qui allait le ramener chez eux. Le moteur tourna après quelques hésitations hoqueteuses et le véhicule s'ébranla, dans un véritable nuage de poussière. Longtemps après son passage, des grains de sable s'immobilisèrent dans l'air dérangé et s'irisèrent dans la lumière naissante.

Peu à peu, la poussière se dissipa et la piste reprit son aspect de tous les jours. (AM, pp. 36-37)

Nous venons d'analyser la manière dont chaque auteur essaie de créer, chacun à sa propre manière, un texte hétérogène du point de vue stylistique, mais cohérent tout de même du point de vue du contenu.

Dans le prochain paragraphe nous allons aborder, en revanche, les différentes langues qui mettent en relief leurs différenciations ou leurs similarités dans les textes saïdien et nadirien en tissant un réseau sémantique très riche et dense. Car «la langue dite étrangère ne vient pas s'ajouter à l'autre, ni opérer avec elle une pure juxtaposition: chacune *fait signe* à l'autre, l'appelle à se maintenir comme dehors»¹².

II. Les confettis linguistiques.

Les œuvres des auteurs choisis se caractérisent par la présence des mots non seulement arabes, qui d'ailleurs abondent dans les textes maghrébins francophones, mais appartenant aussi à d'autres langues, telles l'anglais, l'espagnol et l'italien. Comme l'a bien remarqué Barthes, quelle que soit la langue utilisée «le rôle du mot (dans l'écriture) peut être de couper la phrase, par sa brillance, par sa différence, sa puissance de fissure, de séparation, par sa situation fétiche»¹³. Et les deux écrivains semblent être des fétichistes de la parole tellement leur recherche du terme le plus approprié apparaît subtile. Chez eux, les mots semblent sortir de quelque rituel magique mystérieux car ils exploitent au maximum le pouvoir

¹² Khatibi A., *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983, p. 186.

¹³ Barthes R., *Le bruissement de la langue.*, cit., p. 301.

incantatoire de la parole. Voilà pourquoi ils recourent souvent aussi à d'autres langues en jouant habilement avec leurs musicalités différentes. En outre, tel que le souligne Khatibi, «lorsque l'auteur fait appel à des fragments de l'ailleurs [...] il se prête à ce vertige de la fascination»¹⁴.

Pourtant le fait de se servir de plusieurs langues n'empêche pas, surtout Saïd, de renoncer à ses origines maghrébines, ou mieux tunisiennes; au contraire le lien avec le pays natal devient paradoxalement plus fort. L'auteur affirme, à ce propos:

«La langue dans laquelle je m'exprime [...] est pour moi langue de création. Si, dans cette langue, j'écris d'un lieu autre que la terre natale, je n'écris pas loin d'elle: elle reste présente, lieu originel, dont l'écho ne s'est pas perdu, n'est pas prêt de se perdre, en moi.»¹⁵.

Cela entraîne une sorte de schizophrénie linguistique qui est représentée, dans les œuvres analysées, par la présence massive de mots arabes se détachant du texte français car ils sont écrits en caractères latins mais presque toujours en italique. Le choix d'un caractère typographique différent ne fait qu'augmenter la dichotomie linguistique en créant un véritable clivage entre les deux langues. Cela est bien exprimé par le passage suivant où la langue arabe envahit le texte français aussi par la toponymie en lui donnant une touche exotique¹⁶:

Sous le plafond bas de la pièce aux provisions, d'où pendaient des pains de sucre dans leur papier bleu, apparurent, soigneusement rangées le long du mur, les imposantes jarres de Jerba, les poteries vernissées de Nabeul à l'émail jaune, brun, vert et aux motifs rustiques, les pots ventrus de Quellaline, les *khabia*, les amphores, les *jerriba* de Guellala, les barattes pour le beurre et les *bornia* pour l'huile blonde du Sahel. S'entassèrent des céréales, de la semoule, diverses salaisons, de la viande et du poisson séchés, des olives vertes et noires, du miel doré, des condiments et des dattes du Jérid...(LS, p. 111)

Le passage précédent est tiré du recueil de contes saïdiens *Le Secret* qui contient à la fin même un glossaire de tous les mots arabes présents dans le livre. Cependant, dans cet exemple, le simple contexte aurait pu aider le lecteur à se débrouiller

¹⁴ Khatibi A., *Maghreb pluriel*, cit., p. 206.

¹⁵ Saïd A., «Création et exil: le saut hors du cercle. Il y a différentes sortes d'exil et autant de paroles.», *Horizons Maghrébins*, Toulouse, n° 17, déc. 1991, p. 302.

¹⁶ Chez Nadir aussi il y a cette tendance à insérer des mots arabes en italique pour donner vie à un contraste de langues comme le montre bien l'exemple suivant: "On abandonna les recherches et il fut interdit d'évoquer le nom de la mystérieuse disparue pour ne pas attirer, sur la tribu, la colère des divinités *al Lata*, *Manat* et *al Ozza* qui ne manqueraient pas de se sentir offusquées par l'acte impie." (LA, p. 96).

dans la compréhension des mots étrangers.

Cette alternance linguistique finit par contaminer même les œuvres poétiques, comme le montrent bien les vers suivants extraits d'un poème nadirien:

Pour la confluence des mers et l'emmêlement des eaux
Pour la fusion et l'éclosion:
Marajul Bahrein! (LA, p. 60)

En outre, il faut remarquer, chez Nadir, une attention particulière pour la toponymie. En effet, il respecte presque toujours les noms originaires arabes des pays ou des villes, en en donnant toutefois la traduction française entre parenthèses pour éviter des malentendus. Souvent il recourt curieusement aussi à des périphrases pour indiquer un pays comme l'exprime bien le passage suivant¹⁷:

A la mort du grand savant, son père partit avec toute la famille vers la province d'Al Gharb (l'Algarve) dans le pays des Oranges (Portugal).
(LP, p. 22)

La volonté d'insérer la traduction française des mots arabes, ou bien des gloses en bas de page témoignerait de la supériorité reconnue à la langue française¹⁸. En outre, grâce aux notes explicatives, le lecteur peut, en même temps, s'approcher de la culture et de l'histoire arabes. La fonction des notes chez les deux auteurs est, en effet, essentiellement didactique aussi bien qu'éclairante. Dans le passage suivant, en associant au mot arabe sa traduction française entre parenthèses, Saïd montre aussi une volonté de s'assurer la compréhension du lecteur:

Puis, sentant son heure approcher, l'homme recommanda leurs enfants à sa femme et l'informa qu'après sa mort, trois mendiants viendraient emmener leurs filles, le premier pour le *fark* (la séparation), le deuxième pour la *ziara* (la visite), et le dernier au quarantième jour. (LS, p. 88)

Plus rarement, l'on trouve le procédé contraire, c'est-à-dire que ce sont les mots arabes qui apparaissent non seulement entre parenthèses mais aussi en italique

¹⁷ Il s'agit d'un procédé très fréquent chez cet auteur. En voilà d'autres exemples: "Ils arrivèrent aux frontières du pays du maïs (LP, p. 55); "Jaber s'enfonça, à la tête de sa petite troupe, dans le pays du Dieu-Serpent." (*Ibid.*, p. 56); "auprès d'un marchand qui revenait du Pays de la Soie" (*Ibid.*, p. 74); "Elle passerait par le pays des Deux Fleuves." (*Ibid.*, p. 80); "Et, malgré la touffeur du climat, il s'enfonça, avec décision, dans les terres du pays des védas, des ragas et du Taj Mahal." (*Ibid.*, p. 167).

¹⁸ À ce propos, nous donnons par la suite quelques exemples de mots arabes accompagnés de gloses en bas de page: pp. 41, 54, 63, 76, 98, 117, 129 (AM); pp. 126, 130, 136, 158, 165 (LP); ou encore des mots arabes suivis de la traduction française: p. 139 (LS); p. 66, 95 (AM); p. 156 (LP).

comme le montre bien le passage suivant:

Le grand vizir, qui accompagnait le bey dans sa promenade, observa une sauterelle (*jraïda*) qui fuyait devant un oiseau (*asfour*). (*Ibid.*, p. 170)

Même dans ce cas, l'auteur montre obéir toujours à des exigences de clarté, la traduction arabe des deux mots français étant nécessaire pour la compréhension de l'histoire. Nadir aussi recourt à ce type de stratagème mais son but est différent; en effet, chez lui, il s'agit plutôt d'une pure manifestation du savoir comme s'il profitait d'un prétexte quelconque pour étaler son immense érudition en donnant à ses œuvres un surplus de sens¹⁹.

La surcharge sémantique est donnée aussi par l'insertion des mots appartenant à des langues différentes du français et de l'arabe dont, en premier, l'anglais. Saïd recourt à des mots étrangers surtout dans son dernier recueil poétique (*Au présent du monde*). Les vers suivants appartiennent en effet à l'un des poèmes de cette œuvre. Il se présente non seulement émaillé de mots anglais mais aussi avec une disposition typographique assez bizarre:

welcome to this mixed-up
country welcome
ce pays Antjie mon amie
ce pays est aussi
douloureusement tien
townships shacks shacks shacks
make this country
a livable place
Botha's Hills Thousand Hills
maisons rondes canne à sucre
vaches aux cornes solaires
petits singes bondissants
hameaux sans nom (PM, p. 26)

Dans ce même recueil il y a aussi des mots espagnols dont la présence est réclamée par le décor sud-américain de quelques poèmes. Enfin les mots italiens qui apparaissent de temps en temps dans les textes analysés sont tout au plus liés aux champs lexicaux religieux et musical.

Le choix d'introduire des mots tirés de plusieurs langues participerait de la volonté, chez les deux auteurs, d'explorer le multiple en mettant l'accent sur la

¹⁹ En voilà deux autres exemples: "Une analyse des fiches désigna, sans conteste, le vainqueur: l'histoire de l'Oiseau-Conteur (*al-Taiir al Bourni*).” (AM, p. 24); "L'Athanor (de l'arabe Al Tannour)..." (LA, p. 3).

similitude plutôt que sur l'opposition des éléments hétérogènes composant leurs textes. À vrai dire, «L'opposition n'existe pas dans l'absolu, elle est en réalité une occasion d'entraide, l'élément central d'une éthique nouvelle, *l'éthique de la rencontre*.»²⁰.

III. Néologismes, ou la créativité de la langue.

Si, tel que l'affirme Barthes, «Le néologisme [...] est la trace d'un plaisir profond, qui renvoie au désir de la langue», écrire serait donc un véritable acte d'amour²¹. «Je fais l'amour avec les mots» (PM, p. 27), affirme Saïd dans l'un de ses nombreux poèmes consacrés à l'acte scriptural. Écrire, chez elle, deviendrait ainsi un véritable acte créateur, un échange d'amour entre le poète et les mots qui se laissent capturer par sa plume pour en sortir sublimés dans un vers.

Les deux auteurs montrent un amour sans limites pour la langue française²², ils la possèdent en lui donnant une touche personnelle aussi par le biais des néologismes aussi. Cela révèle une tentative de s'approprier la langue française, ou mieux, de l'appivoiser en l'enrichissant de quelques traits originaux. D'ailleurs la maîtrise parfaite de cette langue, selon Saïd, viendrait d'une ancienne tradition typiquement tunisienne de plurilinguisme. En effet,

«La plupart des Tunisiens qui ont fait des études primaires et secondaires sont pris entre quatre langues, [...]: la langue tunisienne vernaculaire, quotidienne, orale, et les langues qu'on apprend à l'école, la langue arabe classique, la langue française, ainsi qu'une langue étrangère, [...]. On est donc entre quatre langues; c'est presque une tradition en Tunisie depuis l'Antiquité»²³.

La présence des néologismes cache aussi un défi, une provocation faite au lecteur français qui se trouve ainsi dépaysé dans sa propre langue. Cependant, chez Saïd et Nadir, le néologisme est plutôt une pure déclaration d'amour adressée

²⁰ Bois D., *op. cit.*, pp. 101-102. C'est l'auteur qui souligne.

²¹ Barthes R., *Le bruissement de la langue.*, cit., p. 312.

²² Voilà ce que Saïd déclare à ce propos: «J'ai une admiration pour toutes les langues, mais la langue française est peut-être pour moi celle de l'affectif parce que c'était la langue de l'affection, la langue d'amour entre mes parents, c'est la langue dans laquelle j'écris. Je n'ai pas de rapport conflictuel avec elle: je l'habite, elle m'habite» («Amina Saïd», dans *La langue française vue d'ailleurs*, Casablanca, Tarik Éd., 2001, p. 92).

²³ *Ibid.*, p. 91.

à la langue française, une marque pour la faire sienne. Pourtant, l'insertion des néologismes est un procédé que l'on retrouve presque exclusivement chez Saïd et qui entraîne des effets déstabilisants dans ses poèmes. Cette poétesse ne manque pas de donner vie à des mots valise formés avec le terme “errance”, ce mot-clé de son œuvre, comme en témoignent les vers suivants extraits du même recueil:

itinérance d'un discours indirect
échevelé sur un arbre ardent
(MI, p. 30)

au détour de la déserrance
il faut râcher nos garde-boue
de l'écriture hurlée qui exsude
ses violences
pour couvrir les démences de l'espace
(*Ibid.*, p. 52)

Dans les deux cas précédents cette figure du discours se fonde sur la fusion d'une racine et d'un affixe renvoyant au déplacement. En effet, le premier mot-valise naît de la combinaison entre le mot “itinéraire” et celui d’“errance”, tandis que le deuxième contient à côté du terme errance, une bribe du mot (le mot “désert”) qui renvoie au lieu de passage par excellence. Par ces deux exemples l'auteur semble vouloir mettre l'accent sur la thématique du mouvement perpétuel qui, d'après elle, serait la condition propre du poète et, plus en général, de tout homme.

«Nomade, le poète est toujours en marche – éternelle errance – éternel et âpre voyage entre temps et lieu; entre ce qu'il a été, ce qu'il est, ce qu'il sera; entre monde intérieur et monde extérieur; entre réel et imaginaire...Et ce Lieu idéal dont il est en quête, peut-être est-il en lui»²⁴.

Chez Saïd l'on trouve aussi des mots composés, ou mieux des mots qui ont gardé leur unité lexicale tout en étant soudés ou bien reliés par un trait d'union²⁵. Ils s'agit très souvent de deux termes opposés, ce qui contribue à troubler la signification du vers. En outre, cela témoignerait de cette volonté de la poétesse de demeurer dans un entre-deux constant, qui finalement se révèle le lieu idéal pour créer. En effet,

«à la fois veilleur et passeur, le créateur explore le multiple et le donne à

²⁴ *Poésie entre deux rives*, intervention à l'Université de St. Andrews, Ecosse, sept. 2000.

²⁵ À ce propos voilà quelques exemples: “survivants d'un entremonde” (MI, p. 72); “et puis tous s'éveilleront / l'aile d'un oiseau-feu / battant dans les tempes” (*Ibid.*, p. 115); “je loge en la plus haute tour / berce le fruit proluxe / de vos jours doux-amers (DM, p. 22).

voir. Et le lieu prédestiné, mais fugace, où il peut créer, c'est sans doute l'interstice, le passage, l'entre-deux: là est son lieu, lieu de ses renaissances, lieu où se joue sa vie, son destin»²⁶.

Nous avons affirmé plus haut cette obsession chez Saïd de l'errance qui contamine par son champ sémantique les poèmes d'un recueil à l'autre. L'auteur parvient à enrichir le vocabulaire renvoyant au mouvement par la création de quelques néologismes appliqués, en ces cas, à des verbes dont le plus significatif est le verbe “nomader”, métaphore de la condition existentielle du sujet poétique²⁷. Ensuite l'on trouve aussi quelques néologismes créés sur le substantif ou bien sur l'adjectif correspondants²⁸. Cela entraîne des effets dépaysants chez le lecteur aussi bien que des difficultés dans la traduction comme si la poétesse, soudain jalouse de son art, faisait tout son possible pour rendre ses poèmes intraduisibles. C'est le cas de la strophe suivante où l'auteur s'inspirant d'un substantif appartenant au règne animal donne vie à un verbe très bizarre:

mille petits sentiers
musaraignent
témoins de tes escapades
aux étendues mélancoliques
(PN, p. 56)

Enfin, pour ce qui concerne les néologismes appliqués aux verbes il nous reste à analyser ces verbes nouveaux créés par l'adjonction du préfixe dé-. D'ailleurs le choix de garder les deux éléments isolés traduit visuellement l'idée même d'éloignement, de séparation, de privation contenue dans ce préfixe. Les deux néologismes suivants appartiennent au même poème qui se caractérise aussi par une disposition typographique assez curieuse:

d'un lieu l'autre
l'écho rejette le silence

tes yeux au loin
qui se dé-sablent

²⁶ Saïd A., «Création et exil: le saut hors du cercle.», cit., p. 304.

²⁷ “silhouette habillée de pluie / je nomade dans le temps / je nomade dans l'avance (PN, p. 62).

²⁸ En voilà deux autres exemples dont le premier est un néologisme fondé encore sur un substantif (“verbe”), tandis que le deuxième vient d'un adjectif (“essequés”): “*la nuit verbe le jour*” (SF, p. 16); “la pensée de l'abîme / nous esseule c'est l'obscurité / que notre nuit sonde / et transforme en lumière” (PM, p. 57).

épreuve interminable
des crépuscules
épreuve des réverbères
où s'allonge la nuit
épreuve des calendriers

: au pas
je ne sais pas
marcher :

des fragments de statues
au milieu de ta nuit
répliquent à ta mémoire

: j'ai vécu un vrai tourment
d'écorce
et de vent :

dé-murer la voix
qui s'efforce au sillage

itinéraire des révoltes
ma voix chaude
qui s'illégitime

hors l'effroi d'un coma
la réconciliation au corps
(PN, pp. 24-25)

Pourtant, l'usage presque décoratif de la ponctuation dans le poème précédent donne vie à une certaine symétrie structurale qui vise à mettre en évidence la strophe centrale où le pôle dialectique du “je” fait son apparition solennelle, tel une divinité.

Enfin, chez Saïd aussi bien que chez Nadir, nous avons remarqué la présence de quelques néologismes nominaux et adjectivaux²⁹. Ce choix révèle la volonté des deux écrivains d'apporter une touche personnelle au français comme le montrent bien les vers qui suivent où les deux néologismes “laiteur” et “Egareur” sont de nature nominale et sont empruntés, à leur tour, à un substantif (“lait”, “égarement”):

Quand le Signe clair s'embue
Dans la laiteur poisseuse des aubes indécises.
Quand l'Egareur montre, de son doigt de marbre,
Les pistes du Néant,
Aux caravanes sourdement ébranlées

²⁹ “désir de feu dans une embrase noire” (MI, p. 107); “compte à rebours / la frise cypranée / sur seins de pierre / les coupoles ” (PN, p. 50).

Dans le piaffement des montures
Et la vaine rumeur des souffles oppressés.
(SS, p. 13)

Ainsi cet amour pour la langue française se renouvelle à chaque poème qui n'est qu'un jeu de séduction avec le silence, et les vocables, inventés ou pas, deviennent «des mots sensibles, des mots subtils, des mots amoureux, dénotant des séductions ou des répulsions (des appels de jouissance)»³⁰.

Après avoir analysé minutieusement comment les deux auteurs essaient, d'une façon plus ou moins explicite, de s'appropriier la langue française, nous allons découvrir, dans le prochain paragraphe, les différents stratagèmes qu'ils utilisent dans la tentative de visualiser toujours ce qu'ils écrivent.

IV. Poèmes imagés ou images poétisées?

Nous avons déjà vu dans la deuxième partie de notre étude comment la présence des métaphores et des comparaisons dans les œuvres analysées établit un lien très fort entre la parole qui peut ne pas être parole poétique et la peinture. Cette remarque concernait la capacité, très développée chez Saïd et Nadir, de visualiser leur écriture. En particulier, «Chams Nadir voit ce qu'il raconte. Sa vision est créante»³¹. Chez lui, «l'image totalise le sens qui concentre. L'écrivain empêche par conséquent l'image de s'immobiliser»³². D'où les descriptions soignées jusqu'au moindre détails qui enrichissent surtout ses récits et qui révèlent aussi le désir de l'auteur de faire participer son lecteur à ce qu'il raconte en lui donnant tous les instruments nécessaires pour ce faire. Il est habile à donner aux scènes une impression d'instantanéité obtenue par le seul pouvoir suggestif des mots, comme le montre bien ce passage où le protagoniste décrit minutieusement les étapes de sa propre mort par noyade:

Et voici qu'un vent violent se lève. Le Maître des Vents exhale sa colère.
Le soleil, peu à peu, s'obscurcit. Les légions ailées jettent l'ample manteau de

³⁰ Barthes R., *Le bruissement de la langue.*, cit., p. 300.

³¹ El Houssi M., «L'éveillé et l'endormi dans «Les Portiques de la mer» de Chams Nadir», dans *Regards sur la littérature tunisienne contemporaine*, cit., p. 157.

³² *Ibid.*, p. 158.

l'éclipse. Je ne distingue plus rien. Seulement cette sensation de chute douce mais continue. L'eau lèche à présent mes pieds et le bruit a cessé. Seulement le clapotis doux du linceul liquide. Les madrépores et les méduses s'apprêtent à élire leurs demeures. A présent, l'eau dépasse ma poitrine et j'imagine que ma longue barbe flottera bientôt comme une algue broussailleuse et albinos... (LP, p. 122)

En revanche, Saïd semble préférer les descriptions à coup de pinceau, pour suggérer au lecteur un paysage, une atmosphère, un état d'âme. Par ce choix la poétesse semble lancer un défi à son lecteur en l'invitant à compléter ou même recréer son propre poème selon sa sensibilité. On dirait que Saïd vise plutôt à établir une certaine intimité avec son lecteur en lui ouvrant son cœur poème après poème. C'est le cas de ces vers où le paysage se dévoile lentement comme si la poétesse donnait tous les éléments au lecteur pour qu'il puisse peindre son propre tableau:

je vais à pas tranquilles
vers la demeure
le jardin cadennassé

ressuscite l'enfant
qui hier nourrissait
les lions de pierre

les cigales font silence
la mer tourne ses pages

aux prises avec les démons
de sa vieille nuit
l'ombre qui bâtit ce lieu
vacille

un lézard caresse
le mur éclaté

le ciel s'ouvre
et se referme
(UA, p. 105)

Il s'agit d'un paysage de l'âme, ou mieux d'un paysage lié à l'enfance du sujet poétique qui, après une longue absence, revient à son pays natal en faisant appel aux souvenirs. La description apparaît en effet voilée de nostalgie mais pour un instant le passé se fait, à nouveau, présent pour soulager la poétesse exilée.

Même le choix d'abolir les verbes contribue à transformer les poèmes en des tableaux. En effet l'ellipse verbale les plonge dans une atmosphère suspendue comme le montre bien cet exemple où l'on assiste à l'effacement de toute

référence spatio-temporelle:

l'écho
le somnambule écho

l'infini des sables
comme territoire à l'exil

une rumeur de voyage

dans l'alchimie du ciel
la solitude étoilée
les pillages de l'ombre

enfin le jour

le jour découvreur
lourd léger à la fois
de l'éclat des désirs

et le balancement secret
des barques invisibles
(UA, p. 119)

Outre que par l'ellipse totale du verbe, l'impression de légèreté de ces strophes est obtenue aussi grâce à d'autres procédés stylistiques tels l'anadiplose, l'antithèse et l'allitération, aussi bien qu'au choix minutieux des vocables les plus aptes à suggérer cette atmosphère vague typique des rêves³³.

D'ailleurs l'ellipse verbale est très fréquente aussi chez Nadir, au point d'en devenir l'un des traits distinctifs de son style. Il s'en sert souvent pour créer des effets de suspense et le lecteur finit par demeurer dans une situation d'attente perpétuelle. Pour ce faire, il joue sur la combinaison des mots, sur la ponctuation aussi bien que sur certaines figures du discours dont, en premier, l'anaphore. Les strophes suivantes expriment bien l'habileté du poète dans cette recherche de l'imprévu; ainsi le poème plonge dans un état d'incertitude totale comme si quelque chose d'extraordinaire devait se passer d'un moment à l'autre:

Dans un grand crépitement d'élytres, la transhumance.
Et sous les pas, la houle de la terre sans dîmes, ni
franchises.

³³ Pourtant il faut dire que normalement la présence de l'anaphore ou bien de l'anadiplose contribue à alourdir le vers. Mais Saïd parvient habilement à ressortir, par un simple rapprochement des mots, toutes les potentialités d'une figure stylistique jusqu'à lui attribuer paradoxalement son effet contraire.

Dans un grand mouvement de l'âme, l'adieu. Et le
dernier regard pour Ebla, Maarib, Manama et les autres
cités calcinées avec notre antique jeunesse.

Dans un grand cri, l'effondrement des remparts et
l'annonce des périples.

Au souffles des torches, sous l'épi des étoiles, la marche.
Au solstice du midi, sous le tulle des mirages, la marche. (LC, p. 12)

Si jusqu'à maintenant nous avons traité surtout la parenté entre poésie et peinture grâce à des stratagèmes stylistiques bien précis, il faut remarquer aussi que l'intérêt pour l'art figuratif en général est témoigné, chez les deux auteurs, par la tendance à insérer des images, des photos, des calligraphies ou encore des desseins stylisés dans leurs recueils de poèmes et de contes³⁴. Le recours à l'image satisfait plusieurs exigences dont l'insertion des pauses dans la lecture, la création des sections à l'intérieur d'un recueil, l'anticipation de l'intrigue d'une histoire ou du sujet d'un poème. Dans les autres cas, son but est purement esthétique.

Normalement Saïd subdivise ses recueils en deux ou plusieurs parties, chacune présentant un titre et des citations qui introduisent le sujet abordé dans les poèmes inclus dans une section spécifique. Il s'agit plutôt d'étapes, ou mieux, des "seuils" d'une quête qui ne semble jamais avoir fin, la quête identitaire aussi bien qu'existentielle que poursuit la poétesse et qu'elle laisse transparaître de ses vers. Cependant elle attribue souvent aux desseins cette fonction de pause entre les différentes étapes. De cette façon, les illustrations finissent par interrompre aussi le flux de conscience du sujet poétique. En effet, dans *Sables funambules* et dans *Nul autre lieu*, l'auteur recourt à deux artistes européens, tels le peintre turc Abidine Dino et l'artiste-peintre néerlandaise Mechtild, pour permettre au lecteur de reprendre son souffle entre un poème et l'autre, aussi bien que pour embellir la couverture de ses recueils. Dans les deux cas, il s'agit d'illustrations très simples qui se marient bien avec le vocabulaire poétique de Saïd. Cependant, si chez Dino l'on trouve des figures humaines stylisées et enfermées dans un cercle, Mechtild semble privilégier plutôt l'art abstrait en jouant surtout avec des lignes obliques.

³⁴ Saïd, en particulier, montre vouloir exploiter toutes les ressources de l'art figuratif en enrichissant son premier recueil poétique (*Paysages, nuit friable*) de photos noir et blanc. Ces images représentent surtout des paysages maritimes et renvoient de quelque manière au poème auquel elles s'attachent.

La parole saïdienne aussi bien que les images choisies par l'auteur partagent la caractéristique d'être essentielles et semblent suggérer plutôt que dire.

Pour ce qui concerne la couverture de *Le Secret*, l'on y trouve un tableau du peintre orientaliste Jean-Léon Gérôme (1824-1904) représentant une scène qui semble sortir directement d'un conte des *Mille et Une Nuits*. Un jeune homme arabe, les yeux fermés et la bouche ouverte, semble hypnotiser ses chiens par sa voix. Probablement ce tableau grandiloquent très soigné dans les détails a la fonction d'introduire la matière de ce livre comme si l'auteur tendait sa main au lecteur, dès la première page, en l'invitant à écouter, ou mieux, à lire attentivement ses histoires.

Dans *Demi-coq et compagnie*, cette charge est confiée à l'art de l'illustrateur tunisien Ahmed ben Diab qui contribue à visualiser les différentes fables composant le recueil. En effet les desseins de Diab apparaissent avant le début de chaque conte en révélant non seulement leurs protagonistes mais parfois aussi leur dénouement.

En outre, Saïd aussi bien que Nadir sont attirés par ce véritable art de l'écriture qu'est la calligraphie. «La calligraphie est une écriture de l'écriture. Elle transforme la langue en peinture», affirme l'écrivain marocain Abdelkébir Khatibi, en mettant l'accent sur le rapprochement entre calligraphie et image³⁵. Cette parenté est bien évidente dans la couverture du recueil de poèmes saïdiens, *L'une et l'autre nuit*, où une calligraphie de Hassan Massoudy s'intitulant «Nuits» tisse un lien indissoluble avec le sujet du recueil. Dans cette couverture on peut admirer la beauté et l'habileté du calligraphe qui transforme son calame en un véritable pinceau pour donner vie à un paysage marin d'où se détachent deux caravelles naviguant vers un immense soleil. Il est curieux de remarquer que, pour la couverture de *Les Portiques de la mer*, Nadir aussi recourt à une calligraphie naviculaire, le bateau étant l'un des symboles de l'errance, qui est d'ailleurs le fil conducteur principal des œuvres des deux auteurs. D'ailleurs cette thématique apparaît, par son champ sémantique, déjà dans les titres de la plupart des textes analysés. Rien n'est laissé au hasard dans l'œuvre nadirienne et saïdienne où chaque détail renvoie à un autre dans un jeu constant de correspondances et de

³⁵ Khatibi A., *Figures de l'étranger dans la littérature française*, cit., p. 72.

disséminations.

Si Saïd se limite à ne rendre hommage qu'une fois à la calligraphie arabe, Nadir, en revanche, semble vouloir lui consacrer un recueil entier³⁶. Il s'agit de *Le Livre des célébrations* où presque tous les poèmes sont associés à un tableau du peintre et calligraphe iranien Hussein Zenderoudi comme si on était en train de feuilleter le catalogue d'une exposition plutôt qu'un recueil de poèmes. Ce livre original de Nadir se présente donc aussi comme un bijou artistique célébrant la calligraphie arabe dans toute sa splendeur. En effet, dès le début, l'écrivain offre généreusement au lecteur un précieux coffret de motifs calligraphiques qui frappent par leurs couleurs très vives. Ainsi le lecteur se laisse hypnotiser par cette danse chromatique qui plonge les poèmes dans une atmosphère solennelle.

Il faut dire que l'insertion d'images à l'intérieur d'une œuvre littéraire contribue à accroître sa polysémie. Cette caractéristique est plus évidente dans le premier livre nadirien, à savoir *Silence des Sémaphores*, où apparaissent des tableaux appartenant, cette fois-ci, aux artistes les plus disparates. Généralement ces images introduisent chacune des quatre sections du recueil, qui, à son tour, est accompagnée d'une citation. Cependant l'auteur joue beaucoup avec cette alternance entre le langage poétique et figuratif en interrompant, de temps en temps, les vers par l'insertion inattendue d'un tableau. Cela entraîne le dépaysement du lecteur qui essaie en vain de trouver forcément un lien entre le contenu du poème et l'image qui l'accompagne. Le choix de recourir à l'art figuratif dans un texte littéraire peut donner vie à un message souterrain et parallèle qui tisse son réseau mystérieux de liaisons entre les différentes images, ou bien, Nadir, ce faisant, veut tout simplement témoigner son amour pour l'art en insérant dans ses poèmes une galerie de ses tableaux préférés.

Après cette analyse minutieuse du langage figuratif chez les deux auteurs, dans les deux prochains paragraphes nous allons nous occuper d'autres langages qui participent à la surcharge sémantique du texte nadirien et saïdien, à savoir le langage chromatique et le langage numérique.

³⁶ Il faut ajouter que l'intérêt de Nadir pour la calligraphie et l'art en général est témoigné par ses essais consacrés entièrement à ces sujets. Il s'agit de *La Calligraphie arabe* (Tunis, STD, 1971) et de *L'Image et l'Islam* (Paris, Albin Michel, 1978).

V. Le langage chromatique.

Les couleurs existent avant n'importe quel langage ou explication logique; elles appartiennent à l'origine même du monde et apparaissent chaque fois que la langue ne peut rien dire de plus puisqu'elle a déjà tout dit. Les couleurs sont considérées comme une qualité insaisissable des choses et ont la fonction de définir un objet tout en l'entourant d'un halo de mystère. Depuis toujours les couleurs ont séduit par leur langage non seulement les peintres mais aussi les écrivains qui en exploitent toutes les nuances pour donner vie à des descriptions plus réelles. Saïd aussi bien que Nadir ne résistent pas au charme exercé par les couleurs et ils s'en servent abondamment pour embellir et enrichir de détails leurs poèmes.

Les couleurs les plus fréquentes chez eux sont d'abord le noir et le blanc. Lorsque ces derniers apparaissent dans un même poème, ils donnent vie à des antithèses souvent dépayantes comme la suivante³⁷:

IV

Nous avons rendez-vous avec l'Aube.
Sur l'autre versant des monts bâtés de neige
Comme un chargement de pétales blanches.
Sur l'autre rive du Fleuve, au portail du Songe
Là où palpite, clarté sans torche,
La rose noire du Signe.
(LA, p. 10)

Le champ sémantique de la clarté se répand dans tout le poème. Cependant ce dernier s'achève sur un élément négatif symbolisé par le noir qui est associé curieusement à la rose. Dans ce cas le poète recourt à une couleur pour envelopper le poème dans un halo sinistre.

S'il ne suffit parfois qu'une couleur pour modifier l'atmosphère d'un poème ou bien une description, les deux auteurs utilisent surtout le langage chromatique pour donner vie à des métaphores où l'insertion d'une couleur amorce le processus

³⁷ Voilà d'autres exemples où les deux couleurs sont utilisées pour donner vie à un jeu antithétique: "j'évante une bouche folle qui ricane en noir et blanc / terrible sous les salves" (PN, p. 54); "tout est signe / nuits blanches arches noires" (UA, p. 73); "j'accueille un ciel noir // de petites pierres blanches / éclatent aux étangs du songe" (MI, p. 39); "dehors la lune est amphore / couchée dans le ciel noir // sa lumière blanche repose / sur la mer endormie" (GL, p. 62); "dans le fleuve luit la pierre de l'île noire / des pélicans s'envolent de la page blanche" (DS, p. 72).

de concrétisation d'une notion abstraite, comme le montrent bien ces vers:

sur l'humble mur blanc de la vie
la plume noire d'un oiseau
(DM, p. 85)

Le choix d'attribuer une couleur à un concept abstrait révèle une tentative de l'écrivain d'appriivoiser une réalité qui autrement lui échapperait³⁸. En plus, par ce stratagème, l'auteur parvient à visualiser davantage ce qu'il écrit. Le recours aux couleurs n'est que l'un de nombreux moyens contribuant à la création d'une écriture vivante, presque tangible. Cet effet est obtenu aussi par la création des synesthésies chromatiques, c'est-à-dire des synesthésies où la couleur entre en jeu en tant que perception visuelle³⁹.

La couleur sert à donner plus de précision aux descriptions en les plongeant, en même temps, dans une atmosphère irréaliste comme l'expriment bien les vers suivants où le poète parvient habilement à dépayser son lecteur par la simple insertion d'une couleur inattendue, en l'espèce le bleu:

entre nos yeux
l'espace ouvert
où résonne une simple pierre
bleue
quand elle s'éveille
(SF, p. 30)

un cheval bleu
s'affirmait au soir
sur l'image des blés
(*Ibid.*, p. 34)

Les exemples précédents montrent comment chez les deux poètes la couleur n'est pas seulement une pure sensation visuelle mais plutôt un élément essentiel dans la construction mentale de l'espace. Il s'agit donc très souvent d'un facteur mental plus que sensoriel. Cela est évident surtout dans les descriptions où des paysages,

³⁸ Voilà d'autres exemples où la couleur est utilisée pour concrétiser une notion abstraite: "Le ciel, tout entier, m'aspire dans sa bonté bleue." (LP, p. 110); "dans l'hérésie de leur noir sommeil / les ombres éclatées au seuil des comas" (SF, p. 71); "se lève le soleil / rouges naissances" (GL, p. 35); "fusionnent les heures noires / à l'ombre de nos corps" (*Ibid.*, p. 46); "le passé a visage d'enfant mais elle / habite le seul présent / l'instant noir et fécond" (*Ibid.*, p. 105); "elle affûte sur ses os / la violence grise du fer" (MT, p. 75).

³⁹ À ce propos, nous renvoyons au paragraphe entièrement consacré à ce procédé stylistique.

filtrés par le souvenir du poète, frisent finalement l'irréalité:

1

dans les signes bleus
d'une pierre
dans les cils transparents d'un nuage
dans le sillon des mots

dans les jardins rouges
de l'ouest

dans l'horizon secret
gardé au grand fond des pupilles
comme un souvenir de mer
et d'aubes blanches

dans les intervalles de silence
que traverse l'espace
comme un souffle

l'univers né de rien
nous offre lecture (SF, p. 99)

Dans ce poème on trouve un autre usage fréquent de la couleur. En effet, elle apparaît souvent dans les comparaisons pour mieux définir un comparant ou bien elle devient même le motif de la similitude⁴⁰.

Nous avons affirmé que la présence d'une couleur dans une description témoigne aussi d'un souci de précision comme si le poète, tel un peintre, choisissait soigneusement la couleur la plus appropriée pour donner vie à des tableaux raffinés comme le suivant:

*Le vert glauque et froid des eaux profondes
M'étreint
Me noie
Quand donc finirai-je de sombrer? (SS, p. 31)⁴¹*

Après avoir passé en revue toutes les principales fonctions que les deux auteurs donnent aux couleurs, nous allons nous occuper maintenant de leurs

⁴⁰ À ce propos, voilà des exemples où la couleur apparaît dans le comparant ou bien dans le motif de la comparaison: "et toujours nous contiendrons / la nuit qui tombe en nous / comme un clou noir / dans la chair de la chair" (MT, p. 13); "blessure d'absence / comme un blanc soudain / dans le récit / nourri d'incendies" (DS, p. 53); "signes noirs comme l'hirondelle" (SF, p. 68); "seule / et noire comme le destin" (FO, p. 38); "le crâne blanc comme l'œil" (PN, p. 10).

⁴¹ C'est l'auteur qui souligne.

différentes significations. Nous avons affirmé plus haut que les couleurs qui reviennent le plus souvent dans les textes analysés sont le blanc et le noir, auxquels il faut ajouter le bleu, le vert et le rouge.

Selon El Houssi, «Le noir [...] ramène dans le monde islamique au fondement, à l'origine»⁴² et Saïd semble lui faire écho par ces vers extraits de l'un de ses poèmes: “**dans la nuit originelle** / quand le blanc / et le noir étaient un” (DM, p. 69). Évoquant le chaos et le néant, cette couleur renvoie directement à l'obscurité des origines et précède la création dans toutes les religions. Si selon cette vision le noir n'a aucune connotation négative mais semble plutôt renvoyer à l'indistinct, à l'unité primordiale, dans le langage alchimique, on assiste à un renversement interprétatif, le noir étant le symbole de l'impureté et de l'imperfection liées à l'état initial de la matière.

Chez Saïd le noir est très souvent associé à la nuit, à l'obscurité, à l'ombre, au silence, comme le montrent bien ces vers où cette couleur s'insinue même par le biais d'une verbe⁴³:

j'ai noirci des pages avec la nuit du poème
l'oiseau noir du silence les frossait une à une
(DS, p. 89)

Cependant elle attribue très souvent au noir une connotation négative en faisant de cette couleur le symbole de la mort⁴⁴. Dans les vers suivants la mort est justement annoncée par sa couleur la plus représentative et l'atmosphère macabre est suggérée, en revanche, par l'oxymore final séparé par un enjambement très fort qui met l'accent sur ce rapprochement “strident”:

un ciel noir reflété aux ruisseaux des larmes
habille la mort d'horrible
élégance (PN, p. 46)

⁴² El Houssi M., «L'éveillé et l'endormi dans «Les Portiques de la mer» de Chams Nadir», dans *Regards sur la littérature tunisienne contemporaine*, cit., p. 162.

⁴³ Il s'agit d'un procédé assez fréquent chez les deux auteurs. Nous en donnons par la suite d'autres exemples éclairants: “mots rougis de soleil et de feu” (SF, p. 59); “*Nous blanchirons les terres rougies de Canaan*” (SS, p. 32); “les braises du monde / noircissent son pas démesuré” (MT, p. 12).

⁴⁴ À ce propos voilà encore quelques exemples où le noir se rattache à la mort: “cet homme voilé de noir est une image de la mort” (DS, p. 72); “la nuit me repliera paisible / dans l'œuf noir de la mort” (DM, p. 91); “un cercle noir pour visage / notre mort attend assise / sur une pierre sans témoin” (GL, p. 59).

Bien que Nadir ne parvienne jamais à associer cette couleur à la mort, il lui attribue quand même des connotations négatives en l'indiquant comme la couleur de la déraison ou de l'angoisse par ces vers très éclairants:

*Sur le mât de misaine
J'amène le noir étendard de ma déraison
(SS, p. 32)*

*Je t'écris cette lettre
Noire, angoissée
Et le soleil me prête son éclipse
(Ibid., p. 33)⁴⁵*

Paradoxalement chez lui c'est plutôt le blanc qui représente la mort, en suivant, dans ce choix, la vision orientale⁴⁶. D'ailleurs, Gheerbrant observe que dans tous les types de pensée symbolique la mort précède la vie, et chaque naissance finalement n'est qu'une renaissance. C'est pourquoi le blanc est primitivement considéré comme la couleur représentative de la mort et du deuil⁴⁷. Les deux auteurs recourent au blanc en lui donnant des connotations ambiguës. En effet, pour Nadir il s'agit aussi de la couleur des désirs⁴⁸ tandis que pour Saïd, loin d'être la couleur de la pureté, le blanc devient le symbole du néant⁴⁹, mais aussi celui de la vie⁵⁰, de l'espoir⁵¹, de l'attente⁵², ou bien il est associé tout simplement à la page dans les poèmes consacrés à la thématique de l'écriture. Les vers suivants montrent bien la présence de cette couleur renvoyant directement à l'art scriptural:

le monde vient se blottir
dans l'univers blanc

si blanc de ta page
où la beauté est à l'œuvre
(DM, p. 55)

Une autre couleur qui revient souvent chez les deux écrivains est le bleu ou l'azur. Ce dernier en particulier est considéré comme la couleur la plus

⁴⁵ Dans les deux exemples c'est l'auteur qui souligne.

⁴⁶ À ce propos nous renvoyons au paragraphe consacré à *éros* et *thanatos* chez les deux auteurs.

⁴⁷ Chevalier J. et Gheerbrant A., *op. cit.*, [trad. it., p. 145].

⁴⁸ “*Je t'écris cette lettre / Blanche, constellée de désirs / Et le ciel me prête ses étoiles*” (SS, p. 33)

⁴⁹ “*grands oiseaux en vol / vers l'escale blanche du néant*” (PM, p. 68).

⁵⁰ “*et la vie un cheval blanc / dans le saut de l'abîme*” (DS, p. 98).

⁵¹ “*apparaît de nuit / le cheval blanc du mirage*” (MI, p. 119).

⁵² “*nous demeurons sur la ligne / blanche de l'attente*” (NA, p. 26).

immatérielle. Il est la voie vers l'infini où le réel devient imaginaire. Chez les deux auteurs le bleu avec toutes ses nuances est d'abord la couleur dominante du paysage marin et, par conséquence, il devient aussi la couleur de l'enfance car la mer renvoie souvent au pays natal⁵³. Le bleu est donc la couleur océanique par excellence⁵⁴ chez les deux écrivains, mais Saïd lui donne aussi une connotation négative. C'est pourquoi chez elle le bleu se rattache aussi à l'incertitude, à l'angoisse ou bien à la douleur⁵⁵. Nadir en fait, par contre, une couleur mystique, spirituelle⁵⁶. En effet, chez lui le bleu devient la couleur de la tranquillité⁵⁷.

Une autre couleur qui renvoie directement aux paysages de l'enfance est le vert. Les deux auteurs lui attribuent la même signification en en faisant le symbole de la Nature avec sa végétation luxuriante et, par extension, du printemps de la vie comme en témoignent les strophes suivantes extraites d'un poème qui renvoie directement à Rimbaud⁵⁸:

Losange
Bleu
Vert
Bleu et Vert.

Vert paradis de l'enfance, séduisants enfers!
En ton centre, que d'essentiels blasphèmes
Bleus
En ton centre, que de salubres révoltes
Vertes
Losange
Mon paradis et mon tourment (AM, p. 125)

Enfin, pour enrichir au niveau sémantique leurs poèmes, les deux écrivains recourent aussi au rouge qui, comme pour les autres couleurs, acquiert, selon les

⁵³ “il y a comme un chant de nature / en ces lieux où la dent / n'éveille pas morsure // où le monde / est couleur bleu enfance” (SF, p. 19).

⁵⁴ “La célébration du Bleu / dans les golfes et les criques.” (LC, p. 22); “les ganses bleues de mer profonde / pour ouvrir aux hasards du vent l'île” (PN, p. 40); “il faudrait renaître de la quille / des eaux / rejoindre des dunes / le grand corps d'ivoire / où courent les sangs bleus / sangs océans / où s'étranglent les soleils / en sourires traqués” (*Ibid.*, p. 66); “au loin nos doubles d'un même geste / tendent le fil bleu de l'horizon” (DM, p. 58).

⁵⁵ “le jour est au fond du jour / et le bleu couleur d'incertitude” (NA, p. 19); “Tout est trop blanc par les allées / où persiste le bleu regard / de l'angoisse” (*Ibid.*, p. 82); “elle entre et sort de taule sans s'en apercevoir. avec un paquet bleu de douleurs accumulées.” (PN, p. 87).

⁵⁶ “Le Miroir t'oppose son évidence / Le Bleu, l'Infini, l'Ineffable” (SS, p. 15); “*Et darde ta flèche flamboyante / Vers l'Œil-Azur / Résidu de l'Ineffable.*” (*Ibid.*, p. 39).

⁵⁷ “*Je t'écris cette lettre / Bleue, sereine / Et l'azur me prête son masque.*” (SS, p. 33).

⁵⁸ “et commandâmes à la sève d'ourdir, dans les racines et / les tubercules, son vert complot de vie.” (LC, p. 9); “les jours verts / comme unique saison” (UA, p. 16).

cas, plusieurs significations souvent opposées. Si pour Nadir le rouge est tout simplement la couleur du souvenir⁵⁹, Saïd l'associe à la vie qui coule dans les veines⁶⁰ mais aussi à la mort scellée par le sang comme le montrent bien les vers suivants où cette couleur apparaît dans l'une de ses nombreuses nuances pour concrétiser une notion abstraite, selon une technique à laquelle l'auteur nous a déjà habitués:

de jour et de nuit
portant un deuil garance
à la face muette des palais
le bain de foule devenait bain de sang
(PN, p. 45)

Cette fascination pour l'univers chromatique et son symbolisme est plus évidente chez Nadir à tel point qu'il lui a consacré un poème. Dans ces vers le blanc est associé à la mort, le vert à l'enfance, le rouge à la passion, le beige à la monotonie et le noir à l'espoir. Les strophes suivantes sont un échantillon de ce poème où ce manège des couleurs finit par hypnotiser et déstabiliser le lecteur:

Cercle
Rouge
Couleur brique.
La conque, abandonnée par la vague,
se love dans la tendresse d'un cercle.
Rouge parce que le soleil chavire à l'horizon
des mers.
Cercle
Terre de sienne
Parenthèses
Tendresse d'un moment
Je me souviens de mes amours passées.
La rouille de mes échecs.
Cercle
Pause-café
Automatisme de vivre.
Le beige m'étreint
Me noie. (SS, p. 21)

Les couleurs ne sont que l'un des nombreux moyens qu'exploitent les deux écrivains pour donner vie à des textes polysémiques. Pour ce faire, ils recourent aussi au langage numérique qui contribue à accroître le caractère énigmatique de leurs œuvres. Ainsi pour définir leurs poèmes aussi bien que leurs contes on

⁵⁹ "Pour retrouver la fleur rouge de souvenance." (SS, p. 38).

⁶⁰ "j'ai appris à entraver du fil rouge de la vie / l'irrésistible vertige" (NA, p. 32); "le sable dans mes veines / est rouge preuve de vie" (DM, p. 22).

pourrait utiliser l'oxymore efficace de révélations mystérieuses ou, si l'on préfère, de mystères révélés. En effet, dans les textes nadirien et saïdien la simplicité, la clarté s'entremêlent d'une manière indissoluble à l'ombre et à l'obscurité. Si d'un côté les deux écrivains s'efforcent de se faire comprendre, de l'autre ils enveloppent souvent les mots dans un voile en confiant au lecteur le devoir de le déchirer, à l'aide de son imagination et de sa sensibilité.

VI. Le mystère des nombres.

Depuis l'antiquité les nombres n'expriment pas seulement des quantités mais aussi des idées et des forces car chaque nombre a sa propre caractéristique et sa spécificité. D'ailleurs «Le nombre est un signe dont l'interprétation livre le secret»⁶¹. L'interprétation des nombres constitue une science symbolique très ancienne qui remonte à Platon. Selon ce philosophe grec la numérologie était le plus haut degré de la connaissance aussi bien que l'essence de l'harmonie cosmique et intérieure. Car «La vérité est disséminée dans le nombre et la lecture du nombre est la voie vers la connaissance»⁶². D'après l'animisme les nombres appartiennent au domaine du mystère; en effet, lorsqu'on les prononce ils éveillent des forces établissant un courant, tel un fleuve souterrain et invisible.

Comme pour les couleurs, il y a des nombres qui reviennent d'une manière obsédante dans les œuvres analysées. Les deux auteurs semblent exploiter les côtés obscurs des chiffres pour plonger davantage leurs textes dans le mystère. Pour ce faire ils puisent souvent à leurs traditions pas nécessairement liées à l'islam. En effet dans le recueil saïdien *L'une et l'autre nuit*, une dizaine de poèmes commencent curieusement par des chiffres, de un à dix. Interrogée à ce propos au cours d'un entretien, Saïd justifie ce choix par les mots suivants:

«Cet ensemble de dix poèmes m'a été inspiré par les paroles rituelles des paysans berbères du Maghreb qui, il n'y a pas si longtemps, au moment de mesurer le grain, prononçaient à chaque mesure une phrase commençant par un chiffre de un à seize. La dixième part était réservée aux pauvres. Arrivés à

⁶¹ Ben Taleb O., «Errance et connaissance: aux sources de l'écriture nadirienne», dans *Regards sur la littérature tunisienne contemporaine*, cit., p. 147.

⁶² *Ibid.*, p. 148.

seize, ils recommençaient à compter à partir de un...»⁶³.

Les chiffres accompagnent donc souvent les rituels où ils acquièrent des pouvoirs magiques.

Nadir parvient à faire ressortir ce pouvoir incantatoire des nombres par le biais de l'anaphore, comme le montre bien ce poème où le chiffre sept se répète sans cesse tout au long des vers⁶⁴:

COMPLAINTÉ

7 portes de bronze cloutées d'airain
Et, par delà, le poudroiment des routes praticables.
7 clefs d'or et d'émeraude suspendues
Dans l'air immobile du temps.
(Et nulle main ne saurait les atteindre)
7 rumeurs plaintives de serrures vierges
Rêvant à un hymen de sang et de volupté.
7 yeux ouverts
Phosphorescence dans la nuit.
7 nénuphars voguant
Sur la face placide du lac assoupi.
7 cris, de rouille, assourdis.
Mais le serrurier se terre
Dans sa surdité emmur e. (SS, p. 12)

Il s'agit d'un chiffre qui revient souvent dans ses poèmes aussi bien que dans ses r cits⁶⁵. D'ailleurs dans la *Célébration du nombre* le sept est considéré comme le "Signe magique du monde" (LC, p. 44). Ce chiffre possède un fort pouvoir dans de nombreuses cultures. Dans le Coran, il est utilisé à titre allégorique, pour

⁶³ Saïd A., «Ma part de nuit», cit., pp. 90-91.

⁶⁴ Voici deux autres exemples montrant l'emploi anaphorique du chiffre chez Nadir: "Le lendemain, Kadath reprit sa marche... // Six jours, il marcha. / Six jours, il appela l'Araignée. / Six jours, il relan a son défi. / Mais rien, sinon l'écho de sa voix démultipliée, ne répondit à ses appels, à ses appels, à ses défis et à son attente, d'heure en heure plus angoiss e." (AM, pp. 47-48); "Se dressent les Sept Portes du Couchant / Sept Portes de bronze cloutées d'airain. / Et, derrière chacune d'elles, / Ichtyosaures sereins / Les Sept Dormants d'Ephèse." (LA, p. 37).

⁶⁵ Nous donnons quelques exemples éclairants à ce sujet: "Il passa sept années, errant sur la face des mers et des terres connues." (LP, p. 167); "Le septième jour, son désespoir ne connut plus de limites, car voici que commençait à apparaître la stature impressionnante de la Porte de bronze par quoi finissaient les Gorges. Il était parvenu à l'ultime étape de sa marche." (AM, p. 48); "D'abord il s'étonna que l'Araignée — car  a ne pouvait être qu'Elle dans ces immenses solitudes où pendant sept jours, mis à part le Chauve possédé entr'aperçu la première nuit, il n'avait rencontré  me vive — puisse avoir cette apparence chétive presque fr le." (*Ibid.*, pp.48-49); "Au bout de sept jours, le vizir sortit de son cabinet de travail." (*Ibid.*, p. 72); "Sept jours après la célébration du mariage, les deux anciens prétendants se retrouvèrent avec quelques amis pour des agapes bien arrosées." (*Ibid.*, p. 94); "Les battues durèrent sept jours" (*Ibid.*, p. 95); "Mais sous le premier masque, apparut un second. Et ainsi de suite, sept fois..." (*Ibid.*, p. 112).

signifier une multitude bien numériquement supérieure. Au nombre sept sont associés les Cieux, les planètes et les houris. Dans la pratique de l'islam il y aurait sept lectures et sept sens allégoriques du Coran. Le sept est le nombre sacré par excellence, symbole de perfection. En effet, pour les soufis sept seraient les voiles à déchirer correspondant aux sept différentes étapes du chemin mystique qui mène jusqu'à Dieu⁶⁶. Le fait que ce chiffre ait une forte valeur symbolique est témoigné par ce poème où le sujet poétique recourt justement à ce nombre pour scander quelques phases de sa vie⁶⁷:

au septième jour de ma naissance

je parlai le langage
du monde d'où je venais
témoignai de l'ombre
qui était l'ombre
d'une autre lumière
que personne ne voyait

au septième mois de ma naissance
ma bouche prit la forme du vide
je criai pour dire le vrai
et ce que le présent m'avait appris
du passé du futur
mais personne n'entendait

la septième année de ma naissance
je rêvai ce qui avait été
sur la page quadrillée du monde
je traçai lettre après lettre
pour me souvenir
de ce qu'il me faudrait oublier
et de ce qui déjà mourait en moi
(PM, p. 30)

⁶⁶ “Au dessous du masque, il y a encore un masque. Ainsi, par sept fois, le Visage se dérobo.” (LC, p. 51); “Et au bout de l'ascension maintenue / Voici que t'apparaissent les Sept voiles initiatiques.” (*Ibid.*, p. 52).

⁶⁷ Ce chiffre est très fréquent aussi chez Saïd. Voilà quelques exemples extraits de ses poèmes aussi bien que de ses contes: “dans le calendrier inépuisable du temps / j'accède au septième jour de toi” (DS, p. 29); “nous suivrons du regard d'invisibles navires / en comptant jusqu'à sept à sept reprises” (*Ibid.*, p. 47); “il reste sept portes à franchir” (*Ibid.*, p. 107); “un jour de juillet j'ouvre les yeux / dans la ville aux sept portes” (PM, p. 39); “**trahie la parole** / sept fois proférée” (*Ibid.*, p. 90); “**gardiens des signes de l'aube** / les sept noms de la lune / ont été récités / pour faire venir l'absente” (GL, p. 52); “Dès que mon fils eut sept ans, je réunis les grands de mon royaume et tentai de leur expliquer les avantages du pouvoir héréditaire.” (LS, p. 33); “Il a beau expliquer qu'il a charge de sept filles, qu'il lui est déjà difficile de les nourrir, Haroun ne veut rien entendre, un calife ne revient jamais sur ses décisions.” (*Ibid.*, p. 66); “Grandioses furent les réjouissances, qui ne durèrent pas moins de sept jours et sept nuits et dépassent toute description” (*Ibid.*, p. 90).

Un autre chiffre au fort pouvoir symbolique est le trois⁶⁸. En effet, dans toutes les civilisations et religions il exprime la totalité et l'accomplissement. On lui attribue un caractère magique et mystique⁶⁹. Le trois indique la rivalité surpassée; il exprime le mystère d'une synthèse, d'une réconciliation ou bien d'une union. Ce nombre indique aussi les niveaux de la vie humaine, matérielle, rationnelle, spirituelle ou divine, mais aussi les trois phases de l'évolution mystique: la purification, l'illumination et l'union avec Dieu.

Dans ce petit poème Saïd recourt aux deux chiffres les plus riches au niveau symbolique, à savoir le sept et le trois, pour donner à ses vers une touche ésotérique:

l'ange masque
les sept regards
de l'infini cosmique

les trois clés du ciel
ouvrent sur un feu

un oiseau meurt
sans raison (GL, p. 37)

Mais le nombre qui caractérise davantage les poèmes saïdiens est sans aucun doute le deux. Symbole d'opposition, de lutte, de réflexion, ce chiffre indique l'équilibre réalisé ou bien les menaces latentes. C'est le nombre de toute ambivalence et de tout dédoublement aussi bien que métaphore du dualisme qui préfigure le changement, le mouvement. Le deux exprime un antagonisme manifeste, une opposition contraire et incompatible ou bien complémentaire et féconde. Chez Saïd ce nombre apparaît pour indiquer l'entre-deux, le dédoublement identitaire de l'être maghrébin immigré, ou bien tout simplement de quelqu'un dont les parents appartiennent à deux nationalités différentes. En effet,

⁶⁸ C'est un nombre qui revient très souvent dans les textes analysés. À ce propos, nous donnons quelques exemples éclairants: "trois vieilles femmes mâchonnent / des pierres en surveillant le siècle" (PM, p. 87); "lèvres serrées / contre le poing de la nuit / sur trois consonnes oubliées" (*Ibid.*, p. 90); "saurons-nous en finir / avec l'incendie qui ravage / notre nuit trois fois maudite" (GL, p. 77); "lorsque au terme du chemin / se présentent trois voies j'hésite / à emprunter celle des hommes" (GL, p. 113); "rêver ces noms par trois fois oubliés" (MI, p. 76); "Après les trois jours de deuil rituels, le Conseil de l'Ile se réunit pour la consécration du nouveau prince régnant." (LP, p. 93); "dans trois ans, jour pour jour, à trois heures de l'après-midi au détour de telle rue de la ville de Samarkande, quoi qu'il fasse, où qu'il tente de fuir pour différer, voire pour annuler, ce rendez-vous, elle le retrouverait pour une dernière étreinte" (AM, pp. 139-140); "Trois roses dans ta paume, écloses" (LA, p. 59).

⁶⁹ "3 trois 3 / Signe mystique du monde." (LA, p. 30).

tel que l'affirme l'auteure même, «naître femme d'une mère occidentale et d'un père musulman [...] C'est devoir assumer une différence de plus. C'est vivre déchirée entre deux cultures, deux appartenances, deux fidélités, deux langues, deux “codes”...»⁷⁰. Et ce dédoublement sur plusieurs niveaux transparait d'une manière obsédante de ses vers, comme en témoigne ce poème qui, dans sa brièveté parvient quand même à exprimer le sentiment de vide existentiel qui accompagne tout immigré⁷¹:

il est deux rives
à nos paroles
à nos silences
toujours un désir
pour éveiller le désir

depuis toujours mon rêve
avait ce visage

blessure d'absence
comme un blanc soudain
dans le récit
nourri d'incendies
(DS, p. 53)

Un autre chiffre très utilisé par les deux écrivains est le mille, qui apparaît souvent dans les textes analysés pour donner vie à une hyperbole⁷². Comme ce

⁷⁰ Saïd A., «Éléments d'origines», cit., p. 46.

⁷¹ À ce propos, voilà d'autres exemples où l'écrivaine utilise ce chiffre pour mieux exprimer sa condition d'instabilité perpétuelle: “j'avais deux visages je vivais dans deux mondes” (DS, p. 12); “j'étais cette étrangère qu'accompagnait le soir / deux fois étrangère entre nord et sud” (*Ibid.*, p. 87); “on a effacé mon nom de tous les registres / jusqu'aux épousailles des deux rives” (*Ibid.*, p. 90); “nous avons lutté / pour conquérir notre être / trouver le Lieu / le meilleur des deux mondes” (*Ibid.*, p. 99); “elle est les deux côtés du seuil et le seuil même / et l'étranger familier qui le franchira” (PM, p. 21); “**toujours entre deux départs** / nous portons nos décombres / précieux comme des enfants” (GL, p. 75); “alliance entre deux lieux / j'avance sur le fil de la vie” (*Ibid.*, p. 112); “j'absorbe et questionne / nos silences nomades / failles d'espace / entre deux ailleurs” (SF, p. 40); “de lourds cheveux de femme / forment les deux rives / où je demeure” (*Ibid.*, p. 67); “nous sommes deux à vivre / sur deux rives semblables” (*Ibid.*, p. 79); “en marche plus loin encore / qu'entre deux lieux le lieu rêvé” (DM, p. 70); “**je me tiens dans l'entre-deux** / interrogeant toute vie” (MT, p. 96); “et pris entre les feux de deux déserts troubles / qui cherche à sa démarche / l'infime / et l'infini tracé” (PN, p. 17).

⁷² Voilà quelques exemples d'hyperboles obtenues par le biais de ce nombre: “je suis mille je suis une” (DS, p. 29); “j'assiste à nos résurrections / vierge de la mémoire / de qui vécut mille vies” (PM, p. 64); “le moyen de transmuier le vil métal en or rutilant plus doux à la caresse que la plus satinée des peaux de femme, plus agréable, dans son tintement, à l'ouïe que les mille fontaines de Fez” (LP, pp. 25-26); “Mille fois, je réexaminai le texte de cette conclusion. Ma retranscription devait être erronée. Une des sept collines de mon île s'appelait, effectivement, depuis toujours, la colline du Septentrion.” (LP, p. 91); “Les rues étaient désertes et l'on ne distinguait dans la vague rumeur du silence que le chant cristallin des mille fontaines de marbre qui étaient l'orgueil de la cité asiatic.” (AM, p. 141); “Il y eut un long sifflement / Et l'éclat de mille soleils...” (LA, p. 82).

nombre indique généralement une quantité indéterminée, Saïd et Nadir s'en servent pour enrichir leurs descriptions et leurs récits en les soumettant à cet art de l'excès qui est d'ailleurs typique des œuvres maghrébines d'expression française⁷³.

Même si le cinq est un chiffre très recourrant dans la société arabomusulmane on le trouve rarement chez les deux écrivains⁷⁴. Pour cette civilisation le cinq est tout d'abord le chiffre protecteur contre le mauvais œil. Ce dernier en culture arabe aussi bien qu'en culture berbère est une croyance fortement enracinée dans la conscience collective. Saïd exprime bien cette conviction par ce petit poème éclairant:

cinq maudit le mal

pomme claire
nourrie de la sève des doigts

un instant le ciel vacille
un instant
nos ailes s'embrasent

à la vue de tous
(UA, p. 21)

En outre, ce nombre scande la vie de tout *muslim* car cinq sont les prières de la journée, les ablutions, les biens pour la dîme, les éléments de l'*hadj*, les types de jeûne. Cinq sont aussi les clés coraniques du mystère et les doigts de la main de Fatima. Voilà pourquoi ce chiffre a acquis même un pouvoir incantatoire. Pour Pythagore il indique l'union car il est le chiffre du centre, de l'harmonie et de l'équilibre. Lorsque Nadir le définit en tant que «Signe amoureux du monde.» (LA, p. 32), peut-être se souvient-il de cette interprétation.

Pour ce qui concerne d'autres chiffres, ils n'apparaissent parfois qu'une ou deux fois dans les œuvres analysées pour dépayser le lecteur, comme le montrent

⁷³ Nous donnons par la suite des exemples où le nombre mille est utilisé pour suggérer une quantité indéfinie: "et nous serons toujours / d'un pays et de mille" (SF, p. 41); "l'image a mille points d'éclat / où s'incrument les cicatrices / de l'ombre" (*Ibid.*, p. 66); "éternel étourdi des mille nuits du siècle" (PN, p. 17); "l'insolation à mille feux où s'abreuvent ses / écarts" (*Ibid.*, p. 23); "Comment retrouver mon visage / Dans les mille éclats de la brisure?" (LC, p. 39); "Quand l'Un se fracasse / Dans les mille brisures du Multiple." (*Ibid.*, p. 51); "Alors l'apparaît, non Sa face attendue, mais / un Miroir / Resplendissant de mille reflets." (*Ibid.*, p. 52); "S'embrasent quand les caressent / Les mille doigts incandescents / Du Disque adoré" (SS, p. 51).

⁷⁴ Voilà le peu d'exemples contenant ce chiffre: "Ton nom au goût de miel / Macuilxochitl, la déesse aux Cinq Fleurs" (LA, p. 58); "cinq flammes d'un feu froid / entre les mains du poète" (GL, p. 39); "les cinq doigts de ma main / brûlent comme des cierges" (*Ibid.*, p. 80).

bien les vers suivants où le choix d'un nombre spécifique finit par accroître l'opacité du texte⁷⁵:

huit cercles blancs

dans la profondeur de l'espace

danse des comètes
dans la transparence de l'univers

flammes pures
à l'ombre de la terre

se lève le soleil
rouges naissances

sortie au jour de signes
errant à l'envers

il leur faut retrouver
la forme mythique du soleil
(GL, p. 35)

Le huit est universellement considéré comme le chiffre de l'équilibre cosmique; dans le poème précédent il est associé à la figure géométrique symbolisant la perfection et cela indique que le choix de ce chiffre n'est pas du tout casuel, la poétesse voulant mettre l'accent sur l'harmonie de l'univers.

Si les deux écrivains recourent souvent aux nombres et mettent en relief leur pouvoir sur la réalité, cet intérêt est beaucoup plus explicite chez Nadir qui parvient même à donner une signification très personnelle et originale aux chiffres de un à neuf dans un récit s'intitulant, à juste titre, *Le Chiffre*. L'auteur se cache derrière un personnage androgyne qui, grâce à son imagination bouillonnante, parvient à donner aux nombres un caractère concret. Dans ce passage les métaphores s'enchaînent pour visualiser des concepts aussi abstraits que les chiffres:

Bien vite, elle sut compter et elle passait le plus clair de son temps à tracer sur le sable les neuf nombres. A chacun, elle inventait une figuration et une personnalité propres, une vie particulière. Ainsi le premier nombre, *eka*, lui semblait être un maillon, le premier maillon d'une chaîne. Elle le voyait fortement arrimé à une colonne gigantesque, axe primordial du monde: le ciel éteint et rallumé, les forêts et les marées, la terre dans la succession des travaux et des jours, les bêtes et les plantes, les vivants et les morts, une

⁷⁵ À ce propos, voilà d'autres exemples significatifs: "tel un oiseau dévoré par ses plumes / tu leur impose tes douze volontés" (NA, p. 56); "seul avec la quatorzième pensée de la journée" (PM, p. 70); "dans le noir un enfant crie / pour la vingt-sixième fois" (MI, p. 39).

chaîne infinie grâce à laquelle perdure le monde.

Le second nombre, *dvi*, lui paraissait être une corde. Non pas la stupide corde qui sert aux petites filles à sauter et à jouer, mais une corde de soie, douce et solide, qui sert à nouer et à relier: la mère et le père, la vache et le taureau, le soleil et la lune, la fleur et le pollen.

Le troisième nombre, *tri*, était le résultat du précédent: le bébé dans les langes, l'agneau fragile sur ses pattes, le croissant de lune et le bourgeon sur la branche.

Le quatrième, *catur*, représentait à ses yeux une niche, une cahute dans la forêt, un havre: une maison protectrice de la mousson, le toit du ciel qui retient la chute des astres.

Le cinquième, *panca*, était une main, la mère de sa mère caressant ses cheveux; et un souffle de la brise faisant onduler les champs de blé.

Le sixième, *sat*, était une toupie tournant sur elle-même jusqu'à l'extrême vertige.

Le septième, *sapta*, était au contraire une statue immobile dans une attitude de majesté. Métamorphose chiffrée de la figure du Bouddha, elle y voyait la nacre pure de la perle, la transparence des voiles et l'éclat de la rose.

Le huitième, *asta*, était comme le dédoublement des choses, une enfilade de miroirs répercutant, sans fin, l'écho des visages.

Le dernier enfin, *nava*, était comme l'autre bout de la chaîne, le dernier maillon. Mais à quel axe, à quelle colonne se rattachait-il? Elle ne le voyait pas, ne pouvait même pas le deviner ou l'imaginer... (LP, pp. 72-73)

Cependant le chiffre qui fascine davantage Nadir est le zéro, protagoniste indiscutable de ce récit où tout gravite autour de ce nombre enveloppé de mystère. Dans le passage suivant, où le narrateur donne une suite de définitions du zéro, on perçoit tout l'effort de l'auteur dans la tentative d'expliquer la nécessité de l'existence de ce nombre très particulier:

Elle leur parla de la possible existence d'un dixième nombre qui pourrait être, à la fois, le comble du vide et la plénitude du plein, comme la chambre vide autour de laquelle s'étaient construites les pyramides: un nombre qui, par son essence, nierait tous les autres mais qui, par ses effets, les porterait au zénith de leur puissance. Un nombre qui serait l'alpha et l'oméga, la mesure des choses, de toutes les choses et, en même temps, leur négation. Un nombre qui serait le Chiffre de l'Univers, sa marque évidente et pourtant énigmatique. (*Ibid.*, p. 81)

Les deux auteurs exploitent donc tous les moyens (en l'espèce les chiffres avec leurs différentes significations) pour transformer leurs œuvres en de véritables “forêts de symboles”, qui ne se révèlent qu'au lecteur le plus attentif.

Dans le dernier chapitre nous nous occuperons de ce trait typique de la modernité littéraire qu'est l'intertextualité, tantôt évidente tantôt sous-entendue, comme si les deux auteurs s'amusaient à jouer avec leur lecteur en l'invitant à découvrir cette suite de devinettes que peut devenir la rencontre, explicite ou

implicite, de deux textes d'origine différente.

VII. Quelques cas de hommage: les “Sémaphores” littéraires.

Les «Sémaphores», c'est-à-dire les points de référence littéraires de Nadir et de Saïd, sont exhibés dans les exergues antéposés aux parties qui composent leurs différents recueils. Les deux auteurs montrent un soin particulier dans le choix des citations qui se rattachent de quelque manière aux thématiques ou bien aux titres des œuvres, en donnant vie à un réseau de correspondances plus au moins évidentes.

En jetant un coup d'œil aux citations nous avons déjà remarqué, chez Nadir aussi bien que chez Saïd, une tendance à rapprocher, selon l'origine des auteurs choisis, le couple d'opposés Orient / Occident, ou bien, selon leur époque, un autre couple antithétique tel, ancien / moderne. Toutefois, le but de ce rapprochement n'est pas de mettre en évidence la diversité et la distance qui sépare les différentes sources littéraires citées mais, plutôt, d'entreprendre un dialogue en mesure d'annuler les frontières géographiques et temporelles pour atteindre l'universel. Les citations extraites des sources les plus disparates ne font qu'intensifier le jeu intertextuel qui devient ainsi plus complexe. La variété des citations témoigne aussi de la vaste culture de ces écrivains et de leurs curiosité féconde. En effet ils explorent les littératures mondiales en citant leurs auteurs les plus représentatifs; ces derniers, grâce à des affinités, se révèlent souvent des doubles de Nadir et de Saïd. Parfois, les deux auteurs montrent avoir les mêmes phares littéraires⁷⁶. Le lecteur s'égare dans ce labyrinthe de sagesse d'où il peut sortir en faisant appel uniquement à son bagage culturel. D'après Barthes ce même lecteur est investi d'un rôle fondamental car il a la charge difficile de trouver et d'interpréter les différents liens entre les nombreuses écritures qui composent un texte. En effet,

«un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur [...] c'est le lecteur: le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans

⁷⁶ C'est le cas de Jorge Luis Borges, Hölderlin, Jalal el-Din Rumi, Adonis.

qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture»⁷⁷.

Barthes relie le phénomène de l'intertextualité à un processus presque inconscient dû à la formation culturelle de chaque écrivain. En effet, il affirme qu'«Un texte est un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture»⁷⁸.

Parfois l'hommage rendu à quelques auteurs français ou maghrébins se traduit en un simple clin d'œil à leurs œuvres, comme en témoignent les deux exemples suivants où Saïd et Nadir célèbrent l'écrivain tunisien Albert Memmi en insérant dans un poème ou dans un conte le titre de l'un de ses livres (*La statue de sel*)⁷⁹:

la plainte d'une statue
de sel
au pilori
les yeux brûlés de trachôme
(PN, p. 51)

la solitude des marais salants dominés par l'ombre crucifiée de la statue de sel que l'érosion éolienne avait façonnée (AM, 137).

Cependant le jeu intertextuel est plus explicite lorsque l'auteur choisit d'incorporer dans un poème ou dans un conte une citation dont parfois il révèle et parfois cache la source. Dans ce cas, la citation aide le lecteur dans la compréhension du texte ou bien elle entraîne une digression ou encore une réflexion. Cette fonction est plus évidente chez Nadir qui recourt souvent à l'insertion d'une citation dans ses textes, comme il arrive dans ce poème qui conclut, d'une façon solennelle, le recueil *Silence des Sémaphores*:

⁷⁷ Barthes R., *Le bruissement de la langue.*, cit., p. 69.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁹ Voilà deux autres hommages que Nadir rend à des écrivains en se servant du même stratagème. Dans le premier exemple on trouve un renvoi au titre du poème célèbre de Paul Valéry: «Mais caché, entre les tombes du cimetière marin, je n'ai pu qu'assister, impuissant, à leur embarquement sur un vaisseau fantôme, lentement dissous par les brumes.» (AM, p. 122); dans ce passage, en revanche, l'auteur fait un clin d'œil au grand écrivain algérien Kateb Yacine: «Assis en tailleur derrière un petit tas de sable, ils laissaient errer leurs maigres doigts, à la demande de clients peu rassurés, et dessinaient des labyrinthes tortueux, des polygones étoilés, des pentagrammes hésitants...» (*Ibid.*, p. 141).

«LE SOLEIL EST NOUVEAU..»

Les yeux des Sémaphores se sont éteints
Et le silence étreint les Mers Mortes.
Le vent tombe.
Et s'affaissent les blanches voilures.
Sur la rive sombre, surgit une silhouette indécise
Elle agite son suaire et dit:
«Le soleil est nouveau, au prix du jour».
Alors dans les profondeurs glauques,
Se roule, verte et bleue, la houle marine.
Et au cœur de la Rose des Vents,
Se rassemblent les Souffles fébriles
Vienne, oui vienne
L'équinoxe des printemps. (SS, p. 73)

Dans cet exemple la citation (“Le soleil est nouveau, au prix du jour”) apparaît sans sa source; mais on peut facilement la repérer dans le titre de la dernière partie de l'œuvre qui n'est composée que du poème précédent⁸⁰.

Dans le cas suivant, on révèle l'auteur de la citation; celle-ci est mise en relief par les espaces blancs et aussi par le caractère italique⁸¹:

ô Indira fleur carnassière
nulle proie ne mérite, à elle seule, ta lente déglutition
ni ton suc mielleux et odorant
ni cette mort-vie qu'à chaque étreinte, tu donnes.

*«l'univers semble honnête aux honnêtes gens parce qu'ils ont des yeux
châtrés. c'est pourquoi ils n'éprouvent aucune angoisse s'ils entendent
le cri du coq ou s'ils découvrent le ciel étoilé». georges bataille.*

au lendemain d'une nuit d'amour
brûlante, le professeur qui avait

⁸⁰ En effet, la quatrième et dernière section du recueil s'intitule “Le dit d'Héraclite”. En tous cas, s'il y a encore des doutes sur la source de cette citation, elle apparaît aussi en exergue au recueil *Les portiques de la mer*. Enfin, on trouve la même citation légèrement modifiée par l'auteur (“Le soleil nouveau, au prix du jour”) dans «Célébration de la Mer» (LC, p. 23). Cela donne vie à un jeu d'échos et de renvois qui est d'ailleurs très fréquent chez cet auteur.

⁸¹ Voilà un autre exemple de schizophrénie typographique voulue par l'auteur:

Notre héros pourrait être cultivé. Lors, à ce moment du récit, il pourrait avoir la bonne idée de feuilleter un volume d'Henri Michaux. Il lirait:

*Ce n'est qu'un petit trou
dans ma poitrine
mais il y souffle
un vent terrible.*
(SS, p. 18)

accosté la cover-girl indoue, se
sentit une âme de collégien.
il lui demanda de devenir sa femme.
au début elle rit d'une telle proposition,
s'offusqua même, mais elle ne dit pas non...
(SS, p. 59)

Si jusqu'à maintenant nous avons examiné les cas où l'écrivain recherche ouvertement le jeu intertextuel, nous allons analyser maintenant quelques exemples d'intertextualité souterraine. En effet, si l'on considère que tout auteur est d'abord un lecteur, lorsque le premier fait de simples lectures ou bien des études approfondies sur un écrivain, ce dernier laisse chez lui des traces plus ou moins évidentes. Au moment de l'écriture, cela se traduit dans l'imitation parfois inconsciente du style de l'écrivain objet d'études ou de lectures réitérées, ou bien de la structure de l'un de ses poèmes les plus connus, ou, pour finir, dans l'emprunt de quelques images typiques de cet écrivain.

Dans le cas de Nadir et de Saïd ce type d'intertextualité vient de leur curiosité très accentuée ainsi que de leur ouverture vers tous les horizons culturels. Interrogée sur ses goûts littéraires, Saïd affirme:

«Bien que je lise des œuvres de tous les pays, je me sens beaucoup d'affinités avec la poésie de l'aire méditerranéenne à laquelle j'appartiens, qu'elle soit arabe, française, italienne, espagnole, grecque ou autre. [...] on va d'instinct vers les auteurs dont on sent qu'ils vous apporteront quelque chose de précieux.»⁸².

Et ce réservoir de connaissances affleure, de temps en temps, au moment de l'écriture. Il s'agirait d'un processus inconscient dicté par les affinités qui nous rapprochent d'un écrivain plutôt que d'un autre. Denise Brahimy semble s'opposer à cette parenté *a posteriori* qui peut s'établir entre deux auteurs appartenant à des lieux ou à des époques différentes. Elle attribue cela tout simplement au hasard en affirmant que «La littérature est le lieu où les écrivains, à partir de thèmes semblables, peuvent trouver des images à chaque fois personnelles et universelles»⁸³.

Pour ce qui concerne Nadir et Saïd la littérature française a occupée une place importante dans leur formation culturelle. Les auteurs français les ont séduit

⁸² Saïd A., «Entre poésie et méditation», propos recueillis par Slaheddine Haddad, *La Presse*, Paris, le 15 sept. 1997, p. 13.

⁸³ Brahimy D., *Langue et littératures francophones*, Paris, Ellipses, 2001, p. 86.

tout d'abord par leur langage poétique et aussi par leurs images suggestives. Baudelaire en premier a laissé quelques brins plus ou moins perceptibles de son style dans les poèmes de nos deux écrivains. Cependant, chez Saïd, les renvois ne sont pas si évidents. Sans doute peuvent-ils échapper à un œil moins attentif. Nous avons remarqué, chez elle, tout d'abord la présence de quelques vers rappelant le style baudelairien dans le choix d'une métaphore bizarre qui amorce le processus de concrétisation d'une notion abstraite, d'ailleurs très fréquente chez le poète maudit. Pour ce faire, Saïd se sert parfois d'un verbe, comme en témoigne la strophe suivante, où le choix du même verbe baudelairien nous a suggéré ce rapprochement inévitable:

assaillie du cri pur des mouettes
accueille ta folie
qui vient boire à ton front
tes délires cycliques
(PN, p. 56)

**Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.⁸⁴**

L'animisme saïdien qui vient des mystères de la Nature s'adapte parfaitement aux "correspondances" de Baudelaire. Les strophes suivantes appartiennent à deux poèmes différents de Saïd. Dans la première, la poétesse met l'accent sur la vie qui palpite dans chaque élément du paysage qui l'entoure. La deuxième montre, en revanche, le langage de la Nature que l'homme réussit à interpréter avec peine:

d'évidence les choses
ont un regard
que nous avons déserté
pour un miroitement
(MI, p.126)

le soleil la vague le sable
la lumière ont leur alphabet secret
que je déchiffre à force de patience
(PM, p. 41)

⁸⁴ Baudelaire Ch., «À une passante», dans *Les fleurs du mal / I fiori del male*, Milano, BUR, 1997, p. 240.

Les deux exemples précédents renvoient, d'une façon ou d'une autre, à l'un des sonnets les plus célèbres de Baudelaire, en particulier à cette strophe⁸⁵:

**La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.⁸⁶**

Enfin, dans ces vers la thématique de l'absence des racines et de l'errance aboutissant à l'image finale des nuages nous a poussée à amorcer une comparaison avec le poème en prose de Baudelaire s'intitulant *L'étranger*:

et nous serons toujours
d'un pays et de mille
nourris aux racines
d'une seule terre là
en-dessous des nuages
(SF, p. 41)

1. L'ÉTRANGER

Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? Ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère?

— Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.

— Tes amis?

— Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.

— Ta patrie?

— J'ignore sous quelle latitude elle est située.

— La beauté?

— Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.

— L'or?

— Je le hais comme vous haïssez Dieu.

— Eh! Qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?

— J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!⁸⁷

Chez Nadir les renvois baudelairiens sont plus évidents comme le montre bien cette strophe où l'on trouve la similitude entre la chevelure de la femme aimée et la mer qui est d'ailleurs une constante chez Baudelaire:

⁸⁵ Nous avons trouvé chez Nadir aussi un timide renvoi à cette strophe célèbre de Baudelaire. Voilà les vers nadiriens qui la rappellent de quelque manière: "Comment te reconnaître au travers de la forêt pétrifiée / des signes illicites" (LA, p. 8).

⁸⁶ «Correspondances», dans *Les fleurs du mal / I fiori del male*, cit., p. 80.

⁸⁷ Baudelaire Ch., *Le spleen de Paris ou Petits poèmes en prose*, dans *Dix siècles de littérature française 2, XIXème et XXème siècles*, Paris, Bordas, 1991, p. 135.

La vague ondoyante de ta chevelure
Et, dans mon âme, le désir de la noyade
Comme un baptême dans les eaux du Jourdain
(LA, p. 58)

**Sur ta chevelure profonde
Aux âcres parfums,
Mer odorante et vagabonde
Aux flots bleus et bruns,
Comme un navire qui s'éveille
Au vent du matin,
Mon âme rêveuse appareille
Pour un ciel lointain.⁸⁸**

Mais, chez les deux écrivains, il n'y a pas seulement des traces du poète maudit. Nous avons trouvé aussi des échos des deux figures les plus marquantes de la Pléiade telles, Du Bellay et Ronsard. Cela révèle une connaissance approfondie de la littérature française chez Saïd aussi bien que chez Nadir ainsi qu'une volonté de célébrer, à leur manière, quelques-uns parmi leurs points de référence littéraire. Dans ces vers tirés de l'un des poèmes saïdiens consacrés à l'errance, la poétesse utilise la même structure que l'on trouve dans le sonnet très connu de Du Bellay:

heureux qui n'a cure de la fin du chemin
s'il n'est pour lui ni fin ni chemin
heureux qui peut supporter
un destin de lumière
(PM, p. 62)

**Heureux qui comme Ulysse, a fait un bon voyage,
Ou comme cestui-là qui conquiert la toison,
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,
Vivre entre ses parents le reste de son âge!⁸⁹**

Dans ce poème nadirien, en revanche, l'image initiale des roses associée à une figure féminine rappelle timidement le sonnet de Ronsard où le poète compare la femme aimée et regrettée à cette fleur. Cependant le poème de Nadir se détache de celui de Ronsard, car il s'agit d'un poème d'amour et de passion alors que le poète français a voulu composer un sonnet de deuil :

⁸⁸ Baudelaire Ch., «Un serpent qui danse», dans *Les fleurs du mal / I fiori del male*, cit., p. 116. On retrouve le même type de rapprochement dans le poème baudelairien «La chevelure» (pp. 108-110).

⁸⁹ Du Bellay J., *Les Regrets*, XXXI, dans *Dix siècles de littérature française I, du Moyen-Age au XVIIIème siècle*, Paris, Bordas, 1984, p. 89.

Trois roses dans ta paume, écloses
Comme, entre les doigts de l'épousée,
Un tatouage odorant d'henné
Comme une inscription votive sur la couche
Où la Sulamite exale un nouveau Cantique
Grottes d'Hercule, montagne de Tariq!
(LA, p. 59).

**Comme on voit sur la branche, au mois de mai, la rose,
En sa belle jeunesse, en sa première fleur,
Rendre le ciel jaloux de sa vive couleur,
Quand l'aube, de ses pleurs, au point du jour l'arrose;**

**La grâce dans sa feuille, et l'amour se repose,
Embaumant les jardins et les arbres d'odeur;
Mais battue ou de pluie ou d'excessive ardeur,
Languissante, elle meurt, feuille à feuille décroît.**

**Ainsi ta première et jeune nouveauté,
Quand la terre et le ciel honoraient ta beauté,
La Parque t'a tuée, et cendre tu reposes.**

**Pour obsèques reçois mes larmes et mes pleurs,
Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs,
Afin que, vif et mort, ton corps ne soit que roses.⁹⁰**

Nadir semble avouer plus ouvertement ses “sémaphores” littéraires en faisant parfois de véritables pastiches de leur style. Ses poèmes parsemés d'anaphores, d'ellipses, d'apostrophes et d'images audacieuses se rapprochent de la musique et rappellent souvent le style de Saint-John Perse, comme l'expriment bien ces strophes⁹¹. En comparant les deux textes on a l'impression de lire un seul auteur, non seulement pour le style mais aussi pour la présence des mêmes thématiques, en l'espèce l'errance, l'exil et la quête des origines:

MASQUE

Un masque m'échut aux prémices du monde.
Et mes cendres délébiles ont, longtemps, crissé
au fond des tophets puniques.
Et mon souffle impuissant s'épuisa, longtemps,
aux frontons de la gloire romaine.
O ma sève, ma sève numide.
Toujours, il y eut l'errance et toujours le vent.
Et l'exultation des sables en vaines armées de cristaux.

⁹⁰ Ronsard, *Les Amours de Marie. Second livre, chap. «Sur la mort de Marie», IV, Ibid.*, p. 93.

⁹¹ Le nom de ce grand poète revient souvent dans les citations en exergue aux œuvres nadiriennes (LP, p. 174; SS, p. 49).

Et l'abri humide des cavernes au flanc des steppes
 de l'exil.
 Et toujours la nudité des touffes, au creux
 de l'été proféré
Toujours toujours le rêve
 tenace et fragile
 D'une rive où aborder pour renaître
 Nu et réconcilié
 et vivant
 au rythme des palmes balancées.
 O ma sève, ma sève numide
 Comment te traquer au mystère de toute chair naissante
 Comment te reconnaître au travers de la forêt pétrifiée
 des signes illicites
 Comment retrouver ta trace profonde, quand me vrille
 l'empreinte du Faux.
 Que si je viens à arracher mon masque
 Ma chair partira en lambeaux.
 (SS, pp. 46-47)

*« ... Toujours il y eut cette clameur, toujours il y eut cette splendeur,
 Et comme un haut fait d'armes en marche par le monde, comme un
 dénombrement de peuples en exode, comme une fondation d'empires par
 tumulte prétorien, ha! comme un gonflement de lèvres sur la naissance des
 grands Livres,
 Cette grande chose sourde par le monde et qui s'accroît soudain comme
 une ébriété.*

*« ... Toujours il y eut cette clameur, toujours il y eut cette grandeur,
 Cette chose errante par le monde, cette haute transe par le monde, et
 sur toutes grèves de ce monde, du même souffle proférée, la même vague
 proférant
 Une seule et longue phrase sans césure à jamais inintelligible...*

*« ... Toujours il y eut cette clameur, toujours il y eut cette fureur,
 Et ce très haut ressac au comble de l'accès, toujours, au faîte du désir,
 la même mouette sur son aile, la même mouette sur son aire, à tire-d'aile
 ralliant les stances de l'exil, et sur toutes grèves de ce monde, du même
 souffle proférée, la même plainte sans mesure
 A la poursuite, sur les sables, de mon âme numide...»⁹²*

Ce faisant, le poète tunisien ne veut qu'exprimer son admiration totale pour l'un des poètes les plus originaux du panorama français.

Cependant, grâce à son habileté et à sa maîtrise excellente de la langue française, Nadir parvient aussi à imiter le style de Léopold Sédar Senghor. Le poète sénégalais a préfacé l'un de ses recueils de contes, en signe de l'amitié qui le liait à Nadir. Ce dernier, de son côté, lui a dédié le poème *Carthage parle à*

⁹² Perse S.-J., *Exil*, dans *Œuvre poétique I*, Paris, Gallimard, 1953, pp. 210-211. C'est l'auteur qui souligne.

Joal, qui est un véritable éloge du métissage culturel⁹³ et d'où transparaît toute son admiration pour le messager de la négritude⁹⁴. Dans les vers suivants Nadir rend hommage au poète sénégalais en imitant tellement bien son style qu'ils pourraient passer sans aucun doute pour le début ou la suite du poème de Senghor consacré aux masques:

ô Masque dan,
Innervé mon corps de ton rythme
Et toi, statuette sénoufo, l'Androgyne
Sois garante de mon lignage.
Noces au mitan du fleuve de majesté!
Tes courbes sont mélodiques
Aux mains de l'Affamé.
Ton suc est de miel sauvage
A la bouche de l'Assoifé.
Pokoû, ô Reine du Don.
Et les caïmans repentants
Lèchent tes pieds de tendresse.
(SS, pp. 64-65)⁹⁵

Masques! O Masques!
Masque noir masque rouge, vous masques blanc-et-noir
Masques aux quatre points d'où souffle l'Esprit
Je vous salue dans le silence!
Et pas toi le dernier, Ancêtre à tête de lion.
Vous gardez ce lieu forclos à tout rire de femme, à tout
sourire qui se fane
Vous distillez cet air d'éternité où je respire l'air de mes
Pères.⁹⁶

Mais Nadir et Saïd ne se limitent pas, dans leurs œuvres, à rendre hommage à la littérature française ou bien francophone. En particulier, Saïd a avoué a plusieurs reprises son admiration pour le poète italien Ungaretti avec lequel elle sent avoir beaucoup d'affinités. Dans ses articles, dans ses essais ou bien au cours de quelques entretiens, l'auteure tunisienne le cite souvent, surtout lorsqu'elle parle de poésie, de son but ou du rôle du poète. En outre, les deux écrivains semblent avoir la même vision de la vie comme le montrent ces deux strophes

⁹³ “Nos paroles croisées / Ont, longtemps, tatoué la mer / Comme, en leur envol, / Les colombes calligraphiaient le ciel. / Nos chants emmêlés ont fait lever l'Harmattan” (LA, p. 68).

⁹⁴ “Continue ton chant, Poète / car si tu cesses d'apprivoiser la mer / Qui, jamais, pourra nous prévenir du Déluge?” (LA, p. 69).

⁹⁵ Le rapprochement de ce poème de Nadir au style de Senghor est suggéré aussi par son titre, *Chanson pour kora et balafon*, qui renvoie à deux instruments musicaux typiquement africains. En effet, le poète sénégalais écrivait des poèmes qui se prêtaient à être chantés plutôt que lus.

⁹⁶ Senghor L. S., «Prière aux masques», dans *Œuvre poétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1990, p. 23.

d'où transparaît un certain pessimisme ainsi que de la résignation face au destin amer de tout être vivant. En effet, à leurs yeux, la vie cohabite, dès la naissance, avec la mort d'une façon indissoluble. Les deux poètes ont curieusement décidé de conclure leurs poèmes, d'une manière semblable, avec un ton lapidaire qui ne laisse aucun espoir de salut possible pour l'homme:

La vie est un voyage
avec une mort à chaque escale
(PM, p. 89)

**La morte
si sconta
vivendo⁹⁷**

Cependant, malgré que Saïd n'ait jamais affirmé connaître d'autres poètes italiens, nous avons trouvé quand même, dans ses poèmes, des vers qui rappellent d'une façon plus ou moins explicite, le style de Pascoli, de Quasimodo et de Montale. Pour ce qui concerne le premier poète, nous avons remarqué chez l'écrivaine tunisienne des renvois dans l'un de ses poèmes. Il faut dire tout d'abord que le contexte est totalement différent car, dans le poème saïdien, le sujet s'adresse à quelqu'un, alors que Pascoli ne fait qu'une description par touches d'un paysage illuminé par l'éclair. Nous avons remarqué pourtant la présence de quelques éléments qui laissent entendre que Saïd peut avoir lu quelque part le poème de Pascoli. Avant tout le choix de rapprocher les deux mêmes verbes opposés (“apparu disparu”; “appari spari”) malgré l'emploi d'un mode et d'un temps verbaux différents, en l'espèce, le participe passé chez Saïd et l'indicatif au passé simple chez Pascoli, deux temps qui indiquent finalement une action conclue. Si cela peut être casuel, nous avons constaté aussi que les deux poèmes sont structurés autour de la même antithèse clarté / obscurité (“lumière éteinte” / “étoile” / “nuit”; “bianca bianca” / “notte nera”); enfin, nous y avons remarqué la présence de vocables identiques comme “tumulte / tumulto” et “nuit / notte”:

apparu disparu avec l'impétuosité du printemps
comme un corps nu dans la lumière éteinte
une étoile lyrique dans la nuit ensorcelée
tu me gratifias d'une esquisse de sourire

⁹⁷ Ungaretti G., «Sono una creatura», dans *37 poesie*, Mondadori, 1996, p. 15.

depuis, je célèbre le tumulte intérieur
(DS, p. 37)

IX

IL LAMPO

E cielo e terra si mostrò qual era:

**la terra ansante, livida, in sussulto;
il cielo ingombro, tragico, disfatto:
bianca bianca nel tacito tumulto
una casa apparì sparì d'un tratto;
come un occhio, che, largo, esterrefatto,
s'aprì si chiuse, nella notte nera.⁹⁸**

Un autre poète italien, Quasimodo a laissé lui aussi sa faible trace dans un poème saïdien par l'emprunt de cette image très suggestive qui est insérée pourtant dans un contexte tout à fait différent de celui de Quasimodo:

pour que percées d'un trait de lumière
elles perdent avec leur plainte
un sang noir et assez humain
pour les abandonner à la nuit
(SF, p. 89)

ED È SUBITO SERA

**Ognuno sta solo sul cuor della terra
trafitto da un raggio di sole:
ed è subito sera⁹⁹**

La lecture de la poésie de Montale, a suggéré a Saïd la structure sous-jacente de l'un de ses poèmes. En effet, en comparant les deux textes, on retrouve l'anaphore du verbe “demander” / “chiedere” ou “domandare” à l'impératif négatif. Cela donne aux deux poèmes une idée d'absence de certitudes où le silence demeure la seule réponse possible:

les fruits du temps
ont mûri cet homme de pierre
ciselé à même l'alphabet

ne demandez pas où son profil
a échoué

⁹⁸ Pascoli G., «Il lampo», dans *Poesie*, Luigi Reverdito Ed., 1995, p. 86.

⁹⁹ Quasimodo S., *Ed è subito sera*, Milano, Mondadori, 2003, p. 139.

à quel animal étrange
son masque est emprunté

ne demandez pas sur quels socles
son désespoir a fait souche
ni comment ses jours
tiennent encore à ses nuits

vous ne saurez jamais
qui de lui ou de son double
étreignit le grand feu
d'un rêve unique (NA, p. 74)

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiari e risplenda come un croco
perduto in mezzo a un polveroso prato.

Ah l'uomo che se ne va sicuro,
agli altri ed a se stesso amico,
e l'ombra sua non cura che la canicola
stampa sopra uno scalcinato muro!

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.¹⁰⁰

Fortement attirée par toute la poésie appartenant au bassin méditerranéen, Saïd montre connaître aussi la littérature espagnole à travers la figure de Pedro Calderón de la Barca. Malgré les siècles qui les séparent, les deux écrivains semblent partager le même point de vue sur l'existence humaine suspendue, d'après eux, entre réalité et rêve. Chez Saïd aussi bien que chez Calderón de la Barca, l'homme franchit souvent le seuil de ces deux mondes qui se correspondent et s'influencent l'un, l'autre à tel point que chaque rêve devient le début d'un réveil ou inversement, chaque réveil n'est que le début d'un rêve:

et je sais maintenant:
vivre sa vie
c'est vivre son rêve
(PM, p. 67)

¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,

¹⁰⁰ Montale E., *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 2000, p. 39.

**y el mayor bien es pequeño,
que toda la vida es sueño,
y los sueños sueños son.¹⁰¹**

Il y a pourtant un décalage entre les deux écrivains qui est dû à leurs époques. Étant fils du Baroque, l'auteur espagnol met l'accent sur la vanité de la vie humaine alors que Saïd semble lancer un message voilé d'optimisme.

À la lumière de ce que nous avons traité jusqu'à maintenant, Nadir et Saïd ne semblent pas échapper au statut de *bricoleurs* que l'essayiste Ali Abassi attribue à tout écrivain de notre époque. En effet, selon ce critique, «l'écrivain moderne, tunisien ou autre, confronté à la saturation du champ littéraire, est condamné à l'hybridation intertextuelle, donc à un statut de *bricoleur*»¹⁰².

Et si, tel que l'affirme Barthes, le mouvement constitutif du texte est la traversée de plusieurs œuvres¹⁰³, Nadir et Saïd ont su habilement garder quand même l'unité de leur projet au cours de ce chemin tortueux où ce qui semble compter davantage est le mouvement constant plutôt que la fin du voyage. Ce faisant, ces deux voix errantes du panorama littéraire non seulement tunisien mais mondial, ont poursuivi l'élaboration d'une œuvre exigeante qui ne se laisse enfermer dans aucune classification étroite et commode mais qui atteint pourtant l'universel. En effet, grâce justement au jeu intertextuel, leur

«démarche rejoint une modernité littéraire qui ne se rattache à aucune «identité» nationale ou autre, une modernité engagée en projet de culture, appliquée dans l'aménagement d'une voie de liberté apte à accueillir la voix de l'humanité en la dignité de sa grande soif»¹⁰⁴.

¹⁰¹ Calderón de la Barca P., *La vida es sueño*, Ed. Cátedra, Madrid, 1996, p. 165.

¹⁰² Abassi A., *op. cit.*, p. 106.

¹⁰³ Barthes R., *Le bruissement de la langue.*, cit., p. 73.

¹⁰⁴ Jegham N., *Lectures tunisiennes*, cit., p. 131.

CONCLUSION

Notre analyse permet de conclure que ces auteurs, malgré leur diversité apparente, sont rapprochés tout d'abord par l'expérience de l'émigration¹⁰⁵ (d'où la thématique de l'errance et par mer et par terre qui est une constante de leurs œuvres), mais aussi par le choix des genres majeurs de la culture arabe, c'est-à-dire la poésie et le conte, qui révèlent un lien très fort avec leurs traditions littéraires.

Ensuite, ils partagent quelques principes fondamentaux, tels l'universalité du message qui donne vie à une poésie déracinée de tout espace et de tout temps. En effet, ils s'adressent à l'homme moderne et l'invitent à ôter tous les masques. Dans ce chemin vers la connaissance de soi l'écriture acquiert un rôle central en étant ressentie comme une véritable thérapie¹⁰⁶ ainsi que comme une épreuve d'existence nécessaire. "J'écris, donc je suis" semblent affirmer à plusieurs reprises Saïd et Nadir par leurs vers tranchants et passionnés en même temps. "Je m'accroche à des mots désespérés" (MI, p. 101) avoue la poétesse tunisienne en s'efforçant désespérément de survivre dans un paysage triste où ne règne que le silence.

Pour ce faire, Saïd se sert d'un vocabulaire poétique assez limité, d'où elle puise souvent les mêmes mots pour créer de nouveaux poèmes en leur donnant cette idée de mouvement constant qui anime toutes ses œuvres poétiques. Dans sa présentation de *Gisements de lumière* Ripault remarque, en effet, que chez Saïd «l'errance est une origine et un destin». Ainsi «l'écriture s'établit comme voyage qui, se faisant, se formule»¹⁰⁷ et, dans ce voyage scriptural, chaque mot devient le réservoir de plusieurs significations / itinéraires que le lecteur est invité à explorer en les interprétant selon sa propre sensibilité.

Nadir, de son côté, se montre toujours à la recherche obsédante du mot parfait en remontant jusqu'aux sources de ses différentes significations. La parole

¹⁰⁵ En effet Saïd a quitté son pays natal pour Paris tandis que Nadir, après une période en France, s'est installé en Italie (Rome).

¹⁰⁶ "Je peuple de mots / mes déchirures" affirme avec vigueur Saïd dans *L'une et l'autre nuit*, (p. 51).

¹⁰⁷ Jegham N., *Lectures tunisiennes*, cit., p. 80.

poétique devient, chez lui, hypnotique et ravit le lecteur en le faisant participer à l'imagination bouillonnante de ce "débusqueur de merveilleux" (LP, p. 173).

Écrire, pour Saïd et Nadir, représente aussi une tentative de s'approprier ses propres racines grâce au pouvoir infini de la parole poétique qui leur permet de parcourir les labyrinthes de la mémoire personnelle (chez Saïd) et historique (chez Nadir). Il s'agit de deux manières différentes d'atteindre le même but, à savoir, donner une réponse à une quête identitaire obsédante, ou mieux, à une quête des origines qui les oblige à être toujours en mouvement. D'ailleurs, le ressort des poèmes et des contes des deux écrivains est la métamorphose perpétuelle qui donne vie à une écriture jamais achevée, constamment *in fieri*. C'est pourquoi ces poésies et ces récits donnent toujours au lecteur l'impression d'être incomplets. Pas de fin donc mais ouverture, suspension et mystère. Cette idée d'une œuvre toujours ouverte viendrait, selon Abassi, de l'esthétique combinatoire qui constitue, d'ailleurs, le dénominateur commun de toutes les textes analysés. En effet,

«Le mélange des sources orientales [...] et des sources occidentales [...], la déconstruction syntaxique, les jeux de mots, la confusions des genres et des styles, les ellipses, les répétitions, l'éclectisme thématique et philosophique..., bref la combinaison libre, extensible à l'infini [de tous ces différents stratagèmes] s'impose petit à petit comme un véritable genre auquel conviendrait parfaitement l'appellation: *hybride*, ou celle, un peu plus vague, de *forme ouverte*.»¹⁰⁸

Cependant, dans le cas spécifique de ces deux écrivains, l'hybridation ne représenterait pas un résultat mais un véritable procédé qu'ils appliquent habilement à tous les différents niveaux du texte, comme nous avons vu au cours de cette étude. En plus, leur refus de n'importe quelle limite (soit-elle des genres, des styles ou encore des langues), montre que l'hybridation chez eux finit par conférer aux textes une vitalité entraînant forcément ce même dynamisme qui les caractérise. D'où l'idée d'une œuvre constamment *in fieri* qui vise à la perfection. Pourtant on ne perçoit aucun aboutissement possible dans ce voyage scriptural où ce qui semble compter davantage est le franchissement d'un seuil qui se renouvelle sans cesse et qui donne vie ainsi à une complexité créatrice de sens. Dans un contexte semblable l'hybridation demeure la seule réponse possible

¹⁰⁸ Abassi A., *op. cit.*, p. 79.

menant à l'affirmation d'une identité-mosaïque éprise d'universalisme. En effet, tout élément chez ces deux auteurs contribue à la création d'un texte polysémique comme si l'écrivain voulait finalement «réaliser le Grand'Œuvre: [un livre] qui saurait contenir [dans toutes pages], comme un miroir apprivoisé, la quintessence du réel, toutes les merveilles du monde et ses mystères, le secret de la Rose, le dévoilement du Voile, l'évidence de la Vérité» (LP, p.166). C'est le désir jamais assouvi d'atteindre l'Œuvre totale capable de les contenir toutes, l'œuvre qui serait le symbole de l'unité retrouvée. En effet en lisant quelques vers de ces auteurs on perçoit une inquiétude de fond qui transparaît aussi de leurs personnages. Nadir et Saïd mettent en scène des antihéros toujours errants et à la recherche constante d'un point d'appui qui pourtant leur échappe toujours. Mais ce qui semble compter davantage est le chemin plutôt que la fin et le voyage acquiert ainsi une dimension initiatique aboutissant inévitablement au silence, c'est-à-dire à la mort. En effet, une vision fataliste transparaît des œuvres analysées où l'homme ne serait qu'une marionnette en proie à son destin. Face à ce tableau décevant, seule demeure la parole salvatrice puisque garante d'éternité.

Et si, tel que l'affirme Thérèse Michel-Mansour, «la parole est l'âme qui habite l'écrivain»¹⁰⁹, la parole nadirienne et saïdienne est le reflet de deux âmes pures et sincères qui se proposent, par leur œuvre, de mettre à nu l'homme avec ses faiblesses et sa solitude. Mais la parole de Nadir et de Saïd est aussi et surtout le miroir de deux âmes inquiètes, errant à la recherche spasmodique d'un lieu où s'enraciner...

«L'œuvre-lieu s'éclaire alors comme horizon suprême à atteindre; mais cela exige le don de soi, c'est-à-dire l'abandon consenti de tous les masques. Et l'écriture installe l'instant de vérité, dans l'exigence d'une dignité sans complaisance. L'écrivain reste engagé à mots lâchés dans la quête du lieu où vivre et dire en liberté restent préservés et orientés vers l'accomplissement de l'acte créateur»¹¹⁰.

¹⁰⁹ Michel-Mansour Th., *op. cit.*, p. 45.

¹¹⁰ Jegham N., *Lectures tunisiennes*, cit., p. 14.

ANNEXES

Voix à l'écoute: entretien avec Amina Saïd et Chams Nadir.

_ Jean Fontaine a affirmé, il y a vingt ans désormais, que l'écrivain maghrébin, lorsqu'il doit exprimer son moi le plus profond, écrit forcément en arabe... Aujourd'hui cette affirmation n'est plus valable car les auteurs francophones montrent une maîtrise excellente de la langue de l'Autre. Quel est votre rapport avec la langue française ?

A. S.) J'ignore dans quel contexte J. Fontaine a affirmé cela, mais il serait peut-être préférable de ne pas généraliser. La langue française est tout simplement ma langue maternelle, ce qui marque une certaine différence avec la grande majorité des auteurs du Maghreb qui écrivent dans cette langue.

Ch. N.) Je pense que l'affirmation de Jean Fontaine peut apparaître effectivement un peu péremptoire, aujourd'hui. D'abord, l'identité, le moi profond, n'est plus un bloc monolithique, comme il a pu l'être à des moments de l'Histoire ou dans des zones géographiques peu accessibles et relativement fermées aux influences. La puissance de la communication a, aujourd'hui, réduit l'autarcie des communautés et l'irréductibilité des individualités. Les modèles dominants de comportements et de *way of life* émis à partir de l'Occident ont investi, via Internet et les mass media, les régions naguère les plus reculées du globe. Les populations les plus indigènes s'habillent en jeans et en surplus américains, mangent des hamburgers et regardent des séries préformatées du genre de Dallas. Est-ce à dire que toute spécificité culturelle aurait disparu ou tiendrait à le faire? Certes, non. Mais la spécificité a changé de nature, en même temps que l'identité. Nous sommes, de plus en plus, en présence d'identités mélangées, une sorte de kaléidoscope où se mêlent des fragments de mémoires de ressourcements historiques et des éclats d'appartenances au présent du monde. En conséquence, le moi profond peut s'exprimer en d'autres langues que celle des origines. Comme ce fut le cas, dans le passé, dans le latin de St. Augustin, de Tertullien, ou d'Apulée et, dans le présent, dans le français d'Ionesco, de Senghor, de Beckett, ou de Makine, dans l'anglais de Salman Rushdie et de Gebran Khalil Jabran, etc. Les écrivains maghrébins d'aujourd'hui ne sont pas de reste: nul ne met en question l'appartenance maghrébine de Kateb Yacine, de Tahar Ben Jelloun ou de Abdelwahab Meddeb

parce qu'ils se sont exprimés en français. Finissons par une pirouette: «Peut importe le verre, pourvu qu'il y ait l'ivresse!».

_ Vos œuvres surtout en prose sont truffées de mots arabes... Il ne s'agit que d'une schizophrénie linguistique? Autrement dit, quelle est leur fonction? À vrai dire il y a aussi d'autres langues qui y apparaissent en donnant vie à une mosaïque linguistique. Pourquoi ce choix?

A. S.) Mon recueil de contes *Le Secret* comporte certains mots de la langue tunisienne, qui sont compréhensibles dans leur contexte, n'altèrent pas le sens des contes et sont, de toute façon, expliqués à la fin du livre dans un glossaire. C'est un procédé qui tend à donner plus d'authenticité, d'autant que j'ai d'abord entendu des contes tunisiens dans la langue de ma grand-mère paternelle, et donc en arabe tunisien.

Ch. N.) Les mots de diverses origines – et pas seulement arabe – qui parsèment mes textes sont comme les pierres semées par le Petit Poucet pour tenter de retrouver son chemin dans un monde de plus en plus indéchiffrable. Ce sont aussi des affirmations de citoyenneté – pas seulement linguistique – du monde.

_ Comment vous sentez-vous par rapport à votre pays d'origine depuis que vous avez décidé de vivre ailleurs?

A. S.) Je suis toujours liée à mon pays de naissance, où je retourne régulièrement et que, d'une certaine manière, je n'ai jamais tout à fait quitté. Il suffit de lire ce que j'ai écrit: tout y parle de cette présence. Ses paysages, sa culture – dans le sens le plus vaste du terme –, sa lumière, les années heureuses que j'y ai vécues, la formation que j'y ai reçue, etc., ont contribué à faire de moi ce que je suis, et continuent d'influencer ce que j'écris. Et ce que j'écris est le don que je fais à cette terre, un juste retour pour ce qui m'a été donné, sans lequel je ne serais pas ce que je suis.

Ch. N.) Il y a par rapport à mon pays d'origine que j'ai quitté volontairement pour vivre une vie de citoyen du monde, une irrépressible sensation de nostalgie. Mais aussi un diffus sentiment de crainte que ce pays de l'équilibre, du jasmin et de

l'ouverture ne sombre sous la cavale noire du fondamentalisme et de l'intégrisme qui menace de submerger, comme un néfaste tsunami, les pays arabes et musulmans.

_ La Méditerranée est l'un des paysages du cœur pour tout maghrébin émigré. Qu'est-ce que cet espace représente pour vous?

A. S.) Je suis avant tout méditerranéenne, aire où sont mes vraies racines.

Ch. N.) Pour moi, dans le prolongement de Camus, il y a une «leçon méditerranéenne». Celle de la mesure au-delà de la démesure (*l'hybris* des tragédies grecques), celle de la réconciliation au-delà des fractures, celle des germinations sous le givre, celle du partage au-delà de l'exclusion, celle des ponts enjambant les abysses.

_ Dans vos œuvres les renvois à l'Islam abondent. Quel est votre rapport avec cette religion, ou mieux, ce véritable code de vie?

A. S.) Les références à l'islam me semblent naturelles, ayant grandi dans une société arabo-musulmane et étant de père tunisien, j'ai été imprégnée de cette culture. Et je continue de me passionner pour une civilisation qui, à certains moments de son histoire, a énormément apporté au reste du monde. Voyez, entre autres, Sigrid Hunke, dans son brillant essai "Le Soleil d'Allah brille sur l'Occident" (Albin Michel). Et la littérature du monde arabe de tous les temps est une mine où je ne cesse de faire des découvertes.

Ch. N.) Je suis un laïc convaincu. J'admire les apports de la civilisation islamique mais je me méfie des dictats de la religion. Celle-ci se déploie dans la logique de *l'absolu*, la vie des hommes sur terre est régie par les mécanismes du *relatif*. Confondre les deux modes est le début de la tyrannie. Il faut défendre l'héritage des combats laïcs pour la séparation de la religion et de l'Etat, sans aucunement être anti-religieux. Pour ce qui me concerne, je suis extrêmement sensible au message de la spiritualité, mais en veillant à maintenir la démarcation avec le domaine de la vie citoyenne.

_ En jetant un coup d'œil rapide à vos textes on constate un soin particulier dans le choix des images... Quel rôle y ont-elles?

A. S.) J'ai toujours apprécié la collaboration avec des plasticiens, d'où la présence de leurs œuvres lorsque cela était possible (La Différence ne le fait pas). Dans le recueil qui paraîtra en mai, "Tombeau pour sept frères", il y aura sept calligraphies du grand calligraphe irakien Hassan Massoudy. Le livre une fois fini, je le voyais déjà accompagné de ses calligraphies, et c'est une immense joie qu'il ait accepté. J'aimerais aller plus loin dans ce type de collaboration. Mechttilt était une artiste-peintre néerlandaise, décédée depuis. Abidine Dino, un grand peintre turc, décédé lui aussi. Tous deux vivaient à Paris, où j'ai eu la chance de les rencontrer. Ahmed Ben Dhiab est un artiste polyvalent tunisien, et un ami de longue date. Je trouvais donc naturel qu'il illustre des contes venus d'un patrimoine qui nous est commun.

_ Les *Mille et Une Nuits* constituent un modèle littéraire indiscutable non seulement pour les écrivains arabes... Jusqu'à quel point ce chef-d'œuvre vous a influencés?

A. S.) L'influence que je verrais dans l'apport des *Mille et Une Nuits* se ressent, peut-être, dans *Le Secret*, en ce qui concerne ce procédé du «conte dans le conte», qui apparaît dans certaines des histoires.

Ch. N.) En ma qualité de conteur, j'ai été incontestablement influencé par *Les Mille et Une Nuits*. Non pas dans le détail de tel ou tel récit. Mais par l'ensemble construit en récits cigognes, sur le principe des poupées russes et du roman picaresque dont le modèle reste Don Quichotte! Et puis c'est le point de départ du recueil qui me fascine: le récit de Shéhérazade constitue un fabuleux *pari* sur la vie et la mort. Il dépend de la fécondité de son inspiration, de son art du suspense – le moment de faire coïncider la venue de l'aube avec un point culminant de l'intérêt de l'auditeur -, de sa connaissance de la psychologie du lecteur que sa vie soit préservée. Jamais auparavant, la littérature, n'a eu une ambition plus radicale: faire dépendre la vie ou la mort du narrateur de la qualité de son récit!

_ Dans vos œuvres l'on trouve par-ci par-là des clins d'œil à des auteurs pas

forcément français... Quels sont vos points de repère littéraires?

A. S.) Toute personne qui écrit est censée être un grand lecteur, et la littérature du monde entier m'intéresse. Il me paraît normal d'être particulièrement attirée par certains auteurs, d'où qu'ils viennent, lorsque l'on sent des affinités. Mes références littéraires sont donc innombrables et multiples, du Palestinien Mahmoud Darwich à l'Argentin Roberto Juarroz ou à l'Italien Giuseppe Ungaretti...

Ch. N.) Bien sûr, ma visée étant l'universel à partir du spécifique, mes auteurs de référence ne peuvent pas être que français ou arabes, ils proviennent des quatre coins de l'horizon et des étagements superposés de l'histoire. Homère autant que Camus, Senghor autant que Borges, Montaigne autant que Kawabata, Dostoïevskij autant que Néguib Mahfouz. Et j'en passe.

_ Ali Abassi a affirmé dans son dernier essai, *Littératures tunisiennes. Vers le renouvellement*, qu'à cause de l'hybridation intertextuelle, l'écrivain moderne est un bricoleur ... Selon vous le jeu intertextuel est toujours conscient chez un auteur?

A. S.) L'intertextualité a existé de tout temps et chez nombre d'auteurs. Voyez simplement les textes de la littérature arabe classique...

Ch. N.) Abassi a raison. Mais ce n'est pas seulement l'écrivain qui est un bricoleur. Je pense que l'acte même de la création procède d'un bricolage. En effet, le créateur, de quelque discipline qu'il relève, reçoit les mêmes informations que tous ceux qui vivent à ses côtés. Ceux-là recomposent ces informations selon un mode d'emploi adopté par la *norme commune*, alors que le créateur s'en empare et les assemble selon son alchimie personnelle faisant surgir, ainsi, une composition *inédite* dont la nouveauté établit le statut de fait esthétique.

_ À votre avis, quel est le rôle de l'écrivain aujourd'hui?

A. S.) J'ignore si l'écrivain a un rôle. Et même ce qu'on entend par rôle. S'il en a un, c'est celui de témoigner. De témoigner de la persistance de ce qu'il y a de plus humain. Il écrit, c'est déjà un bel acte de résistance dans le monde dans lequel il

vit.

Ch. N.) Le rôle de l'écrivain d'aujourd'hui, comme celui d'hier, est de porter sur l'énigme du monde un regard d'élucidation. Non par simplification ou par simple réflexion, mais par divination et transfiguration. Le roman ne saurait se limiter à être, comme le disait Stendhal, «un miroir que l'on promène le long des routes», pour indiquer l'issue éventuelle du labyrinthe où veille, affamé et assoiffé, le Minotaure sans cesse ressuscité!

_ Pourquoi écrivez-vous? Et pour qui?

A. S.) J'ai répondu à cette question dans le poème qui commence par «j'écris». Je ne vois pas quoi ajouter d'autre, sinon que l'écriture naît, en ce qui me concerne, d'une nécessité intérieure.

Ch. N.) Comme j'ai toujours eu un "second métier", je n'ai jamais écrit que pour satisfaire une nécessité platonique mais impérieuse. Pour capturer des pensées et des sensations sur la feuille matérielle de papier. Pour partager avec des lecteurs espérés. Par plaisir.

_ Abdelwahab Meddeb a affirmé, au cours d'un entretien, que la modernité aujourd'hui serait une volonté de faire du neuf articulée à un classicisme et ouverte aux traditions et «cette restauration des traces n'aurait qu'un enjeu: faire advenir la culture arabe à l'universalité....» est-ce que vous partagez son point de vue?

A. S.) Le point de vue de Meddeb est intéressant. Personnellement, quand j'écris, j'avoue que je ne me pose pas ce type de question (je suis auteur, pas critique). Mais pourquoi pas?

Ch. N.) Meddeb a raison de penser que le plus grand défi de la culture arabe contemporaine est de savoir s'insérer dans la modernité et d'en finir avec les archaïsmes qui accablent les sociétés arabes (statut de la femme, démocratisation réelle des pratiques politiques et sociales, émergence de l'individu accepté et respecté dans sa singularité et son autonomie humaine, rupture avec les tentations de l'"auto victimisation", acceptation courageuse des ajustements qu'impose une

participation effective à la modernité, etc.). Mais tout cela est l'affaire de la société dans l'ensemble de ses composantes, pas seulement, ni même prioritairement celle de ses écrivains.

_ On a associé, à plusieurs reprises, votre œuvre à l'adjectif «universelle»...

Est-ce que vous vous définiriez un auteur universel?

A. S.) Des critiques ont en effet parlé d' «universalité» en ce qui concerne ce que j'écris. Si cela signifie que beaucoup se reconnaissent dans ce que j'écris, tant mieux. Que l'un de mes recueils ait été traduit en espagnol à Caracas et que de nombreux poèmes aient été traduits dans diverses langues me paraît plutôt signifier que c'est la poésie qui est «universelle».

Ch. N.) Je ne sais pas si universel ne fait pas un peu pléonasme avec auteur, au moins au niveau des intentions. Qui ne souhaite avoir l'écoute la plus étendue? Qui ne rêve pas d'un écho transfrontalier? Quant à l'inspiration, comment voulez-vous qu'elle continue à se cantonner à son village, à son quartier ou à son immeuble, alors qu'à chaque fois que le téléviseur est allumé, le journal parcouru ou la radio entendue, c'est le monde entier qui s'invite et se dévoile devant nous. La mondialisation n'est pas que pour les autres!

_ À propos des œuvres littéraires, vous avez publié surtout des recueils de poèmes et de contes...Vous n'avez jamais pensé écrire un roman même si ce genre n'appartient pas à la tradition littéraire arabe?

A. S.) Je n'ai pas envisagé d'écrire un roman jusqu'ici, même si j'ai écrit des poèmes narratifs, dont le plus long est «Tombeau pour sept frères» dans lequel plusieurs personnages prennent la parole (à paraître cette année).

Ch. N.) Je suis tenté par le roman. Mais j'ai toujours eu un faible pour le récit. Peut-être écrirai-je, un jour, un faux roman qui serait un assemblage de vrais récits. Allez savoir...

_ Est-ce que vous avez par hasard une autre œuvre dans votre tiroir? Si votre réponse est affirmative, pouvez-vous nous anticiper de quoi s'agira-t-il?

A. S.) A part «Tombeau pour sept frères», un autre recueil intitulé «L’Absence l’inachevé» devrait paraître également cette année.

Amina Saïd, *Tombeau pour sept frères*, (à paraître)¹¹¹.

Encore une fois la légende des Sept Dormants d'Éphèse séduit l'écrivaine tunisienne à tel point qu'elle a décidé de lui consacrer entièrement son livre futur. Ce dernier s'inscrit bien dans l'esthétique combinatoire qui caractérise toute l'œuvre saïdienne. En effet, l'auteure même a suggéré la nature hybride de son prochain texte en le définissant, au cours de notre entretien, «poème narratif» car l'emploi du vers libre, qui est d'ailleurs une constante chez Saïd, associé au besoin spasmodique de raconter finissent par dynamiser le discours poétique. Ici on assiste donc à une véritable hybridation narrative du poème pour un souci de majeure compréhension. L'œuvre se présente comme un long et unique poème en prose divisé en huit parties dont chacune est précédée par une citation renvoyant plus ou moins directement à ce mythe méditerranéen. Les sept protagonistes prennent la parole, à tour de rôle, pour raconter chacun un morceau de cette histoire qui ne cesse de séduire par son côté énigmatique. Ainsi le récit des personnages se développe en s'appuyant principalement sur trois axes antithétiques (jour / nuit, veille / sommeil, vie / mort) où le chiffre sept revient d'une manière obsédante jusqu'à devenir l'objet d'un véritable éloge:

ainsi étions-nous désormais sept nombre parfait
sept comme la division du monde depuis l'endroit où nous étions
sept comme les cieux les terres les mers les sphères célestes
et leurs sept pierres comme les pléiades de la grande ourse
les noms maléfiques de la lune les sept démons
qui pour les anciens dévoraient l'astre insaisissable des songes
à qui fut confiée la nuit et qui se divise le septième jour
croît et décroît avant de s'engendrer lui-même
car pour que le monde continue ce qui a été doit être détruit
sept comme les cataclysmes les compartiments de l'enfer
les paradis contigus les couleurs de l'arc-en-ciel les sept esprits
les sept jours et chacun des prophètes qui les honorent
sept comme les six directions cosmiques et leur centre
les sept zones qui entourent l'arbre universel
sept comme les colonnes du temple de la sagesse
les âges de la vie et les étapes de la quête
jusqu'à la mort mystique

¹¹¹ Cette brève analyse n'a aucune prétention d'exhaustivité d'autant plus qu'elle s'applique à un manuscrit dont la parution est prévue pour le mois de juin. Nous remercions l'auteur de nous avoir permis de lire ses poèmes avant leur publication.

Des vers et des strophes entières se répètent d'une section à l'autre, comme si la poétesse essayait de représenter même au niveau formel le cycle de l'éternel retour. Le ton est solennel et les mots choisis appartiennent au domaine philosophique car la légende devient un prétexte pour une méditation sur la vie et sur sa fragilité. L'existence acquiert de la valeur lorsqu'on la rapproche de la mort ("la vie serait-elle un long sommeil dont nous éveillerait la mort?") car, comme nous l'avons déjà remarqué, chez Saïd, les contraires ne s'annulent jamais mais plutôt, grâce au rapprochement, s'enrichissent de leurs significations opposées. Face à la constatation amère du destin inéluctable de chaque individu la poétesse, par la bouche d'un dormant, se laisse échapper ce message consolateur fait de mots voilés de douleur causée par la perte d'une personne très chère¹¹². Et le souvenir devient alors le seul éclair d'éternité car:

ceux que nous avons aimés sont pour toujours en nous
la séparation jamais ne touche un seul être
la douleur se partage et ne se transcende
qu'en accédant à un nouveau seuil

Ainsi, *Tombeau pour sept frères* apparaît comme un livre singulier car, si d'un côté, il semble se rattacher aux œuvres précédentes en poursuivant le projet d'hybridation de l'écrivaine, de l'autre, il s'en détache car, pour une fois, l'auteure étouffe tout élan narcissique en s'adressant directement à ce mythe méditerranéen pour y trouver des réponses aux mystères de l'existence. Ce qui témoigne aussi de la nécessité de la poétesse de puiser, de temps en temps, à ses traditions pour apaiser sa soif d'origines à la recherche de son identité floue et morcelée.

¹¹² En effet, l'auteur nous a avoué que la douleur provoquée par la mort de son père a déclenché la naissance de cette œuvre et qu'elle a trouvé dans la légende des Sept Dormants une réponse au mystère de la mort.

Bibliographie

Première partie.

Ouvrages des auteurs analysés:

I.1.) Chams Nadir.

I.1.1.) Ouvrages de l'auteur:

I.1.1.1.) Poésie.

Silence des sémaphores, Tunis, MTE, 1978.

Le livre des célébrations, Paris, Publisud, 1983.

L'Athakor, Paris, L'Harmattan, 2001.

I.1.1.2.) Contes.

L'astrolabe de la mer, Paris, Stock, 1980.

Les portiques de la mer, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

I.1.2.) Ouvrages critiques:

ABASSI Ali, «Humanisme. Du conte et des frontières», dans *Littératures tunisiennes. Vers le renouvellement*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 145-164.

AZIZA Mohammed, «Il dialogo come vocazione», *30Giorni* (revue internationale), Giulio Andreotti (sdd), n° 3, anno XXIII, Roma, marzo 2005, (www.30giorni.it).

BEN HASSEN Nadia, *Le texte mosaïque dans "L'Astrolabe de la mer" et "Les Portiques de la mer" de Chems Nadir / Mohamed Aziza*, (Mémoire de Master 2 de Littérature comparée et Francophonie), Université Lyon 2 - Fac. des Lettres (sdd Charles Bonn), 2005.

BEN TALEB Othman, «Errance et connaissance: aux sources de l'écriture nadirienne», dans *Regards sur la littérature tunisienne contemporaine*, Majid El

Houssi, Mansour M'Henni, Sergio Zoppi (sdd), Rome, Bulzoni, 1995, pp. 131-155.

EL HOUSSEI Majid, «L'éveillé et l'endormi dans «Les Portiques de la mer» de Chams Nadir», dans *Regards sur la littérature tunisienne contemporaine*, Majid El Houssi, Mansour M'Henni, Sergio Zoppi (sdd), Rome, Bulzoni, 1995, pp.157-165.

JEGHAM Najeh, «Chams Nadir. Le conteur célébrant», dans *Lectures tunisiennes*, Tunis, L'Or du temps, 2003, pp. 29-45.

KHEMIRI Moncef, «Culture plastique et création littéraire dans l'œuvre de Mohamed Aziza / Chems Nadir», dans *Les racines du texte maghrébin*, Collectif, Tunis, Éd. Cérés, 1997, pp. 7-25.

MESTIRI Samir, *Stratégies discursives et idéologie dans «L'astrolabe de la mer» de Chems Nadir*, (C.A.R.), Univ. Tunis I- La Manouba- Fac. des Lettres (sdd M. Amor Séoud), 1992/93.

REGAIEG Najba, «L'astrolabe de la mer» de Chams Nadir: des genres à l'universalité du texte, (Source interne).

I.2.) Amina Saïd.

I.2.1.) Ouvrages de l'auteur:

I.2.1.1.) Poésie.

Paysages, nuit friable, Vitry-sur-Seine, Barbare, 1980.

Métamorphoses de l'île et de la vague, Paris, Arcantère, 1985.

Sables funambules, Trois-Rivières, Québec/Paris, coéd. Ecrits des Forges / Arcantère, 1988.

Feu d'oiseaux, Marseille, dans «Sud», n° 84, Diffusion Distique, 1989.

Nul autre lieu, Trois-Rivières, Québec, Ecrits des Forges, 1992.

L'une et l'autre nuit, Chaillé-sous-les-Ormeaux, Le Dé Bleu, 1993.

Marcher sur la terre, Paris, La Différence, 1994.

Gisements de lumière, Paris, La Différence, 1998.

De décembre à la mer, Paris, La Différence, 2001.

La douleur des seuils, Paris, La Différence, 2002.

Au présent du monde, Paris, La Différence, 2006.

I.2.1.2.) Contes.

Le secret, Paris, Critérium, 1994.

Demi-coq et compagnie, Paris, L'Harmattan, 1997.

I.2.1.3.) Nouvelles et récits.

«La Nuit sans visage», *Le Monde diplomatique*, Paris, janv. 1989, p. 15.

«Frontières de l'ombre», *Texte et marges*, Paris, n° 7, automne 1991, pp. 31-34.

«La Procession des monts», *Levant*, Herzlyia/Paris, n° 6, sept. 1993, pp. 141-143.

«Des pierres et des nuages», dans *Anthologie de la nouvelle maghrébine. Paroles d'auteurs*, Casablanca, EDDIF-L'Arganier, 1996, pp. 160-163.

«La Jeunesse des eaux», *L'Atelier imaginaire*, Paris, Éd. du Rocher, 1998, pp. 215-226.

«Le Rire jaune des ténèbres», *Le Bulletin de Lettre Internationale*, Paris, n° 12 automne 1998, pp. 44-47.

«La statue de Charlemagne», *Epistoles de montagne*, Auzon, n° 5, 2ème trimestre 2001, pp. 3-9.

«Le Commencement», *Epistoles de montagne*, Auzon, n° 6-7, 3ème trimestre 2001, pp. 25-27.

«Les Zones d'ombre», dans *Quelques Songes de Prométhée*, anthologie de L'Atelier imaginaire, Paris, Éd. du Rocher, 2001, pp. 89-95.

«Les Daturas», *Jeune Afrique/L'Intelligent*, Paris, n° 2118-2119, 14-27 août 2001, pp. 124-125.

«Sur la rive de nos temps respectifs», dans *De B à Z. Écrire au présent*, coll. «Marges critiques», Bari, Ed. B. A. Graphis, 2007 pp. 159-165.

I.2.1.4.) Essais, articles.

«Éléments d'origines», *Horizons Maghrébins*, Toulouse, n°11 (3ème trim.1987), pp. 46-47.

«Création et exil: le saut hors du cercle. Il y a différentes sortes d'exil et autant de paroles.», *Horizons Maghrébins*, Toulouse, n° 17, déc. 1991, pp. 302-305.

«Fragments de mer en fuite», *Qantara*, Paris, n° 16, juin 1995, pp. 26-27.

«Les Chemins du poème», *Encres vagabondes*, Rueil-Malmaison, n° 5, mai-août 1996, pp. 2-6.

«Poésie, notre part d'ombre et de lumière», *Confluences Méditerranée*, Paris, L'Harmattan, n° 28, hiver 1998-1999, pp. 103-109.

«Je suis née sur les bords...» suivi de: «L'âme a un pays dont le corps se souvient», *Studi di Letteratura Francese* (Rivista Europea), XXIV «L'Estranéité», Firenze, 1999, pp. 171-176.

«Quelques interrogations sur la poésie», *Le Maghreb littéraire*, vol. III, n° 5, Toronto, 1999, pp. 103-109.

Poésie entre deux rives, intervention à l'Université de St. Andrews, Ecosse, sept. 2000.

Texte sans titre, *Littera*, n° 2, Gap, juin 2002, pp. 12-14.

«Pourquoi je ne tiens pas de journal intime», *Littera*, n° 3, Gap, nov. 2002, pp. 4-5.

«Traduire», *Littera*, n° 4, Gap, février 2003, pp. 31-33.

«Voyage superficiel à Tokio, Kamakura et Osaka», *Littera*, n° 9, Gap, nov. 2004, pp. 18-27.

Texte sans titre, *Littera*, n° 10, Gap, mars 2005, pp. 35-39.

«L'entre-deux des langues», *Littera*, n° 12, Gap, mars 2006, pp. 21-23.

I.2.1.5.) Entretiens:

«Ma part de nuit.», (propos recueillis par Sylvie Bourguoin), *Jeune Afrique*, Paris, n° 1699 (29 juillet- 4 août 1993), pp. 90-91.

«Entre poésie et méditation», propos recueillis par Slaheddine Haddad, *La Presse*, Paris, le 15 sept. 1997, p.13.

«Les gisements de lumière de Amina», (entretien réalisé par Nizar Ben Saâd), *Le*

Renouveau, Tunis, 18 févr. 1998.

«La poésie est le lieu où je me sens moi-même», (entretien de Tanella Boni), *Africultures*, Les Pilles (Nyons), n° 62, 1er trimestre 2005.

«Amina Saïd», dans *La langue française vue d'ailleurs. 100 entretiens réalisés par Patrice Martin et Christophe Drevet*, Casablanca, Tarik Éd., 2001, pp. 91-92.

«Entretien avec Amina Saïd» (entretien de James Gaasch), dans *Anthologie de la nouvelle maghrébine. Paroles d'auteurs*, Casablanca, EDDIF-L'Arganier, 1996, pp. 158-160.

I.2.2.) Ouvrages critiques:

JEGHAM Najeh, «Amina Saïd. Le lieu et la fugue», dans *Lectures tunisiennes*, Tunis, L'Or du temps, 2003, pp. 79-86.

MOATAMRI Inès, «La quête du lieu dans l'œuvre d'Amina Saïd», *Littérature et nation: revue d'histoire des représentations littéraires et artistiques*, Tours, n° 30, 2005, pp. 77-90.

—, «Poétique de la relation». Amina Saïd et Édouard Glissant», *Trans* (revue de littérature générale et comparée), Paris, n° 3: Écrire le présent, hiver 2007, (<http://trans.univ-paris3.fr/>).

—, «Paysage et Romantisme chez Amina Saïd», dans *Le Romantisme aujourd'hui: rencontres de Saché, 16-17 septembre 2004*, (textes réunis et présentés par Daniel Leuwers), Bucarest, Est éditions, 2005.

OUMHANI Cécile, «Le poème, voie de lumière», *Le Maghreb littéraire*, vol. X, n° 20, Toronto, 2006, pp. 57-64.

SALONNA Grazia Rita, *Convergences et fractures de deux mondes, l'Orient et l'Occident chez Amina Saïd*, (thèse), Univ. di Bari (Italia), 1995.

ZARROUK Marie-Caroline, «Gisements de lumière» d'Amina Saïd ou la traversée dans le bleu poétique de la Méditerranée», *Le Maghreb Littéraire*, Vol. III, n° 6, Toronto, 1999, pp. 45-57.

Deuxième partie.

Ouvrages critiques:

II.1.) **Ouvrages méthodologiques pour une analyse systématique du texte littéraire:**

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1970.

___, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1974.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

___, *Le degré zero de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

—, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

BLANCHOT Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

___, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1987.

___, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.

BOIS Danis, *Le sensible et le mouvement*, Paris, Éd. Point d'appui, 2001.

BONHOMME Marc, *Les figures clés du discours*, Paris, Seuil, 1998.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, [trad. it.: *Dizionario dei simboli*, Milano, BUR, 1999].

COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.

DELAS Daniel et FILLIOLET Jacques, *Linguistique et poétique*, Larousse, 1973.

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

___, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

ECO Umberto, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968 [trad. fr.: *La*

structure absente. Introduction à la recherche sémiotique, Paris, Mercure de France, 1972].

GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970.

___, *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Ed. Verdier, 1982.

NORMAND Claudine, *Métaphore et concept*, PUF, 1976.

PICON Gaëtan, *L' écrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, 1953.

PROPP Vladimir Ja., *Morfologija e skazki*. Leningrad, 1928 et *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, Leningrad, 1946, [trad. it.: *Morfologia della fiaba* suivi de: *Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, Ed. Newton Compton, 2004].

RICOEUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

___, *Temps et Récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

SEGRE Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999.

SPORTELLI Annamaria (ssd), *Generi letterari: ibridismo e contaminazione*, Roma , Laterza, 2001.

TADIÉ Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.

TODOROV T., EMPSON W., COHEN J., HARTMAN G., RIGOLOT F., *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979.

II. 2.) Ouvrages de référence:

II.2.1.) Études générales sur la francophonie, le postcolonialisme et thématiques associées (essais, revues, articles, entretiens):

ALBERT Christiane (sdd), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999.

ALBERTAZZI Silvia, VECCHI Roberto (sdd), *Abbecedario postcoloniale*,

Macerata, Quodlibet, 2001.

BÉJI Hélé, *Désenchantement national*, Paris, Maspéro, 1982.

___, *L'imposture culturelle*, Paris, Stock, 1997.

BRAHIMI Denise, *Langue et littératures francophones*, Paris, Ellipses, 2001.

BRAUDEL Fernand, *La Méditerranée*, Paris, Flammarion, 1985.

CALVET Louis-Jean, *Linguistique et colonialisme: petit traité de glottophagie*, Paris, Payot, 1979.

CAUSSE Rolande, *La langue française fait signe(s). Lettres, accents, ponctuation*, Paris, Seuil, 1998.

DERRIDA Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.

DE TORO Alfonso, *Post-colonialisme, Post-colonialité, Hybridité: Concepts et stratégies*. (Conférence à l'Université Lyon 2, le 12 déc. 2005), [www.limag.com/Textes/De Toro/Lyonpostcol2005.pdf](http://www.limag.com/Textes/De_Toro/Lyonpostcol2005.pdf).

ERTEL Rachel, «La langue maternelle: la grande absente», dans *La langue maternelle*. Cahiers Charles V Univ. Paris 7 Denis Diderot, numéro réalisé par Marina Yaguello et Cyril Veken, déc. 1999, n° 27, pp. 43-60.

GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

JOUBERT Jean-Louis (sdd), *Littératures francophones du monde arabe. Anthologie*, Paris, Nathan, 1994.

JOUBERT Jean-Louis, LECARME J., TABONE E., VERCIER B., *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986.

KHATIBI Abdelkébir, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987.

La Quinzaine Littéraire, n° spécial: «Écrire les langues françaises», n° 436, 16-31 mars 1985.

LARONDE Michel (sdd), *L'écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996.

LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

MEDDEB Abdelwahab, «Le véritable exil est toujours intérieur», *Le Matin du Sahara Magazine*, Casablanca, n° 8, févr. 1987, pp. 9-10.

MEMMI Albert, *Portrait du colonisé*, Paris, Gallimard, 1985.

___ , «Les fluctuations de l'identité culturelle», *Esprit*, Paris, n° 228, janv. 1997, pp. 94-106.

___ , *Portrait du décolonisé arabo-musulman et de quelques autres*, Paris, Gallimard, 2004.

MESCHONNIC Henri, *De la langue française*, Paris, Hachette, 1997.

MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.

ROBIN Régine, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, L'Imaginaire du texte, 1993.

SHERRY Simon, *Hybridité culturelle*, Montreal, Ed. L'Ile de la tortue, 1999.

II. Ouvrages spécifiques sur le Maghreb littéraire et linguistique (anthologies, articles, revues, essais, entretiens):

BRAS Jean-Philippe, «La langue cause national(e) au Maghreb», dans *Trames de langues. Usages et métissages linguistiques dans l'histoire du Maghreb*, Dakhliia Jocelyne (sdd), Paris, Maisonneuve & Larose, 2004, pp. 545-561.

CAMILLERI Carmel, «Images de l'identité et ajustements culturels au Maghreb», *Peuples Méditerranéens*, Paris, n° 24, juil.-sept. 1983, pp. 127-147.

CHIKHI Beïda, *Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996.

DÉJEUX Jean, *La littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et auteurs*, Sherbrooke, Naaman, 1973.

___ , *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Karthala, 1984.

___ , *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», n° 2675, 1992.

___ , *Maghreb. Littératures de langue française*, Paris, Arcantère, 1993.

___ , *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994.

GRANDGUILLAUME Gilbert, «Langue, identité et culture nationale au Maghreb», *Peuples Méditerranéens*, Paris, n° 9, oct.- déc. 1979, pp. 3-28.

___, *Arabisation et politique linguistique au Maghreb*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1983.

Les Temps Modernes, n° spécial: «Du Maghreb», Noureddine Abdi, Abdelkébir Khatibi, Abdelwahab Meddeb (sdd), Paris, n° 375 bis, oct. 1977.

KHATIBI Abdelkébir, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.

MADELAIN Jacques, *L'errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1983 [trad. it.: *L'erranza e l'itinerario*, Genova, Ed. Marietti, 1990].

MEMMI Albert, *Ecrivains francophones du Maghreb. Anthologie*, Paris, Seghers, 1985.

MICHEL-MANSOUR Thérèse, *La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, Paris, Publisud, 1994.

MOATASSIME Ahmad (entretien avec), «Arabisation et langue française», *Confluences Méditerranée*, Paris, n° 8, automne 1993.

RICHTER Elke, *L'écriture du "je" hybride. Le « Quatuor Algérien » d'Assia Djebar*, sdd. M.me Naget Khadda (Univ. de Montpellier III) et de M.me Elisabeth Arend (Univ. de Göttingen), Montpellier, juillet 2004 (thèse de doctorat).

SEGARRA Marta, *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997.

II.2.3.) Ouvrages spécifiques sur la littérature tunisienne d'expression française (thématiques, question linguistique, genre poétique):

ABASSI Ali, *Littératures tunisiennes*, Paris, L'Harmattan, 2006.

BANNOUR Abderrazak, «Poètes francophones de Tunisie (ou de treize points relatifs à la poésie francophone en Tunisie)», dans *Letterature di frontiera*, Vol. III, éd. Univ. di Trieste, Année III, 2 juil.-déc. 2003, pp. 217-270.

BEKRI Tahar, *Littérature de Tunisie et du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1994.

___, *De la littérature tunisienne et maghrébine*, Paris, L'Harmattan, 1999.

BENDANA Kmar, «Un terrain d'histoire culturelle: la Tunisie»,

Correspondances, Tunis, n° 71, juil.- août 2002, pp. 3-9.

BACCAR-BOURNAZ Alia, *Essais sur la littérature tunisienne d'expression française*, Bruxelles, Ed. Bruylant, 2005.

DEBOV Valéry, «Les éléments arabes du français écrit en Tunisie (contribution à une réflexion sur l'unité/la diversité du français maghrébin)», dans *Le français au Maghreb*, Actes du Colloque d'Aix-en-Provence (sept. 1994), Publications de l'Université de Provence, 1995, pp. 107-110.

DÉJEUX Jean (sdd), *Poètes tunisiens de langue française*, n° spécial de *Poésie 1*, Paris, n° 115, janv.- fév. 1984.

EL GHARBI Jalel, *Panorama de la littérature tunisienne de langue française*, ([www. babelmed.net](http://www.babelmed.net)).

EL HOUSSEI Majid, M'HENNI Mansour, ZOPPI Sergio (sdd), *Regards sur la littérature tunisienne contemporaine*, Roma, Bulzoni, 1995.

EL HOUSSEI Majid, «Le français en Tunisie aujourd'hui et demain», dans *Où va la francophonie au début du troisième millénaire?*, Actes du colloque de Bari le 4-5 mai 2005, Ed. Schena, 2005, pp. 147-173.

FONTAINE Jean, *Aspects de la littérature tunisienne*, Tunis, RASM, 1985.

___, *Études de littérature tunisienne*, Tunis, Dar Annawras, 1989.

___, *La littérature tunisienne contemporaine*, Paris, CNRS, 1990.

___, *Écrivaines tunisiennes*, Tunis, Gai Savoir, 1990.

JEGHAM Najeh, *Lectures tunisiennes*, Tunis, L'Or du temps, 2003.

JERAD Nabiha, «La politique linguistique dans la Tunisie postcoloniale», dans *Trames de langues. Usages et métissages linguistiques dans l'histoire du Maghreb*, Dakhlija Jocelyne (sdd), Paris, Maisonneuve & Larose, 2004, pp. 525-544.

KHADAR Hédia, *Anthologie de la poésie tunisienne de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985.

La nouvelle poésie tunisienne de langue française, Actes du Congrès Mondial des Littératures de langue française, Padoue, 1983, pp. 427-432.

«Littérature de Tunisie», *Europe*, Paris, oct. 1987, n° 702.

MARZOUKI Samir, «La poésie tunisienne de langue française», dans *La littérature maghrébine d'expression française*, Charles Bonn, Naget Khadda,

Abdallah Mdarhri-Alaloui (sdd), Paris, EDICEF-AUPELF, 1996, pp. 243-250.

MEMMI Albert, «Juif, Tunisien et Français», *Confluences Méditerranée*, n° 10, Paris, printemps 1994.

NAFFATI Habiba & QUEFFÉLEC Ambroise, «Le français en Tunisie», *Le français en Afrique* (Revue du Réseau des Observatoires du Français Contemporain en Afrique), n° 18, Nice, CNRS, 2004.

RAYNAUD Claude, «Panorama de la poésie maghrébine de langue française. Poésie tunisienne», *Bulletin du Centre Culturel Arabe*, Bruxelles, janv.- mars 2004.

II.2.4.) Autres ouvrages consultés:

BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal/I fiori del male*, Milano, BUR, 1997, (1ère éd. Poulet-Malassis, Paris, 1857).

CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *La vida es sueño*, Madrid, Ed. Cátedra, 1996, (1ère éd. Madrid, 1636).

D'AQUINO Tommaso, *L'alchimia ovvero Trattato della pietra filosofale*, Roma, Ed. Newton, 2006. [*De lapide philosophico*, 1ère éd. en 1488 à Venise, suivi du *Tractatus D. Thomae de Aquino datus fratri Reinaldo in arte Alchemiae*, 1ère éd. en 1579 à Köln].

Dix siècles de littérature française 1, du Moyen-Age au XVIIIème siècle, Paris, Bordas, 1984.

Dix siècles de littérature française 2, XIXème et XXème siècles, Paris, Bordas, 1991.

MONTALE Eugenio, *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 2000, (1ère éd. Gobetti, Torino, 1925).

PASCOLI Giovanni, *Myricae*, dans *Poesie*, Luigi Reverdito Ed., 1995, (1ère éd. Giusti, Livorno, 1892).

PERSE Saint-John, *Exil*, dans *Œuvre poétique I*, Paris, Gallimard, 1953, pp. 201-292 (1^{ère} éd. 1942).

—, *Vents*, dans *Œuvre poétique I*, Paris, Gallimard, 1953, pp. 293-447, (1ère éd. 1946).

QUASIMODO Salvatore, *Ed è subito sera*, Milano, Mondadori, 2003 (1ère éd. Mondadori, «Lo Specchio», Milano, 1942).

SACOTTE Mireille, *Parcours de Saint- John Perse*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987.

SENGHOR Léopold Sédar, *Chants d'ombre*, dans *Œuvre poétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1990 (1ère éd. Seuil, 1945).

UNGARETTI Giuseppe, *37 poesie*, Milano, Mondadori, 1996.