

N.B. : Cette thèse ayant été publiée (Saarbrücken, Editions universitaires européennes, 2010), nous n'en donnons ici que des extraits, choisis par l'auteur.



UNIVERSITE FRANÇOIS-RABELAIS DE TOURS

**ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES DE
L'HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ**



THÈSE PRÉSENTÉE PAR

Ines MOATAMRI

Soutenue le : 8 Décembre 2008

Pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université François-Rabelais**

Discipline : **Littérature française**

LE PAYSAGE DANS LA POÉSIE D'AMINA SAÏD

Dirigée par

M. Daniel LEUWERS

Professeur à l'Université François-Rabelais de Tours

JURY

Mme Colette GUEDJ

Professeuse émérite à l'Université de Nice Sophia-Antipolis

Mme Samia KASSAB

Professeuse à la Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunis

M. Daniel LEUWERS

Professeuse à l'Université François-Rabelais de Tours

Mme Maha MORCOS

Professeuse à l'Université d'Ein-Chams, Le Caire

*A ceux qui m'aiment et m'apprennent que
vivre, c'est donner.*

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement mon directeur de thèse M. le Professeur Daniel Leuwers pour sa confiance, ses conseils judicieux et son soutien constant tout au long de ce travail.

Mes plus vifs remerciements vont également à :

M. le Professeur Samir Marzouki pour ses conseils et pour la confiance qu'il a manifestée à l'égard de mon travail.

Mme. Amina Saïd qui, tout au long de cette recherche, a répondu à mes questions et m'a fourni les documents bibliographiques la concernant.

M. le Professeur Michel Collot qui a été mon premier directeur de recherche à l'Université de Paris 3 Sorbonne-Nouvelle et dont les conseils et les enseignements m'ont été éclairants.

Les enseignants de la Faculté de Lettres et de Sciences Humaines de Sousse, pour leur dévouement et leur attention, en particulier M. le Professeur Mohamed Chagraoui pour sa confiance et sa générosité.

Je tiens à manifester ma reconnaissance à :

Ma famille pour son soutien et son amour indéfectibles

Mes amis et collègues pour leur présence et leur soutien

RESUME

Notre travail interroge la représentation du paysage dans la poésie d'Amina Saïd (1953 -...), écrivaine tunisienne de langue française qui vit et travaille en France. Notre point de départ est le suivant : la représentation du paysage n'est pas seulement une référence à la nature mais une entreprise totale qui engage une sensibilité, une vision du monde et un travail de la forme et de l'écriture.

Nous partons de la question préliminaire suivante : « qu'est-ce qu'un paysage ? A partir de la ou des réponses proposées, nous étudions la représentation du paysage dans les poèmes de notre corpus.

Combinant interrogation stylistique et thématique, nous analysons la façon dont s'écrit cette catégorie jusque là abstraite qu'est le paysage. Notre parcours nous conduit à étudier le paysage intérieur du sujet à travers sa représentation du visage et du corps. Nous étudions également les aspects et les significations de ces paysages extérieurs que sont la ville, le désert ou la mer. Ces lieux et ces paysages décrivent l'aventure du sujet cherchant à habiter le monde. L'écriture donne à cette habitation une résonance poétique et onirique. Le paysage dans une œuvre poétique est ainsi une entrée féconde pour interroger l'univers imaginaire d'un auteur et pour révéler les multiples ressources d'une œuvre.

MOTS-CLES : Paysage, Poésie, Littérature, Visage, Corps, Ville, Désert, Mer.

RESUME en anglais

My work interrogates the representation of landscape in the poetry of Amina Saïd (1953-...) based in France and who writes in French.

I start from the following preliminary question: “what is a landscape?” Eventual answers will define my reading of the way she portrays landscape in the poems that constitute my *corpus*.

While combining stylistic and thematic research, I try to analyse landscape, a rather abstract category. I try in this study to investigate the writer’s internal landscape through her representation of both body and face. I equally try to probe the significance of external landscapes such as the town, the desert or the sea.

These spaces and landscapes present the writer’s search to inhabit the world. Writing gives this place a poetic and dreamy resonance. Landscape in a poetical text is accordingly a significant aspect that leads to the interrogation of the imaginary universe of a writer as well as to reveal wealth of a literary work.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
RESUME	4
Abréviations des recueils d'Amina Saïd	9
INTRODUCTION GENERALE.....	10
I. Vers une définition du paysage.....	11
1. De quelques définitions du paysage	12
a. Premier axe : le sens pictural.....	13
b. Deuxième axe : sens géographique	15
2. De la relation dans le paysage	23
3. Le paysage dans la critique thématique.....	26
a. Le thème	27
b. Du thème au paysage	29
II. Le paysage dans la poésie d'Amina Saïd	31
PREMIERE PARTIE : PAYSAGE INTERIEUR.....	43
Introduction.....	44
Chapitre premier : Visage-paysage	46
Introduction.....	47
1. Le Masque.....	Erreur ! Signet non défini.
a. Altération.....	Erreur ! Signet non défini.
b. Quête de l'ouvert.....	Erreur ! Signet non défini.
2. L'entre-deux.....	Erreur ! Signet non défini.
a. Partage et séparation.....	Erreur ! Signet non défini.
b. Trajet.....	Erreur ! Signet non défini.
3. « Stade du miroir ».....	Erreur ! Signet non défini.
a. Illusion.....	Erreur ! Signet non défini.
b. Etrangeté	Erreur ! Signet non défini.
c. Pour d'autres miroirs	Erreur ! Signet non défini.
Conclusion	Erreur ! Signet non défini.
Chapitre 2 : Images du corps.....	52
Introduction.....	53
1. Corps-prison.....	Erreur ! Signet non défini.
2. Pesanteurs	Erreur ! Signet non défini.
3. Corps et sable	Erreur ! Signet non défini.
4. Le corps et ses ombres	Erreur ! Signet non défini.
5. Corps-relation.....	Erreur ! Signet non défini.
Conclusion	Erreur ! Signet non défini.
Conclusion de la première partie.....	55
DEUXIEME PARTIE : LA VILLE	59
Introduction.....	60
Chapitre 1 : La ville, premier paysage	Erreur ! Signet non défini.
Chapitre 2 : Points de vue sur la ville.....	62
Introduction.....	63
1. La vue surplombante et immobile	64
2. La vue partielle et mobile.....	70
Conclusion	73
Chapitre 3 : La ville, une contre-nature ?	Erreur ! Signet non défini.
Introduction.....	Erreur ! Signet non défini.
1. Labyrinthes	Erreur ! Signet non défini.
2. Austérité.....	Erreur ! Signet non défini.
3. Distances	Erreur ! Signet non défini.
Conclusion	Erreur ! Signet non défini.
Chapitre 4 : Ville et exil.....	Erreur ! Signet non défini.
Introduction.....	Erreur ! Signet non défini.

1. La foule indifférente.....	Erreur ! Signet non défini.
2. Mélancolie.....	Erreur ! Signet non défini.
Conclusion	Erreur ! Signet non défini.
Chapitre 5 : Ecriture de la ville	74
Introduction.....	75
1. La ville / femme	76
2. Tableaux de la ville	82
a. Couleurs	84
b. Aura	88
Conclusion	93
Conclusion de la deuxième partie	94
TROISIEME PARTIE : LE DESERT.....	96
Introduction.....	97
Chapitre 1 : Aspects du désert.....	Erreur ! Signet non défini.
Introduction.....	Erreur ! Signet non défini.
1. Etendue	Erreur ! Signet non défini.
2. Nudité.....	Erreur ! Signet non défini.
a. Dépouillement	Erreur ! Signet non défini.
b. Abondance	Erreur ! Signet non défini.
c. Commencements	Erreur ! Signet non défini.
Conclusion	Erreur ! Signet non défini.
Chapitre 2 : Voyage dans le paysage	Erreur ! Signet non défini.
Chapitre 3 : La trace et le tracé	99
Introduction.....	100
1. Empreintes	101
2. Effacement	105
3. Le tracé.....	108
Conclusion	114
Chapitre 4 : Picturalité du désert.....	Erreur ! Signet non défini.
Introduction.....	Erreur ! Signet non défini.
1. Couleurs	Erreur ! Signet non défini.
2. Lumière	Erreur ! Signet non défini.
Conclusion	Erreur ! Signet non défini.
Chapitre 5 : Paysage-avec	115
Introduction.....	116
1. Autrui dans le paysage	116
2. Paysage et partage.....	119
Conclusion	124
Conclusion de la troisième partie	126
QUATRIEME PARTIE : LA MER	129
Introduction.....	130
Chapitre 1 : La mer, premier paysage	133
Introduction.....	134
1. Les eaux natales	135
2. Mer et mémoire.....	141
3. Paysage élu.....	147
Conclusion	151
Chapitre 2 : Puissances du mouvant.....	Erreur ! Signet non défini.
Introduction.....	Erreur ! Signet non défini.
1. Mobilité du vent.....	Erreur ! Signet non défini.
2. Rythme des vagues.....	Erreur ! Signet non défini.
a. Dynamique de la succession.....	Erreur ! Signet non défini.
b. Parole de l'eau.....	Erreur ! Signet non défini.
Conclusion	Erreur ! Signet non défini.
Chapitre 3 : Transitions dans le paysage.....	Erreur ! Signet non défini.
Introduction.....	Erreur ! Signet non défini.
1. La ligne d'horizon.....	Erreur ! Signet non défini.
2. Fragment de paysage : l'île	Erreur ! Signet non défini.
Conclusion	Erreur ! Signet non défini.
Chapitre 4 : Lumières sur la mer.....	153

Introduction.....	154
1. Eveil de l'aube	154
2. Eclat du jour.....	158
3. Transparences de l'obscur.....	162
Conclusion	165
Conclusion de la quatrième partie.....	166
CONCLUSION GENERALE.....	170
BIBLIOGRAPHIE GENERALE	Erreur ! Signet non défini.

Abréviations des recueils d'Amina Saïd

P.N.F. : *Paysages, nuit friable*, Vitry : Inéditions Barbares, 1980, 94 p, photos de Stanislas Roquigny.

M.I.V. : *Métamorphose de l'île et de la vague* / Préface d'Abdellatif Laâbi, Paris : Arcantère, 1985, 127 p.

S.F. : *Sables funambules (Demeures, traces et méditation)*, Paris : Arcantère ; Trois-Rivières : Ecrits des Forges, 1988, 117 p., coll. « Voix au chapitre », Monotypes d'Abidine Dino.

F.O. : *Feu d'oiseaux*, Marseille : Sud, 1989, 45 p.

N.A.L. : *Nul autre lieu*, Trois-Rivières : Écrits des Forges, 1992, 93 p., peinture et encres de Mechttilt.

U.A.N. : *L'Une et l'autre nuit*, Chaillé-sous-les-Ormeaux : Le Dé bleu, 1993, 125 p.

M.S.T. : *Marcher sur la terre*, Paris : Editions de la Différence, 1994, 107 p.

G.L. : *Gisements de lumière*, Paris : Editions de la Différence, 1998, 119 p., coll. « Clepsydre ».

D.D.A.M. : *De Décembre à la mer*, Paris : Editions de la Différence, 2001, 109 p., coll. « Clepsydre ».

D.D.S. : *La Douleur des seuils*, Paris : Editions de la Différence, 2002, 125 p., coll. « Clepsydre ».

A.P.D.M. : *Au Présent du monde*, Paris : Editions de la Différence, 2006, 95 p., coll. « Clepsydre ».

INTRODUCTION GENERALE

Nous nous proposons, dans le présent travail, d'étudier le paysage dans la poésie d'Amina Saïd. La représentation du monde naturel constitue en effet une donnée importante dans son œuvre dont le lyrisme s'articule d'une manière harmonieuse à la beauté du monde à travers la richesse de ses paysages. Avant de présenter la poétesse, le corpus et la démarche qui a guidé notre travail, nous commençons tout d'abord par définir l'objet de notre recherche, à savoir le paysage et ses différentes acceptions.

I. Vers une définition du paysage

On ne peut parler du paysage sans avoir au préalable dégagé la, voire les définitions, auxquelles le terme renvoie. Chercher à définir le paysage ne manque toutefois pas de soulever quelque difficulté. Le premier écueil auquel le chercheur est confronté pourrait être le suivant : comment parvenir à définir une notion dont le sens et l'emploi impliquent plusieurs disciplines telles que la géographie, la peinture, l'écologie ? De toute évidence, il est clair en effet que le sens et les paramètres conceptuels et notionnels du paysage varient, et parfois même d'une manière très perceptible, selon le champ de connaissance et d'investigation adopté.

Partant, il y aurait non pas un mais des paysages, selon que l'on en parle en géographe, en peintre, en écologiste, en poète, ou en simple paysan travailleur de la terre. Aurions-nous alors autant de paysages que de regards et de points de vue par rapport à celui-ci ?

On comprend mieux alors pourquoi on parle parfois d'une « inflation » du paysage. La métaphore désigne la polysémie d'une notion qui, à force d'être employée par les uns et par les autres, finit par perdre son sens.

Pour dépasser cet écueil méthodologique, nous proposons dans un premier temps d'interroger les différentes définitions proposées. A partir de cette première étape, nous essaierons de dégager les éléments opératoires pour la suite de notre travail. Pour ce faire, nous proposons d'interroger quelques définitions du paysage

dans les dictionnaires de langue. Comme le rappelle Baldine Saint Girons, le paysage « est toujours plus que le paysage ».¹

En essayant de dégager le réseau de ses significations, nous voudrions ainsi mettre en place les contours qui nous aideront à définir le champ notionnel et opérationnel de notre travail. Dans un deuxième temps, nous interrogerons les paramètres les plus pertinents de la notion, d'un point de vue théorique et historique.

1. De quelques définitions du paysage

Le paysage est un dérivé lexical du substantif « pays » : « région géographique, plus ou moins nettement limitée, considérée surtout dans son aspect physique », précise ainsi *Le Robert de la Langue française*. La distinction lexicale pays / paysage existe dans la plupart des langues occidentales : *land-landscaps* en anglais, *land-landschaft* en allemand, *land-landschap* en néerlandais, *paese-paesaggio* en italien, *pais-paisaje* en espagnol, *topos-topio* en grec moderne.

Historiquement, le paysage apparaît à la fin du 15^{ème} siècle en Occident, se confirme et se propage au début du 16^{ème} siècle dans le milieu de la peinture notamment et renvoie à la peinture ayant pour thème le paysage. Le mot désigne à la fois la représentation, c'est-à-dire l'acte de peindre une nature et la chose représentée, à savoir la nature elle-même, et ce avant de donner son nom progressivement et par extension au genre pictural.

Le paysage fait ainsi son apparition comme forme visuelle et picturale autonome d'une manière qui précède de quelques années l'expression linguistique qui le désigne. Celle-ci apparaît dans la langue française au 16^{ème} siècle, entre 1549 et 1606 plus précisément, période à laquelle les premiers tableaux de peinture de paysage sont composés en Europe et plus particulièrement en Flandre. Corollaire d'une nature progressivement détachée de l'histoire sainte et prise en elle-même comme objet esthétique, le paysage prend deux axes de signification. Une première signification picturale qui désigne un tableau représentant la nature voire d'une façon plus élargie le genre pictural auquel cette peinture se rattache.

¹ Baldine Saint Girons, « Lieu et paysage : un engendrement réciproque », *Le Paysage : état des lieux : actes du colloque de Cerisy (30 juin -7 juillet 1999)* / Sous la direction de F. Chenet, M. Collot, B. Saint Girons, Bruxelles : Ousia, 2001, coll. « Recueil », p. 519.

Le deuxième axe concerne, quant à lui, l'étendue de pays que l'on saisit dans son ensemble.

a. Premier axe : le sens pictural

[Le paysage comme tableau représentant la nature et genre auquel cette peinture se rattache]

Le premier sens du mot paysage est d'origine picturale. Il désigne une peinture, une gravure ou un dessin ayant pour objet le paysage. Voici des définitions extraites de quelques dictionnaires de langue française. Nous proposons de les analyser.

Le paysage :

Définition 1 : *Peinture, gravure ou dessin dont le sujet principal est la représentation d'un site naturel ou urbain.*¹

Définition 2 : *Tableau représentant un site généralement champêtre*².

Définition 3 : *Tableau représentant la nature et où les figures (d'hommes ou d'animaux) et les constructions (« fabriques ») ne sont que des accessoires.*³

Dans chacune de ces trois définitions, deux éléments définitoires sont retenus. D'abord le support matériel de cette représentation : tableau, gravure ou dessin. Ensuite son objet : site naturel ou urbain. Le paysage n'est donc pas le « pays » réel : c'est le pays transposé par le regard et modelé par l'expression picturale qui varie selon les options esthétiques et techniques adoptées. La peinture n'est pas une transposition objective et neutre du pays. C'est un acte de représentation, c'est-à-dire une recreation à partir de l'objet-support premier.⁴

¹ *Grand Larousse de la langue française.*

² *Lexis : Dictionnaire de langue française*, Paris : Larousse, 1975.

³ *Le Robert de Langue Française.*

⁴ C'est ce que suggère par son étymologie le verbe « représenter » qui dérive du bas latin « *repraesentare* » : rendre présent, de *praesens* : « présent », *Le Robert de langue française.*

Par son travail, le peintre interrompt ainsi l'étendue vaste et infinie du pays au sein duquel il opère une sélection et un choix. Cette médiation esthétique ne préjuge en rien de la nature et du contenu du « pays ». Si la tradition picturale paysagère associe le paysage à la nature, la représentation des paysages urbains¹ montre l'extension du champ pictural hors du cadre naturel *stricto sensu*.

Même si elles ne recourent pas directement le champ de notre travail qui a pour objet un *corpus* littéraire, ces trois définitions posent toutefois quelques éléments pertinents pour notre travail. Tout d'abord la remise en question d'une idée reçue selon laquelle le paysage réfère exclusivement à la nature : champs, campagnes, montagnes, jardins, *etc.*

Même si les deux dernières définitions s'y réfèrent essentiellement, la première définition élargit le champ d'acception de la notion en introduisant la référence au site urbain. Pour le regard artiste qui l'observe et la représente, la ville peut en effet constituer un objet paysager. Avec ses variations de lumière, ses panoramas riches en nuances et en couleurs, l'espace urbain peut être un terrain de représentation paysagère non moins riche que celui qu'offre la nature.

D'ailleurs, le paysage lyrique et poétique n'est plus seulement le paysage champêtre ou bucolique. L'espace urbain devient lui aussi objet de contemplation voire de rêverie. Poète de la modernité, Charles Baudelaire parodie les églogues et chante à sa manière les nouveaux paysages de la seconde moitié du 19^{ème} siècle. « Tuyaux », « clochers » et « mâts de la cité » deviennent les termes d'un nouveau lyrisme qui se détourne ouvertement du paysage champêtre et campagnard.²

La campagne n'est plus systématiquement associée à la belle nature, reposante et propice aux plus belles idylles. Chez Verlaine, la campagne devient un lieu « bête » et « sale ». ³ Sur le plan intelligible comme sur le plan sensible, elle est un lieu répugnant qui prend à rebours les idées reçues sur la campagne et sa

¹ Comme le montrent certains tableaux de Maurice Utrillo : « Paysage de banlieue », « Rue de la Jonquière », « Une rue d'Orthez », *etc.*, Cf. *Maurice Utrillo* / texte par Claude Roger-Marx, Paris : Flammarion, 1953.

² Le poème « Paysage » commence ainsi : Je veux, pour composer chastement mes églogues / Coucher auprès du ciel, comme les astrologues, / (...) / Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde, / Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde ; / Les tuyaux, les clochers, les mâts de la cité/ Et les grands ciels qui font rêver d'éternité. », Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris : Librairie Générale Française, 1972, coll. « Le Livre de Poche ; Classique », p.209.

³ Voir son poème « Paysage » qui commence ainsi : « Vers Saint-Denis c'est bête et sale la campagne / C'est pourtant là qu'un jour j'emmenai ma compagne. », Paul Verlaine, « Paysage », *Jadis et naguère in Œuvres poétiques complètes*, Paris : Gallimard, 1996, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 372.

présupposée beauté. Ce renversement des valeurs dont Verlaine et Baudelaire représentent un échantillon indicatif, illustre une nouvelle stratégie dans la structuration et la mise en place du paysage en littérature. La critique de l'ancien lyrisme romantique va ainsi de pair avec le dépassement d'un certain pathos lié à la nature et dont le célèbre poème « Le lac » de Lamartine est le parangon.

Le deuxième élément pertinent pour notre étude renvoie à l'idée de la représentation qui introduit à la part créatrice dans toute élaboration du paysage. Ce dernier est une reconstruction mentale, formelle et esthétique et n'est pas simplement la nature ou le pays à l'état brut.

Par rapport au paysage littéraire, cela implique l'importance du travail formel de l'écriture qui est l'équivalent de l'emploi des couleurs pour le peintre. Avec les mots, les rythmes et les sons, l'écrivain module sa représentation du paysage dans la matière sensible de la langue. Ce travail va de pair avec la sensibilité de chaque auteur. En effet, toute référence à un site n'est jamais neutre mais implique au contraire un investissement affectif propre à chaque auteur. La représentation du pays est ainsi un acte de création langagière qui réfère à l'univers des sentiments et des affects.

b. Deuxième axe : sens géographique

[Le paysage comme étendue de pays que l'on voit dans son ensemble]

Ce deuxième axe mentionne l'aspect géographique du paysage. Ce dernier désigne la nature saisie dans une perspective d'ensemble. Pour mieux comprendre la signification de ces éléments, nous proposons d'interroger quelques définitions relatives à ce deuxième axe géographique, l'objectif étant de relever les éléments les plus pertinents qui nous serviront pour la suite de notre travail.

Le paysage :

Définition 1 : *Etendue de pays, suite naturelle que l'œil peut embrasser dans son ensemble.*¹

¹ *Grand Larousse de la langue française.*

Définition 2 : *Vue d'ensemble d'une région, d'un site.*¹

Définition 3 : *Vue d'ensemble qu'offre la nature, d'une étendue d'un pays, d'une région.*²

Définition 4 : *Etendue que l'on voit d'un seul aspect. Il faut qu'il [le paysage] le soit d'un lieu assez élevé où tous les objets dispersés auparavant se rassemblent d'un seul coup d'œil.*³

Définition 5 : *Partie d'un pays que la nature présente à l'œil qui la regarde.*⁴

D'une manière assez convergente, les définitions proposées désignent le paysage comme une étendue saisie dans son ensemble à partir du point de vue d'un sujet. Quatre éléments sont dans ce contexte retenus : l'extension, la vue d'ensemble, le point de vue et la délimitation.

- L'extension

Le paysage est défini comme une étendue naturelle. Pour que l'espace qui s'étend devant le regard puisse être perçu comme paysage, il faut qu'il s'étende, comme le dit Furetière, « jusqu'où la vue peut porter »⁵. Ce critère quantitatif permet de distinguer entre jardin, parc et paysage. Même si le jardin est un espace naturel, on ne peut l'associer, à cause justement de ses dimensions réduites, à un paysage.

En amont, l'idée d'étendue s'éclaire par le contexte social, culturel et politique dans lequel le paysage a émergé. Le paysage fait son apparition en Europe, en Flandre plus précisément, à l'époque de la Renaissance, dans des tableaux ayant pour sujet la nature. Sur le plan socioculturel, cette genèse est corollaire d'un recul de la religion. Le regard de l'homme qui se détache progressivement du ciel

¹ *Lexis : Dictionnaire de langue française.*

² *Trésor de la langue française.*

³ *Le Littré.*

⁴ *Le Robert de langue française.*

⁵ Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690.

transcendant lié depuis le monothéisme chrétien à l'idée du péché originel, se porte vers les étendues terrestres de plus en plus réinvesties par la curiosité et l'attention de l'homme. Ce regard qui descend des cieux va de pair avec une conception désormais nouvelle de la nature qui se dégage peu à peu de l'Histoire sainte.

Traitée pour elle-même, la nature s'offre comme objet esthétique autonome, sans référence nécessaire aux épisodes bibliques auxquels la nature servait souvent de faire-valoir. L'acte de voir et de peindre s'affirme ainsi dans son autonomie, sans la perspective théologique qui subordonnait le motif du paysage à une visée religieuse, pédagogique ou morale.

Dans la construction des édifices religieux, cette émancipation se traduit par le passage du style roman dont l'austérité est en grande partie liée à l'instabilité politique et aux angoisses millénaires, au style gothique dont les rosaces et les arcs en ogive éclairent et agrandissent l'espace dévolu au culte de Dieu.

A la notion de sujet subordonné à une instance politique liée au pouvoir de Dieu sur terre, l'ascension de la bourgeoisie va poser progressivement l'idée d'individu. Avec ses nouvelles valeurs : expansion, liberté, cette nouvelle classe rêve d'un espace ouvert à ses aspirations :

Mais il faut sans doute aussi rapporter la multiplication, à la Renaissance, des représentations de Paysage, aux principales innovations culturelles qui marquent cette époque, et en particulier, l'apparition, dans certaines catégories sociales très limitées, de l'idée d'individu, de sa liberté, de son destin propre. Cette idée, qui devait prendre peu à peu une si grande importance en Occident, surtout à partir du 17^{ème} siècle avec le grand développement de la bourgeoisie, me paraît être à la racine de cet intérêt passionné pour les paysages et leurs images.¹

L'apparition du paysage dans les premiers tableaux de peinture traduit l'aspiration à un pays conquis par le regard et converti par la médiation artistique. Par le jeu de la perspective, la surface plane du tableau s'ouvre à une profondeur où, de quelque point que l'on se place, la vue s'étend à « perte de vue » :

¹ Yves Lacoste, « A quoi sert le paysage ? Qu'est-ce qu'un beau paysage ? », *La Théorie du paysage en France : 1974-1994* / sous la direction d'Alain Roger, Seyssel : Champ Vallon, 1999, collection « Pays / Paysage », p. 68.

En latin classique, *Perspicuus* qualifie ce qui « s'offre transparent au regard, par exemple un vêtement » ; et de fait, en perspective, le regard traverse ce que l'on nomme, faute de mieux, un milieu, milieu si transparent qu'il n'arrête, ni ne ralentit le regard.¹

Merleau-Ponty a montré par exemple que les théoriciens de la Renaissance ont tenté de dépasser le champ visuel sphérique des Anciens ainsi que leur perspective angulaire qui, selon le philosophe, « lie la grandeur apparente, non à la distance, mais à l'angle sous lequel nous voyons l'objet, ce qu'ils appelaient dédaigneusement la *perspectiva naturalis* ou *communis*, au profit d'une *perspectiva artificialis* capable en principe de fonder une construction exacte ». ²

En distendant le visible, la perspective ouvre à une sorte de spatialité idéale qui étend l'espace au-delà de la limite de la surface représentée :

Ce regard distend le visible par la puissance de l'invisible. Cette opération, qui seule rend l'espace des choses ouvert comme un monde, s'accomplit suivant l'idéalité de l'espace : un espace idéal, plus effectif que l'espace réel, puisqu'il le rend possible.³

Par la perspective, le tableau indique un cheminement et oriente vers une nouvelle manière d'appréhender le réel, plus ouvert au regard, à l'interprétation et au pouvoir du sujet.

Historiquement liée à la période de la Renaissance avec ses valeurs nouvelles régissant les rapports des hommes entre eux et ceux des hommes avec Dieu, l'idée d'étendue est importante d'un point de vue artistique et esthétique. L'espace qui s'étend ouvertement devant le sujet stimule en effet l'imagination et la rêverie. Les lointains que le corps ne peut parcourir deviennent ainsi matière d'interrogation et de recreation pour l'homme. Face au territoire qui s'étend devant son regard, l'homme ressent le désir de voyager, réellement ou métaphoriquement, au sein de cet espace, pour le parcourir et le découvrir ou l'imaginer et le recréer.

¹ Jean-Luc Marion, « La croisée du visible et de l'invisible », *Trois essais sur la perspective*, Paris : Editions de la Différence, 1985, p. 15.

² Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1985, coll. « Folio ; Essais », p. 49.

³ *Ibid.*, p. 18.

- La vue d'ensemble

Du critère d'extension découle la constitution d'une vue d'ensemble. En effet, le pays qui s'étend à perte de vue peut paraître infiniment désorientant et vertigineux, si, au sein de ce vaste espace, le sujet ne pouvait arrêter son regard sur un ensemble particulier. Cet ensemble nécessite un acte de distanciation du regard pour que le pays soit saisi dans une même structure pour l'œil de l'observateur. C'est ce sens que véhicule par exemple le verbe « *payser* », néologisme créé par Augustin Berque pour signifier, au sein du paysage, la production de figures topologiques particulières, structurées en ensembles cohérents et dans des unités sémiotiques expressives¹.

D'un point de vue lexical, l'ajout du suffixe *-age* au substantif *pays* se conçoit dans le sens d'une appréciation globale d'une étendue de pays par le regard de l'observateur, et de cette même étendue par une représentation picturale, le tableau du paysage par exemple :

Si *-age*, sans aucun doute, établit un rapport entre forme simple et dérivée, le rapport est assez lâche, variable d'un cas à l'autre et pourrait mieux se décrire comme « appréhension globale d'une réalité, analysable ou non » que comme « collectif »².

La vue d'ensemble est l'un des premiers éléments qui s'associent à la perception et à la peinture du paysage en Europe. Dès le 16^{ème} siècle en effet, le fait est clairement souligné par Fontenelle pour qui « un paysage dont on a vu toutes les parties l'une après l'autre n'a pourtant point été vu : il faut qu'il le soit d'un point assez élevé, où les objets auparavant dispersés se rassemblent sous un seul coup d'œil ».³

¹ Cité par Pierre Donadieu, « Pour une conservation inventive des paysages », *La Théorie du paysage en France, op. cit.*, p. 419.

² Jeanne Martinet, « Le Paysage : signifiant et signifié », *Lire le paysage / lire les paysages : actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983*, Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne : C.I.E.R.E.C., 1983, p. 62.

³ Cité par François-Pierre Tourneux, « De l'espace vu au tableau, ou les définitions du mot paysage dans les dictionnaires de langue française du 17^{ème} au 19^{ème} siècle », *La Théorie du paysage en France, op. cit.*, p. 199.

Les reliefs de la nature : collines ou montagnes par exemple peuvent jouer un rôle en permettant d'appréhender le pays d'un point suffisamment élevé pour avoir une vue d'ensemble.

Historiquement, la vue d'ensemble est liée à une plus grande capacité de maîtrise, par le sujet, de son espace. Cette capacité est le produit d'une conjoncture multiple alliant, à la Renaissance, des facteurs économiques, culturels et scientifiques. La distanciation nécessaire à la mise en place d'un ensemble paysager est en effet l'acte d'un sujet capable de prendre du recul par rapport aux choses et de les représenter sur la surface de la toile. Le sujet ne subit plus la nature mais la reproduit à sa façon, selon ses orientations esthétiques et d'après ses paramètres affectifs propres.

D'une manière générale, l'idée d'ensemble marque le lien qui se noue entre le pays et le sujet, soit entre la sphère objective et la sphère subjective. L'acte de construction par lequel l'ensemble paysager se constitue est en effet un jalon essentiel dans l'élaboration du paysage. La relation entre l'œil qui regarde et le pays qui émerge peu à peu de son anonymat par l'action de voir fonctionne à ce premier niveau comme un moment nécessaire pour la constitution du paysage.

- *Le point de vue*

Pour qu'il y ait paysage, il faut que celui-ci soit perçu à partir d'un point de vue qui correspond à un point de positionnement dans l'espace. Ce sont généralement les reliefs comme les collines, les sommets de montagnes ou les hauteurs de bâtiments qui assurent ce cadrage à partir d'un point élevé. Le point de vue instaure le regard comme élément transitif entre la réalité physique du pays et la réalité subjective du percevant. C'est le canal perceptif entre le pays et le sujet qui est en effet l'élément transitoire qui fait passer de la catégorie première de pays à celle plus personnelle et plus élaborée de paysage.

Comme on l'a vu, l'apparition des paysages en toile de fond des tableaux de peinture à la Renaissance, est indissociable de la naissance de l'idée d'individu, c'est-à-dire d'un sujet maître de son mouvement physique, intellectuel et artistique.

Le point de vue nécessite un angle particulier, choisi en fonction de son aptitude à appréhender l'étendue qui s'ouvre devant le sujet. Mais, conjointement, ce point de vue impose une zone de non-visibilité qui s'étend en amont, derrière le corps du sujet, et en aval, au-delà de ce que ce dernier peut réellement voir et apercevoir. Si la vue est partielle en ce qu'elle renvoie au point de vue d'un sujet en particulier, elle est inéluctablement partielle. Contrairement à la carte géographique et à la vue panoramique qui offrent une saisie globale de leur objet, la vue humaine est limitée dans l'espace : ici, le point de vue exclut les autres points de vue possibles. Cette délimitation se conçoit aussi par rapport au temps, car le sujet ne peut voir qu'une chose à la fois.

Il n'y a pas d'étendue, donc pas de pays et pas de paysage, sans cette visibilité première, élément relationnel entre la matérialité du pays et la subjectivité de chaque individu. Le point de vue dresse ainsi la relation entre le factuel et le symbolique et instaure la référence au sujet avec ses goûts et ses préférences. La visibilité n'est pas dans ce contexte un simple enregistrement des données scopiques mais apparaît comme le produit d'un ensemble de paramètres : physiques, lyriques, existentiels et esthétiques. Elle n'est pas présentation du pays mais représentation de ce dernier, c'est-à-dire un travail de reconstruction et de composition de ses données premières.

Un paysage, c'est donc une « situation choisie ou créée par le goût et le sentiment ».¹ S'il en est ainsi, c'est qu'il est modulé par le point de vue d'un sujet qui constitue le pays en paysage. « Pour l'être d'horizon qu'est l'homme, voué à l'incomplétude, penser le lieu, espace ou site, ce sera le choisir, le circonscrire et le destiner, d'après son propre point de vue, en l'ouvrant et en travaillant sur l'horizon »,² souligne Serge Meitinger.

Métonymiquement, la vue inscrit le trajet entre le regard du sujet et l'espace du paysage. Elle explique parallèlement comment peuvent s'investir dans le paysage les contenus psychologiques et les choix existentiels propres à chaque individu.

¹ René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages, suivi de : Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Seyssel : Champ Vallon, 1992, coll. « Pays-Paysages », p. 55.

² Serge Meitinger, « Note sur le paysage comme « Lieu pensant » », *Le Paysage : état des lieux*, op. cit., p. 444.

Le point de vue est ainsi lié à la sensibilité et à l'histoire propres à chaque individu. La vision, souligne Merleau-Ponty, est « une pensée conditionnée »¹ qui manifeste une part de l'affectivité et de la sensibilité de chaque sujet.

- La Sélection

Toute composition du paysage se fait à partir d'une sélection, d'un choix et d'une préférence. Contrairement à la carte géographique qui offre une vision à grande échelle, le point de vue humain ne peut embrasser du regard qu'une partie d'un champ plus large. Le paysage n'est donc pas le pays, mais un aspect choisi, délimité de ce dernier. Dans son *Dictionnaire universel*, Furetière définit à cet effet le paysage comme : « l'aspect d'un pays, le territoire jusqu'où la vue peut porter ».²

D'un point de vue lexical, le substantif « pays », à partir duquel est composé par dérivation suffixale, le mot paysage, oriente déjà vers cette idée de délimitation.³ Si le paysage est le point de vue du sujet sur son pays, ce point de vue subjectif et partial ne peut être que partiel compte tenu de certains paramètres physiques et biologiques. Si le corps ne peut occuper qu'une seule position dans l'espace, ceci détermine et réduit la direction et le champ du regard.

Perfectibles, l'œil et le corps humains n'ont sur la réalité qu'une saisie partielle et limitée. Cette délimitation permet d'inscrire, simultanément, le point de vue d'autrui. Ce que, de par sa position, le sujet ne peut saisir par la vue, d'autres sujets sont dans la possibilité de le faire. Limiter est par ailleurs un acte nécessaire qui inscrit d'une manière significative la relation entre le paysage et le « paysageant »⁴. La délimitation est en effet une manière de convertir le pays aux dimensions humaines. Le paysage n'est pas l'espace désorientant et vertigineux qui s'étend à perte de vue. C'est un aspect du pays, une partie choisie et délimitée de ce dernier, ce qui permet de le saisir dans ses résonances humaines. Le travail artistique ne fait que prolonger cette conversion. Le peintre du paysage s'approprie le pays et le convertit selon son esthétique. L'écrivain, poète ou romancier,

¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 51.

² Furetière, *Dictionnaire Universel*, op. cit.

³ Etymologiquement en effet, « pays » dérive du bas latin « *pa(g)ensis* » : habitant d'un *pagus*, un canton. « *Pagus* » est rattaché au verbe « *pango* » qui veut dire enfoncer des pieux dans le but de limiter. Malgré l'évolution du terme, l'imaginaire linguistique a gardé cette idée de délimitation.

⁴ La notion de « paysageant » désigne le sujet qui représente le paysage.

continue cette conversion dans les lignes de l'écriture, les modulations d'un style et le travail de création.

2. De la relation dans le paysage

Si le paysage désigne en effet une réalité géographique en rapport avec l'aspect physique et géographique du pays, il renvoie aussi à une attitude mentale, une sensibilité et une vision propres à un sujet par rapport au pays qu'il embrasse du regard ou qu'il représente dans son œuvre picturale ou littéraire. Le paysage se constitue ainsi dans le trajet qui relie entre eux ces deux pôles : l'espace extérieur et le monde intérieur du sujet.

La pensée du paysage comme relation montre d'une part les limites de toute interprétation dualiste de la réalité et témoigne d'autre part de l'intérêt que constitue le questionnement relationnel de l'homme et de son espace. C'est ce sens que véhicule, selon Maurice Merleau-Ponty, le verbe « communiquer » qui implique un double rapport de contact, à la fois de réceptivité et d'ouverture :

Le monde est non pas ce que je pense, mais ce que je vis, je suis ouvert au monde, je communique indubitablement avec lui.¹

C'est dans l'ouverture à l'espace et au paysage que se réalise la transition entre le dedans et le dehors, constituant ce que Merleau-Ponty appelle une « intentionnalité opérante » qui fonde la relation de l'homme à son paysage. Cette intentionnalité est définie par le philosophe comme ce qui fait « l'unité naturelle et antéprédicative du monde et de notre vie, qui paraît dans nos désirs, nos évaluations, notre paysage ».²

Pour Merleau-Ponty, l'espace comme le paysage, ne sont pas de simples conglomerats d'objets, mais sont comptés à partir du lieu où se tient le sujet. Celui-ci ne « vit » pas cet espace de l'extérieur mais s'y trouve englobé, enveloppé du dedans. Pour Merleau-Ponty, l'espace est autour du sujet et non pas devant lui :

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945, p. XII.

² *Ibid.*, p. XIII.

L'espace n'est plus celui dont parle la Dioptrique, réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision, ou un géomètre qui la reconstruit et la survole, c'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi.¹

Ainsi, le paysage se définit comme « *trajection* » entre les facteurs relevant strictement du pays et les facteurs référant au sujet. Comme le souligne Augustin Berque, le milieu n'est que l'articulation de facteurs subjectifs et de facteurs objectifs. Il se définit comme :

La conjugaison, au cours du temps de l'histoire et dans l'espace des milieux, des facteurs subjectifs et des facteurs objectifs qui concourent à élaborer des milieux².

Le paysage se présente dans l'entre-deux qui relie le paysagé et le paysageant. Il relève à la fois du subjectif et de l'objectif, du sensible tout autant que du symbolique, du physique et du phénoménal, de l'écologique et de l'imaginaire. Cette articulation entre ces éléments met l'accent sur le lien nécessaire entre l'individu et le pays dans l'élaboration du paysage. Dans cette perspective, le paysage n'est pas seulement un *topos*, lieu ou site considérés en eux-mêmes, mais un espace ou un lieu qualifié, nommé, prédiqué par le regard et la vision d'un sujet. En mettant en place un cadre conceptuel formé de notions comme *trajection*, *médiance* ou milieu, Augustin Berque insiste sur l'aspect foncièrement interférentiel du paysage. Au cœur de ce dernier on retrouve la notion de « *médiance* », point d'articulation et de relation entre le sujet et le pays :

Le milieu est une entité relationnelle, construite par les médiations diverses qui s'établissent entre ses constituants subjectifs autant qu'objectifs. Le paysage est l'une d'entre elles. [...]. La médiance anime donc le paysage. [...]. Elle transcende en effet la scission moderne du sujet et de l'objet, en imprégnant de notre subjectivité le monde qui nous entoure, et en nous engageant

¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., pp. 58-59.

² Augustin Berque, « Paysage, milieu, histoire », *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, op. cit., p. 28.

récioproquement dans la tendance objective de ce monde - notre milieu. Ni subjective ni objective, par conséquent, la médiance est trajective.¹

Dans cette optique « trajective », le paysage est le site géographique investi par le regard, l'affect et l'intellect du sujet. Il est le pôle où se cristallisent ces paramètres selon les modalités de la trajection entre l'intelligible et le sensible :

La distinction ontologique opérée jadis par l'alternative moderne s'est elle-même invalidée devant cette évidence toujours plus criante : l'environnement, au contraire, est imprégné de notre subjectivité. Nous n'y sommes pas seulement plongés biologiquement ; il conditionne aussi notre identité et notre personnalité par le biais des valeurs que nous y attachons.²

L'investigation du paysage doit ainsi interroger l'ensemble de ces relations qui s'établissent entre le sujet et son espace, en prenant en compte le mouvement entre l'affectif et le factuel. Toute connaissance du paysage va ainsi de pair avec une connaissance du paysageant et va de pair avec les modalités du sentir défini comme :

[...] le vivre d'un être-avec, qui se déploie en sujet et objet [...]. Le maintenant du sentir n'appartient ni à l'objectivité ni à la subjectivité, il appartient aux deux ensemble. Dans le sentir se déploient, pour le vivant, en même temps moi et monde. Dans le sentir le vivant se vit soi et le monde, soi *dans* le monde, soi *avec* le monde.³

Le paysage est le produit d'une relation où l'intérieur et l'extérieur forment un seul espace, qu'on pourrait rapprocher de ce que Rilke nomme la *weltinnenraum* : espace intérieur du monde⁴.

Situé à l'interface entre le monde et le sujet, le paysage est une expérience qui arrive au corps tout entier et ne peut par ailleurs pas se réduire au visible seulement. C'est une expérience au sens phénoménologique d'une « rencontre

¹ *Ibid.*, pp. 27-28.

² *Ibid.*, p. 26.

³ E. Straus, cité par Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1997, coll. « *Krisis* », p. 191.

⁴ « A travers tous les êtres passe l'unique espace: / espace intérieur du monde... », cité par Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, 2002, collection « Folio-Essais », p. 174.

vitale dans et par laquelle le monde est éprouvé et appris dans sa signifiante »¹, et qui appelle le registre du sensoriel. Le paysage s'apparente ainsi à une expérience totale mêlant le visible, l'audible, le tactile voire même l'olfactif.

Le paysage se prête au jeu de la lettre, aux modulations du son ainsi qu'aux variations du rythme, de la couleur et des images. Il noue ainsi le verbal et le non-verbal dans une dynamique expressive. Cette dynamique de la forme sensible fait du paysage un objet particulièrement significatif qui réfère, dans l'univers de l'écriture, à une sensibilité particulière et à une vision du monde. Vecteur de création et de connaissance de soi dans le rapport au monde et à autrui, le paysage devient ainsi un objet de création, ce par quoi l'univers subjectif est spécifié et ce par quoi le monde est éprouvé dans sa signification.

La poésie moderne puise dans ce fond riche et multidimensionnel du paysage. Le sujet ne se contente plus d'ailleurs d'y verser ses émotions mais le structure, le découvre et le renouvelle. Comme le souligne Jean-Michel Maulpoix, le paysage devient un objet poétique et lyrique, structuré et travaillé au niveau des catégories thématiques et formelles d'une œuvre :

Le paysage lyrique est plus qu'un état d'âme. Le sujet ne se contente pas de s'y contempler comme en un miroir, ni d'y verser ses émotions. Il le choisit et le structure, lui prête les figures les plus inattendues, le détaille ou le réduit à presque rien, l'invente, le découvre en soi et se découvre en lui...Il se situe dans l'univers en le recomposant ; son identité est liée à sa localisation [...]. Les lieux ont une réalité formelle autant que thématique et cette double valeur n'a cessé de se confirmer à mesure que l'écriture poétique isolait sa spécificité.²

3. Le paysage dans la critique thématique

Cette articulation entre la réalité subjective et le monde extérieur rend le paysage particulièrement apte à signifier, chez un sujet, sa vision du monde et son univers subjectif dans l'expression par laquelle il formule cette expérience. C'est cette trilogie symbolique : *logos*, *anthropos*, *cosmos* qui constitue l'un des noyaux qui servent, dans la critique thématique, à la définition du paysage d'un auteur.

¹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op. cit., p. 194.

² Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, Paris : José Corti, 2000, p. 339.

Avant de décrire ce que désigne dans ce cadre la notion de paysage, nous rappellerons brièvement la définition du thème selon la critique thématique, car il existe entre les notions de thème et de paysage une relation étroite.

a. Le thème

A propos de l'approche thématique, Jean-Pierre Richard¹, parle d'une méthode « interrogative », « totalitaire » et « combinatoire »² qui vise, chez un écrivain, à interroger l'identité de son univers imaginaire. La critique est un relevé des parcours personnels visant au dégagement de structures et au dévoilement progressif d'un sens. Dans une adhésion interne à l'œuvre, elle vise à sonder l'univers imaginaire de cette œuvre afin de scruter sa particularité et de dégager ses principales résonances. Le thème apparaît comme l'élément transitif entre les différents maillons de l'expérience créatrice : le sensible et l'intelligible, le dedans et le dehors, le signifiant et le signifié, le réflexif, le perceptif et l'inconscient. Pour mieux rendre compte de cette notion de thème, Jean-Pierre Richard interroge à cet effet la définition mallarméenne de la « racine » :

Qu'est-ce qu'une racine ? un assemblage de lettres, de consonnes souvent, montrant plusieurs mots d'une langue comme disséqués, réduits à leurs os et à leurs tendons, soustraits à leur vie ordinaire, afin qu'on reconnaisse entre eux une parenté secrète.³

A partir de cet exemple philologique, Jean-Pierre Richard définit le thème comme l'élément autour de quoi se structure tout un monde propre à chaque auteur. Il s'agit donc d'un :

[...] principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde.⁴

¹ Qui est l'un des représentants les plus éminents en France de la critique thématique.

² Les termes sont ceux que Jean-Pierre Richard emploie dans *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris : Seuil, 1961, pp. 14-15.

³ Cité par Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 24.

⁴ *Ibidem*.

Chez Mallarmé, les thèmes se constituent autour de ses matières particulières que sont par exemple les nuages, les glaces, les écumes, les fumées, les eaux, ou ses formes favorites comme les jets d’eaux ou les presqu’îles. Ils se composent aussi dans les mouvements de la conscience : réflexivité, retournement sur soi. Le thème offre ainsi la perspective à partir de laquelle s’organise un ensemble d’éléments sensibles qui renvoient à l’univers de l’écrivain. En construisant l’architecture des réseaux thématiques, le critique vise ainsi à étudier « le mouvement par lequel la chair, le sang, la rêverie aboutissent à des créations d’intelligence ».¹

Deux critères définissent le thème. D’abord sa récurrence car la répétition est un indice de l’importance que revêt le signe relevé. Ensuite son emplacement, puisque de la localisation du thème découlent sa valeur stratégique ainsi que l’importance qu’il revêt au regard de la critique. La méthode consiste alors à relever, à classer et à lier les uns aux autres les éléments sensoriels en organisant l’ensemble de ces matières. A partir du thème, le critique peut dresser un « musée de l’imagination ² », mêlant l’érotique, le sensible, le réflexif, le métaphysique et le littéraire. Ces éléments permettent d’établir une relation d’ensemble qui convoque des parentés, des échos et des analogies d’une rêverie à une autre, ou, au sein d’un même thème, d’en étudier les variations aussi bien en diachronie qu’en synchronie.

Ce lent dévoilement d’une cohérence structurelle introduit à l’univers des essences constitutives d’un écrivain afin d’établir un ensemble global qui servira comme grille d’analyse et de compréhension :

En se souvenant, d’abord, que la thématique traditionnelle se fondait sur un relevé et une description de type catégoriel. On extrayait les essences constitutives d’une temporalité, d’une distance intérieure, d’un regard vivant, d’un paysage, pour le recombinaison en un ensemble congruent, une sorte de modèle.³

C’est du tissu verbal que le critique extrait les thèmes et motifs. Le signifiant et le signifié sont en corrélation pour dire les grandes unités de l’univers subjectif. La

¹ *Ibid.*, pp. 21-22.

² *Ibid.*, p. 19.

³ Jean-Pierre Richard, Préface à Mireille Sacotte, *Parcours de Saint-John Perse*, Paris : Champion ; Genève : Slatkine, 1987, p. 9.

forme raconte le sens, de même que le sens se fait déchiffrer à travers la logique de la forme :

Hors de la lettre, de son initiative, de sa germination, de sa combinaison, de son plaisir spécifique, il n'existe pas de sens, donc pas de « sens des sens », et pas de paysage.¹

Le parti-pris des choses rappelle ainsi le parti pris des mots. Face verbale et face sensorielle du poème sont conjointement solidaires et c'est dans leur articulation que réside toute quête du sens.

b. Du thème au paysage

Cette définition du thème va situer d'une façon particulière la signification que la critique thématique accorde à celle de paysage. En organisant l'univers thématique d'une œuvre, la critique vise en effet à extraire les lignes directrices d'une existence qui compose justement le « paysage » d'un écrivain. C'est cette architecture existentielle d'un univers imaginaire qui se compose de « motifs », de « fibres », de « matières » et de « formes » variables et favorites qui tisse, chez un auteur, son paysage :

Ce sont ces « motifs » (...), que nous avons voulu, nous aussi, extraire des « fibres » de l'œuvre : de son tissu verbal et de sa substance imaginaire. Nous les avons recherchés dans les matières favorites de Mallarmé (par exemple glaces, feux, gazes, crèmes, fumées, écumes, nuages, eaux limpides), dans ses formes préférées (cols, jets d'eaux, presque-îles, corolles, ongles, élans épanouis ou retombés), dans les mouvements auxquels revient toujours sa rêverie (jet, battement, réflexivité, va-et-vient, aveu, pudeur), dans les attitudes essentielles qui composent pour nous son paysage.²

Formant l'univers singulier d'un écrivain, le paysage s'apparente à une forme-sens où s'articulent les figures thématico-pulsionnelles, les formes scripturales et syntaxiques, rhétoriques et mélodiques qui composent l'architecture intérieure et

¹ Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Paris : Seuil, 1979, collection « Poétique », p. 9.

² Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, op. cit., p. 19.

imaginaire d'une œuvre. Pour Jean-Pierre Richard, le paysage d'un écrivain serait ainsi « l'ensemble des éléments signifiés y renvoyant à la visée d'un champ, perceptif et imaginaire, singulier ». ¹ La saisie de ce champ singulier nécessite une lecture multidimensionnelle afin de déplier les différents niveaux qui forment les strates de son paysage.

A une lecture thématique qui interroge les motifs récurrents et stratégiques dans une œuvre et qui procède généralement par prélèvements, classements, regroupements, interprétation et déchiffrement des qualités afin de dégager la singularité du paysage chez un écrivain, s'articule une lecture de type analytique pour sonder les marges silencieuses du langage. Par son objet, ses choix méthodologiques, et son projet herméneutique, la thématique rencontre ainsi la psychanalyse. Comme le dit Jean-Pierre Richard :

La thématique s'inspire, depuis ses débuts, de la psychanalyse : elle place donc au centre de son souci la vie du corps, du corps percevant, imaginant et désirant ; elle y rencontre nécessairement la dimension de division, de conflit inconscient à laquelle s'attache la psychanalyse. Étudier thématiquement un thème (catégorie sensible), ou un motif (objet particulier, privilégié), c'est écouter à la fois leur manifestation et leur retour, sous divers masques possibles, c'est passer sans arrêt de l'explicite à l'implicite, du dénoté au connoté. ²

Le paysage d'un écrivain renvoie ainsi à l'univers intérieur et aux choix inconscients du sujet dans sa prédilection pour tels ou tels sites et dans le retour de tels motifs ou de tels ou tels schèmes sensibles qui dressent ensemble un musée du sensible et du sensoriel, dans une modulation constante du signifié et du signifiant. Dans la conception richardienne du paysage, c'est l'idée d'ensemble qui est retenue, le rôle du critique étant justement de convoquer et de provoquer des échos et des convergences entre l'univers perceptif et l'univers imaginaire, le sensible et l'intelligible, l'idée et la forme, les mots et les choses.

Dans ce cadre, les travaux de Michel Collot, articulant les acquis de la thématique aux réflexions de la pensée phénoménologique d'inspiration merleau-pontienne, mettent l'accent sur la qualité relationnelle du paysage qui combine la référence sensible à un pays, l'implication affective d'un sujet et la

¹ *Magazine Littéraire*, n°345, juillet-août 1996, p. 100.

² *Ibid.*, p. 102.

mise en forme par et à travers la langue et le style. Pour Michel Collot, le paysage serait le :

[...] pays tel qu'il est mis en forme par l'artiste, ou par le point de vue d'un sujet percevant. C'est donc une réalité intérieure autant qu'extérieure, subjective autant qu'objective.¹

L'accent est ainsi mis sur le lien qui, dans la représentation du paysage, noue l'intelligible et le sensible, le sujet et l'objet, le dedans et le dehors. Pôle relationnel entre l'objectif et le subjectif, l'homme et le monde, le paysage n'est pas un simple décor de l'histoire. Il est au contraire une série de rapports articulant l'affectif et l'objectif, l'imaginaire et le représentatif, le Moi et la nature. Trajet interférentiel entre le monde sensible et la sphère intime, le paysage est ainsi une matrice symbolique qui renferme un sens et qui donne en même temps à réfléchir et à penser. Si on parle à ce propos, de la « pensée paysage »², c'est que, comme appel à l'imagination, comme structure signifiante et comme source d'émotions, le paysage stimule la pensée. Par ses figures, sa logique et sa constitution, la pensée de son côté se déploie à la manière d'un paysage. Celui-ci est ainsi une fable protéiforme qui est celle du corps dans sa relation à l'espace, dans son rapport au désir et à la jouissance, dans son ouverture à l'autre, ainsi que son investissement par rapport à l'espace. C'est dans leur dynamique que cette fable se construit, et c'est dans cette interaction que nous proposons de l'interroger dans notre travail sur l'œuvre de la poétesse tunisienne de langue française, Amina Saïd.

II. Le paysage dans la poésie d'Amina Saïd

Interroger le paysage dans l'œuvre poétique d'Amina Saïd peut constituer une entrée féconde dans son univers imaginaire, nourri d'une densité d'écriture qui n'a plus à faire ses preuves et d'une sensibilité qui accorde à la nature dans ses différentes manifestations une place de prédilection.

¹ Michel Collot, « De la dé-figuration du paysage dans la poésie française contemporaine », *RITM* : « Horizons de la poésie moderne », n°5, 1997, p. 154.

² L'expression est celle que Michel Collot emploie dans son article : « La Pensée paysage » in *Le Paysage : état des lieux*, op. cit., pp. 498-511.

Proposer, dans le cadre d'une recherche universitaire, une étude de l'œuvre de cette poétesse tunisienne d'expression française peut certes sembler une gageure. A l'absence du recul critique nécessaire à tout travail de recherche s'ajoute en effet l'aspect encore récent et inachevé d'un *corpus* en cours d'élaboration, celui d'une poétesse qui, à cinquante cinq ans à peine, continue encore de publier d'une manière assez régulière et assidue. Ceci ne rend-il pas toute investigation difficile, et ne serait-il pas plus convenable d'étudier une œuvre connue voire reconnue qui offrirait au chercheur la distance critique nécessaire et les matériaux indispensables à tout travail de recherche?

Tout en étant consciente du risque – y a-t-il d'ailleurs une recherche qui n'en présente aucun ? – il nous a semblé que travailler sur un auteur vivant offrait l'opportunité d'explorer un terrain encore en friche mais qui présente des promesses certaines. Avec pas moins de douze recueils publiés depuis les années quatre-vingt et une qualité d'écriture qui la distingue nettement des auteurs maghrébins de langue française, l'œuvre d'Amina Saïd, à la fois dense et mûre, nous a interpellée par sa beauté, sa richesse, et nous y avons décelé un terrain aux ressources multiples.

Au sein des recherches universitaires sur la littérature maghrébine d'expression française, nous avons remarqué que peu de travaux avaient pour objet l'étude du paysage¹. N'y avait-il pas là une opportunité à saisir, un terrain riche en promesses à explorer ? Tel était le point de départ qui a guidé la rédaction de ce travail.

Parler du paysage chez Amina Saïd ne va pas de soi tant sa poésie, au ton discret et retenu, semble plus naturellement tournée vers l'univers intérieur que vers le monde extérieur, plus propice à la méditation qui caractérise le lyrisme poétique qui tend, selon Hegel, à chanter les états d'âmes du sujet et les situations particulières de son Moi :

Ce qui forme le contenu de la poésie lyrique, c'est le sujet individuel et, par conséquent, les situations et les objets particuliers, ainsi que la manière dont

¹ Pour en avoir une idée, il suffit de consulter le site *Limag*, consacré à la Littérature maghrébine d'expression française, supervisé par Charles Bonn. Notons toutefois la thèse d'Annie Devergnas-Dieumegard sur la représentation du « monde naturel » chez les écrivains marocains de langue française, travail publié chez l'Harmattan sous le titre : *Chiens errants et arganiers : le monde naturel dans l'imaginaire des écrivains marocains de langue française*, Paris : L'Harmattan, 2003, 547 p.

l'âme, avec ses jugements subjectifs, ses joies, ses admirations, ses douleurs et ses sensations, prend conscience d'elle-même au sein de ce contenu.¹

Propos que semblent confirmer ceux d'Amina Saïd elle-même. A l'origine de l'expérience de l'écriture, se trouve, selon la poétesse tunisienne, un « cheminement intérieur »² par lequel l'écrivain sonde, dans une méditation poétique et onirique, son univers subjectif et intime.

Ce cheminement, comme tout cheminement sans doute, ne s'arrête toutefois pas à la sphère intérieure de la conscience, mais se prolonge naturellement dans une exploration du monde sensible qui l'entoure. Intimiste, le lyrisme de Saïd est ainsi transitionnel, conduisant du monde intérieur au monde extérieur. La poésie se présente ainsi comme une réponse à la « *pulsion du monde* »³.

Dans la métaphore organique, nous retrouvons cette origine première de la parole poétique qui naît d'un désir et d'un élan par rapport au monde, dans la perception de ses paysages, de ses êtres et de ses objets, dans l'attention qui est prêtée à la nature, à l'espace, à la terre, à autrui, aux éléments cosmiques dans toute leur diversité. Ce qui peut donner sens à la parole poétique, c'est cette émotion devant le spectacle saisissant de la réalité qui fait sortir l'être hors de soi et le met en contact avec le monde et les êtres qui l'entourent, soit selon la poétesse « l'émerveillement devant le miracle renouvelé de la vie, la splendeur d'un paysage ; la nature, un arbre, l'oiseau, le vent, la pierre, les astres, la source, la mer, le désert, l'alternance du jour et de la nuit... ».⁴

Cette célébration du monde et de ces paysages rappelle l'origine même du mot « *chi'r* » : poésie en arabe, qui signifie également perception, comme si percevoir le monde et le célébrer étaient incontestablement liés.

S'intéresser au paysage dans l'œuvre de la poétesse tunisienne est ainsi en adéquation avec le contenu de son œuvre dont une part importante célèbre le monde naturel. Ce goût pour les paysages, Saïd le découvre d'ailleurs très tôt dans sa vie. De père tunisien et de mère française, née à Tunis trois ans seulement avant

¹ G.W.F. Hegel, *Esthétique* / traduction de S. Jankélévitch, Paris : Flammarion, 1979, coll. « Champs », p. 177.

² Amina Saïd, « Poésie entre deux rives » : conférence à l'Université St Andrews, Ecosse, septembre 2000, p.1. [Texte traduit en espagnol : « *Poesia entre dos orillas* », *actas del VIII encuentro de mujeres poetas* (Université Victoria-Gasteiz, Espagne, juin 2006) et publié plus tard dans la revue *Galerna*, n° 5, Montclair State University, Etats-Unis, 2007].

³ « dans un cycle de silence / l'œil naît / de la pulsion du monde », *P.N.F.*, p. 9.

⁴ « *Poesie entre deux rives* », *op. cit.*, p. 3.

l'indépendance,¹ le va-et-vient entre les deux rives nord et sud de la Méditerranée : la France et la Tunisie, commence très tôt pour elle. Les voyages se font le plus souvent par voie maritime et les longues contemplations de la mer à l'occasion de ces traversées ne manqueront pas de creuser en elle cet amour infini pour l'étendue marine, paysage à la fois mouvant et émouvant, qui interpelle le regard et suscite la rêverie. Ces voyages nourriront chez Amina Saïd les plus beaux souvenirs d'une enfance bercée par le soleil natal et attirée par les villes plus brumeuses de l'Hexagone.

A l'origine de l'expérience du paysage, cette expérience du dépaysement et du cheminement qui naissent dans le trajet entre les deux pays mais aussi entre les deux langues : le français, langue inculquée par la mère, langue *littéralement* « maternelle »², et l'arabe dialectal, suivi dès la scolarisation par une troisième langue, l'arabe littéraire.

Comment réconcilier ces deux parts géographiques, identitaires, linguistiques et culturelles constitutives de soi? A l'expérience du déchirement qui accompagne les années d'enfance succède, avec les premières tentatives d'écriture, initiées et encouragées par son enseignante de français, la franco-tunisienne Sophie El Goulli, elle-même par ailleurs poétesse, une plus grande sérénité grâce au pouvoir apaisant de la parole poétique qui, comme le souligne le poète marocain d'expression française Abdellatif Laâbi, « finit par trouer la carapace des aphasies »³.

Après des études supérieures de littérature anglaise en France et son retour en Tunisie où elle a enseigné pour quelques années l'anglais à l'université tunisienne, Saïd choisit de s'installer en France où elle vit depuis les années quatre vingt. L'exil, volontaire dans ce cas de figure, n'interrompt ni les itinérances entre les deux rives ni le ressourcement de son écriture poétique à ces deux pays d'origine avec leurs paysages, leurs lumières et leurs visages.

¹ Après une longue période de colonisation française, la Tunisie a recouvert son indépendance en 1956.

² Selon Dominique Combe, par langue maternelle, il faut entendre *stricto sensu* « la langue première, apprise de la mère ou des parents, dans le foyer familial. D'abord destinée à la communication interne, elle remplit une fonction unificatrice au plan social et mythique ». Liée au corps de la mère et à une relation œdipienne, la langue maternelle « bénéficie toujours d'un privilège affectif », *Poétiques francophones*, Paris : Hachette, 1995, coll. « Contours littéraires », pp. 34-35 et p. 44.

³ L'expression est employée dans la préface qu'Abdellatif Laâbi a rédigée au recueil d'Amina Saïd *Métamorphose de l'île et de la vague*, p. 4.

Pour Amina Saïd, l'attention au paysage relève d'une équation par laquelle la poétesse interroge son rapport à ces deux pays d'origine, appréhendés l'un comme l'autre dans la posture comparative de l'entre-deux, position privilégiée mais parfois problématique car l'intervalle peut aussi confronter à un sentiment d'exil et de vide. Le « *pay-sage* », pays converti par le regard, esthétisé par l'écriture et par le langage, pays rêvé et idéalisé par la conscience peut constituer à cet effet une réponse à la nécessité d'habiter le monde, de vivre cette harmonie tant rêvée entre l'être intérieur et l'espace extérieur, grâce notamment à la médiation sans cesse renouvelée que constitue la parole poétique.

Si le paysage parle ainsi au sujet, comment parler de ce paysage, création langagière faisant appel à un ensemble de références : géographiques, historiques, thématiques, linguistiques et psychiques ?¹

A l'image de son objet, au carrefour entre plusieurs champs, la démarche que nous adopterons varie entre interrogation thématique, stylistique, psychanalytique voire philosophique. Il nous a semblé en effet que la méthode suivie sera ainsi d'autant plus féconde qu'elle active plusieurs disciplines qui apporte chacune un éclairage précis à la question traitée, à savoir le paysage littérairement représenté dans les recueils poétiques d'Amina Saïd.

Tout en restant attentive aux nuances et aux spécificités qui marquent chaque recueil en particulier, c'est plus généralement dans sa composition d'ensemble que nous avons interrogé cette œuvre par rapport à ce fil conducteur que constituent les paysages qui y sont représentés. Cette démarche est en concordance avec l'esprit de composition qui a présidé à l'élaboration de l'œuvre d'Amina Saïd. Pour elle, chaque poème serait en effet « un fragment qui appartient à un ensemble, chaque poème – et chaque recueil – ferait écho aux précédents, de même qu'y palpitent déjà les poèmes à naître. [...]. Chaque recueil m'apparaît donc comme une étape et tend à former un ensemble qui, lui, porte un titre.»²

Comment s'écrit cette catégorie générale qu'est le paysage dans une œuvre poétique ? Quels en sont les paradigmes et les grands axes qui peuvent en orienter la lecture et le sens ?

C'est en suivant d'une œuvre à une autre les variations et les cheminements entre les grands ensembles paysagers que la matière sur laquelle portait notre

¹ Cf. *supra*. «Vers une définition du paysage », p. 11.

² « Poésie entre deux rives », *op. cit.*, p. 5.

lecture dessinait peu à peu les voies que peut emprunter le chercheur. La ville, le désert, la mer constituaient à ce propos les sites qui nous ont paru les plus saillants dans les poèmes de Saïd, espaces qui interpellent manifestement la conscience et qui offrent au lecteur et chercheur cheminant dans l'œuvre quelques pistes aidant à leur exploration.

En plus de ces paysages urbains ou naturels, les poèmes de Saïd présentaient au lecteur la « vision » d'un autre type de « pays » en référence non pas à la géographie du monde extérieur mais à celle du monde intérieur du sujet. Dans une dimension métaphorique, le « Paysage intérieur » qui constitue la première partie de ce travail, dessine autour du corps et du visage, la cartographie d'une conscience et d'une existence qui nous a semblé importante à relever même si elle ne correspondait pas au sens connu et premier du paysage.

On ne pouvait en effet parler de ces paysages extérieurs, ceux qui réfèrent aux sites urbains ou ceux qui représentent des cadres naturels, le désert et la mer notamment, sans avoir dégagé les contours du « pays » intime du sujet. Comme dans un paysage au sens naturel du terme, nous proposons de parcourir ce paysage avec la lenteur et l'attention nécessaires afin de sonder les parties qui le composent et qui renvoient au sujet tel qu'il s'écrit dans les poèmes de Saïd. Une logique progressive nous a ainsi guidée dans ce cheminement par lequel connaître le paysage du sujet est une étape nécessaire pour mieux comprendre le choix et les préférences qui vont vers les autres paysages au sens cette fois dénotatif et usuel.

Le choix de ces repères et de ces indices expressifs voire plus « visibles » que sont le visage et le corps, nous a paru une voie pertinente pour reconstituer le paysage d'une conscience.

Avec le masque, c'est une géographie particulière du visage qui se dessine, partagée entre l'étrangeté du masque et l'intimité du visage, entre l'identité du *je* et cet autre dont le masque pose d'une manière quasi théâtrale la présence. Le visage au masque correspond au sein du paysage à la figure d'horizon qui exprime la marge d'indétermination et d'inconnu constitutive de tout paysage.

Le « visage de l'entre-deux » indique, comme le cheminement dans tout paysage, un trajet qu'Amina Saïd parcourt entre des pôles opposés qui ne sont pas toujours conciliables. Dans le paysage, c'est la zone intermédiaire entre l'ici immédiat et les lointains aux frontières de l'horizon. C'est une aire transitoire et peut-être même transitionnelle, à la fois espace de doutes et de crise, mais aussi de

transition et de passage, conduisant peut-être à une certitude et à une vérité. Le miroir, cet objet spéculaire par lequel tout sujet fait connaissance et prend conscience de son image, acquiert chez Saïd une dimension importante. Au sein du paysage, le miroir correspond à la zone immédiatement accessible et proche auprès de laquelle la visibilité est optimale.

Chaque aire de ce visage-paysage renseigne ainsi sur une partie de la conscience et dessine en partie son pays intime.

Le corps, partie intégrante de ce paysage et organe par lequel le sujet découvre et pose son rapport au monde, offre, de son côté, une autre facette de ce territoire subjectif. Complexe et riche en strates qui renseigne chacune sur un aspect de la subjectivité, le corps demeure sans nul doute l'un des paradigmes-clés de l'univers imaginaire d'Amina Saïd.

Dans le deuxième chapitre « Images du corps », nous proposons d'analyser ces strates qui composent la géographie intime et particulière du Moi. L'une des images qui ont retenu notre attention, c'est celle du corps-prison. Dans un parcours de lecture attentive des poèmes d'Amina Saïd, nous proposons ainsi d'interroger la ou les signification(s) de cette association.

Pour Amina Saïd, le corps est souvent lié à une sensation de pesanteur dont nous essaierons d'analyser les manifestations et les significations

Dans un troisième moment, nous interrogerons l'association corps et sable à travers laquelle la poétesse décrit, sur le mode métaphorique, la précarité et la fragilité qui pèsent sur le corps.

Thème-clé en relation avec celui du double, l'ombre entretient avec le corps un rapport particulier variant entre identité et altérité, familiarité et étrangeté. Comment se réalise dès lors ce dialogue et dans quel sens dessine-t-il l'un des maillons essentiels du paysage intérieur du sujet ?

À travers chacun de ces motifs ou de ces images, des interrogations sont soulevées et renseignent sur un paysage intérieur riche en compositions et en mouvements. C'est ce que nous proposons de voir à la fin de ce deuxième chapitre en analysant la dimension relationnelle qui tente d'ouvrir le corps au monde et à autrui.

Dans la deuxième partie de ce travail, nous interrogeons les spécificités paysagères du lieu urbain, espace esthétiquement élaboré par l'écriture et affectivement investi par le regard et la conscience.

Dans le premier chapitre : « La ville, premier paysage », nous rappelons, à travers une étude diachronique, le lien existant entre la ville et la nature. Nous verrons comment l'urbain n'est pas seulement l'une des modalités possibles du paysage mais son origine première.

Après ce chapitre théorique, nous interrogerons les spécificités de la ville - paysage chez Amina Saïd. Cette spécificité se révèle d'abord dans le choix du point de vue qui cadre la vue urbaine. Si la vue surplombante donne de la ville un aperçu d'ensemble qui met en relation les lieux entre eux, la vue partielle, tributaire d'une mobilité du regard et plus généralement du corps, s'érige dans une posture de proximité par rapport à son objet. Ces deux logiques visuelles et spatiales qui orientent le rapport au paysage urbain dessinent en filigrane un rapport affectif et existentiel différent par rapport aux lieux urbains. La question est alors la suivante : comment se manifeste cette différence, et qu'est-ce qui en motive l'existence ?

Dans l'univers d'Amina Saïd, la ville n'est pas toujours un paysage réconfortant qui offre au regard et à la conscience l'apaisement que procure généralement l'étendue ouverte des paysages. La conscience qui explore la ville s'y trouve confrontée à une configuration spatiale labyrinthique qui ravive chez le sujet la nostalgie des grands espaces naturels. La ville est décrite dans une austérité manifeste, ce qui, par rapport au vécu biographique de la poétesse, ne manque pas de rappeler la métropole parisienne souvent froide et brumeuse.

Cette austérité réveille la nostalgie des étendues naturelles : la mer, l'île ou le désert, dans une rêverie qui dit, sur un mode poétique, le désenchantement du sujet dans les grandes métropoles.

Dans le chapitre quatre, nous interrogerons le sentiment d'exil qui naît dans la ville. Ce sentiment apparaît d'abord dans le visage de la foule anonyme et distante qui peuple la ville et lui donne cette âme à la fois unique et plurielle, visible et quasiment inhumaine. Comment peindre ce visage ? Dans quel sens pouvons-nous y voir une manifestation du *je* lui-même ainsi pulvérisé et multiplié à l'infini ?

A l'étrangeté de la foule se croise la mélancolie que les lieux urbains provoquent au sein de la conscience. Si le paysage urbain révèle ce dépaysement de l'être dans ces lieux modernes au sein desquels le sujet se sent exclu, comment dès lors habiter ce lieu, comment en faire un *pay-sage*, autrement dit un espace converti par le regard et la conscience et esthétisé par la parole et l'écriture ? En

rendant tout d'abord à ce paysage son visage humain et ce, au sens littéral et premier du terme.

Esthétisée par le regard et transposée par la langue poétique, la ville devient « femme » dont la beauté interpelle, attendrit et dévoile peu à peu ses potentialités secrètes que le poème à la fois interroge et réinvente. Très souvent d'ailleurs, la ville-femme se confond dans l'univers d'Amina Saïd avec la ville-mère, c'est-à-dire avec la ville natale.

Voir la ville comme un paysage, c'est aussi activer sa dimension pittoresque, au sens artistique et esthétique du terme, grâce à une écriture qui accorde à l'élément chromatique une place de choix et rend à chaque instant sa beauté et sa magie.

Le regard poétique qui recrée la ville devient dans le champ de l'écriture une « poésie de l'œil ». Comment le « poème-tableau » parvient-il à faire « voir » au lecteur ce paysage du lieu picturalement investi dans l'univers des sons, du rythme et des images? Tels sont peut-être quelques uns des axes qui permettent de renseigner aussi bien sur le site urbain que sur le sujet lui-même.

Dans la troisième partie, nous étudions la représentation du désert dans la poésie d'Amina Saïd. Comment ce pays du vaste et de l'étendue devient-il paysage c'est-à-dire un ensemble saisi par le regard, investi par la conscience et esthétisé par la parole ?

Le premier chapitre : « Aspects du désert » analysera les particularités qui donnent à cet espace sa configuration et ses caractéristiques essentielles. Pays de la *vastitas*, le désert nourrit une rêverie des grandes étendues chères à la poétesse. Parallèlement à ce trait quantitatif, on relève une dimension non moins importante qui est la « nudité » du paysage. Comment représenter cette nudité? Comment suggérer l'excès de l'indigence et la plénitude qui en découle ? Le désert comme paysage dresse ainsi un défi à la parole auquel tente de répondre, à sa manière, d'après les lignes de sa sensibilité et les paramètres de son style, Amina Saïd.

Dans le deuxième chapitre « Voyage dans le paysage », nous étudierons les figures du cheminement au sein du paysage, cheminement qui est aussi bien celui du corps que de l'esprit.

Le troisième chapitre interroge un des paradigmes récurrents dans la poésie d'Amina Saïd. Il s'agit de la trace dans le désert dont les premières manifestations sensibles se dévoilent à travers ces empreintes qui résistent à l'effacement et

indiquent dans leur existence la proximité d'autrui. La trace devient dès lors signe qui réfère à autre chose : hommes ou objets, l'enjeu étant de remonter de l'empreinte à son origine.

Comment y parvenir dans une écologie constamment marquée par la menace de l'effacement ? Si l'empreinte est un miracle résistant au temps, ce miracle n'est en effet qu'éphémère. Toutefois, dans l'ancrage et la régularité d'une forme, l'écriture peut dessiner une voie dans laquelle est gardée une trace de la trace.

Le quatrième chapitre : « Picturalité du désert » interroge l'esthétisation de cette étendue, grâce notamment aux couleurs qui apparentent le poème à un tableau de paysage. Si les mots deviennent sur la page l'équivalent langagier de la matière chromatique, comment garder toute sa force suggestive à la beauté du site, et comment en faire ressentir toute l'intensité ?

Dans un deuxième temps nous verrons comment les nuances de lumière jouent un rôle important dans la représentation esthétique du désert. La lumière inaugure un moment de pur apparaître où le paysage, le regard et les mots s'accordent dans une même unité.

Pas de paysage sans un visage qui le peuple et l'habite. Dans le dernier chapitre de cette troisième partie, nous analyserons les marques de cette présence qui lance un défi à la solitude de l'espace. C'est grâce à ces « paysans » du désert que ce dernier recouvre un visage qui est celui de l'homme dans le paysage. Dans une écriture de l'autre, Saïd célèbre par ailleurs la chaleur de l'accueil et l'éthique du don qui caractérisent les populations du désert, peuples dont la générosité perpétue une tradition millénaire chantée depuis toujours dans les odes les plus illustres de la poésie arabe d'avant et d'après l'avènement de l'islam.

Au territoire vaste du désert fait écho l'étendue ouverte de la mer, autre paysage important dans l'œuvre de la poétesse, auquel nous consacrons la dernière partie de ce travail.

Le premier chapitre « La mer, premier paysage » analyse dans leurs implications biographiques, temporelles et affectives, les multiples sens de la primauté de ce paysage chez Saïd. Si la mer demeure indéniablement liée au pays d'origine identifié à travers certains détails sensibles, comment, tout en s'inscrivant dans cette orientation, éviter le particularisme géographique qui risque de réduire et de limiter l'horizon du poème ? A la démarche rétrospective qui se retourne vers le passé et vers le pays quitté, se mêle un travail de recreation qui

invente ce paysage et le détache aussi de toute monosémie référentielle et biographique.

Paysage aimé et remémoré, la mer est aussi un paysage élu. Comment dire alors ce lien sans en figer le sens, sans tomber dans le sentimentalisme ou le pathos réducteur ? Tels seraient peut-être les défis que le paysage lance à la parole et à la conscience et qui, loin de constituer un obstacle, seraient peut-être ce qui maintient l'écriture dans une attitude d'éveil et d'attention constants.

Dans le deuxième chapitre « Puissances du mouvant », nous analyserons la place du vent et de la vague qui sont les éléments dynamiseurs de ce paysage marin. Cette attention au mouvement dans le paysage ne relève pas seulement d'une représentation vivante du site, mais renseigne sur une manière d'être et d'exister qui caractérise le sujet lui-même.

Dans le troisième chapitre « Transitions dans le paysage », nous étudierons les figures de transition et de passage au sein du paysage. C'est le cas de l'horizon qui constitue chez Amina Saïd une ligne de rencontre entre le ciel, la mer et la terre. C'est le cas aussi de ce fragment de paysage que constitue l'île, espace intermédiaire qui représente au milieu de la vaste étendue marine un lieu mixte, à la fois ouvert et préservé.

Point de paysage sans la lumière qui l'éclaire. Dans l'univers de la poétesse tunisienne, la lumière est un trajet qui, de l'éveil de l'aube jusqu'à cette autre lumière de la nuit, montre la continuité entre les phénomènes sensibles. Suggérant dans ses nuances ce cheminement, les poèmes s'apparentent à des tableaux de scènes marines dont la beauté est rendue palpable par la beauté des images, des rythmes et des sons.

De ce premier paysage qu'est le pays intime composé par le corps et par le visage, jusqu'à ces paysages extérieurs dont l'œuvre de Saïd offre le parcours et l'exploration, se dessine un cheminement que ce travail tente de suivre et d'éclairer dans un trajet entre le sujet, le monde et les mots.

Face à la beauté de la langue et la beauté des paysages, il était difficile parfois de rester neutre et de s'abstraire totalement. Inévitablement, nous avons ainsi parlé du paysage chez Saïd, à travers un prisme qui était notre regard et notre sensibilité, entrés en résonances et en dialogue avec sa poésie. C'est peut-être l'une des beautés du paysage, et son intérêt aussi, d'être ainsi un espace de rencontre entre la langue, l'espace, le sujet créateur et le sujet lecteur, croisement dont les pages qui

suivent tentent de suggérer les lignes directrices et nous l'espérons, toute la beauté et la poésie.

PREMIERE PARTIE : PAYSAGE INTERIEUR

Introduction

Le paysage n'est pas uniquement une référence à la nature. Il peut aussi se concevoir, dans un sens métaphorique cette fois, dans la référence au monde intime et intérieur du sujet. Plus qu'un simple jeu de mots, l'association analogique est motivée par une résonance de composition et de constitution entre le paysage dans son sens dénotatif et le paysage au sens connotatif et métaphorique, tous les deux renvoyant à un espace, extérieur pour le premier, intérieur pour le second. C'est ce paysage intérieur et a priori invisible que nous voudrions sonder avec plus de minutie et de détails.

Il nous a semblé en effet important de commencer par ce premier palier qui nous permet de mieux connaître le sujet lui-même, pour mieux apprécier par la suite les autres paysages qu'Amina Saïd représente dans ses poèmes. Une logique progressive nous a ainsi guidée dans ce cheminement par lequel connaître le paysage du sujet, avec ses désirs, ses affects, ses tourments et ses questionnements, nous a paru une étape préliminaire primordiale. Comment dès lors connaître ce paysage intérieur voire invisible et secret? Nous proposons de le connaître en suivant simplement des repères qui sont, eux, plus visibles et qui peuvent nous aider à construire une vue d'ensemble sur le « paysage intérieur » du sujet.

Le premier de ces repères est le visage. Amina Saïd le décrit d'une manière récurrente voire insistante. Dans quelle mesure ce visage renseigne-t-il sur le paysage intérieur du sujet? Telle est la question à laquelle nous essaierons de répondre en interrogeant tout d'abord le motif du masque. Pourquoi ce motif théâtral apparaît-il souvent chez Saïd? Quel enjeu se dessine derrière l'altérité sur laquelle le masque renseigne?

Dans un deuxième moment, nous analyserons les formes et les significations de la figure de l'intervalle dans la représentation du visage chez Amina Saïd. Pour une poétesse dont le vécu et l'histoire sont partagés entre les deux rives de la Méditerranée, ce qui a scellé son rapport au monde dans le dialogue des

complémentaires et des dualités, quel sens donner à cette configuration de l'intervalle au sein de laquelle le visage est décrit ?

Un objet lyrique a par ailleurs retenu notre attention. Motif obligé de la poésie lyrique, le miroir est en effet un objet de connaissance et de révélation de soi. Sans être narcissique, il est, chez la poétesse, intersubjectif et dynamique.

Dans le deuxième chapitre, nous proposons d'interroger le corps et ses images à la fois récurrentes et fréquentes. Quelles sont ces images qui expriment sur le mode métaphorique le corps et ses réalités complexes et fuyantes ? En quoi indiquent-elles un monde de désirs, d'affects, de questions et de vérités propres au sujet ?

En premier lieu, nous proposons d'interroger l'une de ces associations métaphoriques assez frappantes chez Saïd, celle du corps-prison. Le vécu de constriction qui y est décrit indique une coloration particulière de l'existence du sujet, que nous voudrions ainsi étudier dans ses multiples résonances.

Les pesanteurs font aussi partie de cette réalité tangible que l'écriture dévoile. Qu'est-ce qui peut accabler le corps habituellement associé au mouvement et à la légèreté de l'être ?

Apparemment paradoxale, l'image du corps-sable peut, dans un premier moment, suggérer une légèreté aérienne. Mais dans la poésie de Saïd, l'association renvoie à une peur de la dispersion, symptomatique d'une existence consciente de sa fragilité mais faisant de celle-ci un défi nécessaire à relever.

Cette hantise du sable se complète par l'aspect invisible et impalpable des ombres avec lesquelles le corps dessine ses images et ses reflets. Quels sens ces êtres renferment-ils ? Comment les concevoir dans un univers travaillé par la complémentarité du matériel et de l'immatériel, du visible et de l'invisible ?

Un des aspects essentiels qui constitue le sens même du corps est la relation. Choix, posture et revendication, la relation se rattache d'une manière fondamentale au corps et à sa condition décrite. Comment dès lors allier relation et pesanteur, relation et constriction ? En répondant à ces questions relatives au visage et au corps nous tenterons ainsi de dégager, dans ses différentes nuances, le paysage d'une conscience telle que décrit dans les poèmes d'Amina Saïd.

Chapitre premier : Visage-paysage

Introduction

Le rapprochement entre l'humain et le naturel dans l'expression « visage-paysage » vise à mettre en relief les multiples points de concordance reliant les deux sphères humaine et naturelle. Ce croisement est né d'abord d'un constat de lecture. Très souvent en effet, dans les textes poétiques et plus généralement littéraires, le visage et le paysage échangent leurs caractéristiques : leurs qualifications respectives se chevauchent et offrent un terrain de passage et partant de brassage, entre les deux notions. Le paysage emprunte ainsi son lexique à la physionomie du visage et parallèlement, la forme du visage se décline dans l'optique d'un paysage. Parlant du visage, on évoque par exemple ses « vallonnements », ses « cavités », voire ses « hauteurs », ses « collines », ses « sources », ses « crues ». Dans la même optique, la description du paysage emprunte son lexique et ses images à la physionomie du visage. Dans un texte du *Sang rivé* d'Edouard Glissant, l'auteur martiniquais évoque, dans un croisement expressif, un visage de « crue » et une vallée « pleureuse » :

L'homme se saoule de ma cruauté blanche tel que j'occupe tel qui me tend son visage de crue lente celui qui m'alloue ses villes ou simplement son agonie me font plus beau que l'apparition des larmes dans la vallée plus beau que la vallée pleureuse entre les trois coups de lambi de la mort je suis dans la tour de silence comme un oiseau blanc.¹

Dans son roman *La Cité fertile*, Andrée Chédid évoque, comme en écho, la face de son héroïne tout en « vallonnements et en rondeurs ».² Sur son visage et dans ses cheveux, toutes les collines et les sources du monde s'étaient rassemblées :

Tous les pourquoi, toutes les collines, toutes les sources du monde étaient dans ses cheveux, sur son visage. Toute la détresse, et tout l'amour.³

¹ Edouard Glissant, *Le Sang rivé (1947-1954), Poèmes Complets*, Paris : Gallimard, 1994, p. 30.

² Andrée Chédid, *La Cité fertile*, Paris : Flammarion, 1972, p. 41.

³ *Ibid.*, p. 57.

Ce visage en sources, collines, crues et vallonnements peut se décliner comme un paysage champêtre mais aussi urbain, empruntant sa physionomie aux cités modernes avec leurs tours, dallages et surfaces bétonnées. Dans cet ordre d'idées, Andrée Chedid parle de ces « visages comme des dalles »¹ dont la physionomie emprunte à la ville sa froideur minérale. Ces tournures métaphoriques, essentielles à la langue poétique, sont loin d'être un simple ornement esthétique et rhétorique. Elles obéissent au contraire à une certaine motivation qui explique le transfert analogique entre visage et paysage.

Il est d'abord clair que, d'un point de vue strictement morphologique, par la « cavité » de ses orbites oculaires, « l'excroissance » de ses « hauteurs » frontales, le « vallonnement » de ses joues, le « creux » de son menton, le « rivage » de ses lèvres, le visage s'apparente à un paysage.

Si le paysage est souvent assimilé au « visage » d'un pays, c'est que, dans sa configuration générale composée de la forme de ses reliefs, courbes et surface, il est perçu comme la « face » perceptible et visible du pays. D'un point de vue étymologique, le substantif visage provient du verbe latin « *videre* » qui signifie « voir ». Comme le paysage qui se constitue essentiellement par la vue et plus généralement par l'ensemble des sens, la vision est constitutive du visage par quoi l'homme peut à la fois voir autrui et être vu par eux.

D'un point de vue historique, ce n'est pas un hasard si la peinture du paysage émerge à peu près à la même époque que l'art du portrait et de l'autoportrait. En effet, la peinture religieuse qui se manifeste par la prolifération de l'art des icônes, perd, vers la fin du 15^{ème} et le début du 16^{ème} siècles, de son hégémonie. Ce recul coïncide avec la prolifération de l'art des portraits, ceux des artistes eux-mêmes, de leurs familles ou de leurs mécènes. Avec ce recul de la religion, l'espace se désacralise. Le regard que l'homme jette autour de lui se déplace en effet des cieux lointains pour se fixer sur la beauté de la nature qui l'entoure, et sur les autres hommes. C'est cette hypothèse que soutient Régis Debray selon qui la naissance de la peinture du paysage voit le jour à partir du moment où l'homme ouvre les yeux sur la beauté profane de la nature qui l'entoure. Ce déplacement de la vue annonce le moment où l'homme va représenter picturalement le spectacle qu'il commence à apercevoir :

¹ *Ibid.*, p. 131.

Tant que l'homme fixe le ciel, il ne regarde pas la terre ni les autres hommes. Paysages et visages profanes apparaissent à peu près au même moment dans la peinture occidentale, car on n'aime pas ce qu'on voit mais on voit ce qu'on aime. La nature et l'art comme valeurs se sont engendrés l'un l'autre.¹

Au niveau de la composition et de la structure, la parenté entre le visage et le paysage est perceptible. Si celui-ci se constitue en effet de la vue d'ensemble qui relie entre elles les différentes parties isolées sans quoi le paysage ne sera qu'une suite éparse de parties isolées, le visage à son tour se constitue de l'unité d'ensemble entre les différents éléments qui le composent. Sans cette unité, la face humaine perd son harmonie :

Sur le plan formel, le visage, avec cette pluralité, et cette diversité de ses éléments constitutifs serait en vérité totalement abstrus, et esthétiquement insupportable, si cette multiplicité ne constituait pas en même temps cette parfaite unité.²

C'est cette unité et cette structure d'ensemble qui rendent le visage et le paysage aptes à signifier par rapport à un individu ou par rapport à une communauté son identité et sa culture. Ce sens ne s'arrête d'ailleurs pas à la surface visible du paysage. Comme le rappelle Jean-Pierre Charcosset :

L'expérience du paysage n'est pas une simple expérience visuelle, c'est une expérience totale à laquelle chaque sens prend part, entrant avec les autres en état de correspondance³.

Le sens d'un visage ne peut de son côté se limiter à son apparence extérieure. Pour Emmanuel Levinas en effet, « ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas ».⁴ Cette signification qui va au-delà de la morphologie apparente du visage et du paysage, crée une profondeur et une résonance liées à la relation

¹ Régis Debray, *Vie et Mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Paris : Gallimard, 1994, p. 202.

² Georg Simmel, *La Tragédie de la Culture*, Paris : Rivage, 1993, p. 141.

³ Jean-Pierre Charcosset, « Paysage grandeur nature », *Revue des Sciences Humaines*, *op.cit.*, p. 56.

⁴ Emmanuel Levinas, *Ethique et infini : dialogue avec Philippe Nemo*, Paris : Edition Le Livre de poche, 1982, coll. « Biblio-Essais », p. 80.

qui se noue avec l'espace ou celle qui se crée avec un visage. L'un comme l'autre renseignent par ailleurs sur les composantes d'un espace : intérieur et identitaire en ce qui concerne le visage, culturel et géographique pour ce qui est du paysage. L'expression courante « l'œil est la fenêtre de l'âme » est à ce propos assez éloquente. Elle exprime la relation entre l'espace du dedans et celui du dehors. L'organe le plus visible du corps raconte en quelque sorte la partie la plus cachée et la plus secrète chez l'homme.

Parallèlement, tout paysage choisi fonctionne comme un indicateur des orientations affectives chez l'homme. Ce sont ces liens de contiguïté multiples qui peuvent expliquer la possibilité de croisement entre visage et paysage. Chaque pôle peut référer à l'autre, appelle à effectuer le rapprochement, à franchir les frontières les séparant : « Pas un visage qui n'enveloppe un paysage inconnu, inexploré, pas de paysage qui ne se peuple d'un visage aimé ou rêvé, qui ne développe un visage à venir ou déjà passé. Quel visage n'a pas appelé les paysages qu'il amalgamait, la mer et la montagne, quel paysage n'a pas évoqué le visage qui l'aurait complété, qui lui aurait fourni le complément inattendu de ses lignes et de ses traits ?¹, s'interrogent Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Selon les deux philosophes, chaque trait du visage entre en rapport avec un trait de paysage :

Chaque trait libéré de visagété fait rhizome avec un trait libéré de paysagété.²

C'est ce mouvement rhizomatique que nous avons voulu suggérer dans ce premier chapitre. Dans les textes d'Amina Saïd, le visage nous a paru se structurer comme un paysage. Le visage au masque confronte à l'Autre. Il correspond, au sein du paysage, à la figure d'horizon qui condense la marge d'indétermination et d'inconnu constitutive du paysage. Le visage de l'entre-deux traduit l'oscillation du sujet poétique entre identité et altérité, présence et absence. Dans le paysage, cela correspond à la zone intermédiaire entre l'ici-immédiat et les lointains aux frontières de l'horizon. C'est une aire transitoire, à la fois espace de tâtonnements et voie-charnière qui constitue un point de repère nécessaire au sein du paysage. Le visage au miroir reconforte et rassure par les reflets d'une image spéculaire. Au

¹ Gilles Deleuze ; Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris : Editions de Minuit, 1989, coll. « Critique », p. 222.

² *Ibid.*, p. 233.

sein du paysage, il correspond à la zone immédiatement accessible et proche au sein de laquelle la visibilité est optimale et offre au sujet une certaine assurance.

Avec ses trois aires : celle du masque, celle de l'entre-deux et celle du miroir, le visage tel que les poèmes de Saïd le donnent à « voir » se décline comme un paysage, avec ses zones de secret et d'indétermination, ses marges d'ombre et de lumière, de doutes et de certitudes.

Chacune de ces zones renseigne sur une partie du « pays » intérieur du sujet. Ensemble, ses trois aires forment son paysage subjectif, informent de l'univers de ses émotions et du mouvement de ses affects. C'est cette « paysagéité » du visage : son aptitude à se donner à lire et à voir comme un paysage, comme une sorte de terrain d'expression de l'univers affectif et identitaire du sujet poétique, que nous voudrions dégager. Comme le souligne Jacques Bonniot, « voir le visage, c'est parler du monde ».¹ En décrivant, dans les textes d'Amina Saïd, les variations du visage ou plutôt des visages car très souvent ils se déclinent dans la perspective d'une pluralité, nous essaierons ainsi de suivre le mouvement de leur naissance, d'interroger le long cheminement par lequel ils se métamorphosent entre présence et absence, entre l'étrangeté de l'être se débattant avec le sentiment de sa différence et le cheminement vers le pôle d'une identité qui, davantage qu'un état, se constitue comme un procès et un trajet ouverts dans l'expérience de l'écriture.

¹ Jacques Bonniot de Ruisselet, *Emmanuel Levinas : le visage de l'autre*, dessins de Martin Tom Dieck, Paris : Editions du Seuil, 2001, p. 3.

Chapitre 2 : Images du corps

Introduction

Présent d'une manière récurrente dans les poèmes d'Amina Saïd, le corps correspond à cet arrière-pays, sorte de monde invisible que l'écriture tente de sonder et de rendre plus perceptible dans la matière des mots et du langage. Le corps devient dès lors un « corpoème »⁷², à la fois « arpenté »⁷³ par le sujet et par les mots, l'un et l'autre essayant de le dire et de le connaître.

A notre tour, nous essaierons d'interroger la thématique du corporel et de dégager la signification de cette représentation qui renseigne sur une « paysagéité » à la fois affective et existentielle relative à l'univers des désirs, des peurs et des tourments que le corps exprime dans son langage propre. Au lieu d'une adhésion et d'une identification immédiate et intuitive avec le corps, nous constatons une distanciation qui se traduit par la mise en place de plusieurs images ou motifs.

Il y a tout d'abord l'image d'un corps-prison, qui véhicule un sentiment de constriction et de resserrement et traduit sur le mode somatique la difficulté d'être et d'exister. A cette difficulté s'ajoute l'expression d'un sentiment de pesanteur et de lourdeur que représente l'association du corps à un poids de pierre ou de silex ou à une masse qui s'atrophie.

Le sable est un autre motif qui décrit la fragilité et la précarité du corps confronté à sa finitude. Afin d'exprimer cette condition particulière qui pèse sur les corps, la poétesse réactive une référence historique assez éloquente.

Dans cette mise en situation du corps à travers les multiples strates qui le composent, Amina Saïd interroge le rapport entre le corps et ses ombres. Celles-ci dramatisent en effet la part multiple, identitaire aussi bien que géographique et culturelle, qui compose le sujet par et à travers son corps.

Dans cette exposition qui fait du corporel un lieu de quête et d'interrogations, la poétesse tente de réinvestir le corps, d'en faire un lieu de sens et d'existence qui, par-delà la douleur d'être et d'exister, tente de réaffirmer sa présence dans la loi du

⁷² Le mot-valise a été employé par le poète franco-algérien Jean Sénac qui en a fait le titre de l'un de ses recueils : *A-Corpoème*, recueil de poèmes inédits, suivi de *Les Désordres*, précédé de *Jean Sénac, Poète pour habiter son nom*, essai de Jean Déjeux, Paris, Editions Saint-Germain-des-Prés, 1981, coll. « Cahiers de Poésie 1 ».

⁷³ « tu arpentés l'intérieur de ton corps / aux syllabes arrachées / limites d'un monde absent », *M.I.V.*, p. 57.

désir et de la relation qui le rattachent au monde, à autrui et plus généralement à la vie. Comment s'effectue ce trajet et quelle signification accorder au paysage affectif et existentiel sur lequel il renseigne par rapport au sujet ?

C'est en interrogeant chacune de ces différentes images qui décrivent la situation du corps que nous essaierons d'entrevoir la ou les réponses possibles.

Conclusion de la première partie

Dans cette première partie de notre travail, nous avons essayé d'interroger ce que nous avons appelé le « paysage intérieur » du sujet. La métaphore se déclinait dans la perspective à la fois mobile et panoramique, parcellaire et détaillée, à travers laquelle nous avons voulu étudier l'univers intime et intérieur du sujet dans l'expression, tantôt explicite tantôt allusive, de ses affects, de ses désirs, de ses tourments et de ses aspirations.

Pour sonder ce « paysage », nous avons emprunté deux directions de sens différentes mais convergentes : « visage-paysage » et « images du corps ». A chaque moment, nous avons essayé de dégager la signification d'un monde intime que Saïd représente dans ses poèmes et qui, de texte en texte et de recueil en recueil, forme son paysage intérieur.

Dans le premier chapitre « Visage-paysage », nous avons vu comment, par la loi de la métaphore qui déterritorialise sa référence, le visage pouvait se décliner comme un paysage offrant, avec ses trois aires constitutives, le miroir d'une visagéité qui tente de composer avec ses multiples facettes. Celle d'abord du masque qui, comme nous avons eu l'occasion de le montrer, est un motif itératif dans l'univers imaginaire de la poétesse. Une dualité du masque et du visage se mettait progressivement en place et informait de la dramatisation qui présidait à la représentation poétique et lyrique du visage. A travers le masque, *je* est un autre et montre par là l'étrangeté et l'altérité qui lui sont inhérentes. Faisant écho à la fameuse phrase rimbaldienne « Je est un autre », Saïd met en situation, au cœur même de ce signifiant identitaire et unitaire qu'est le visage, le trajet et le questionnement qui lui sont inhérents. Le visage au masque montre à ce propos le processus, difficile et ardu, par lequel le sujet accède à son visage, autrement dit, réalise l'assomption de son identité. Au cœur de ce trajet, Saïd tente parallèlement d'ouvrir le visage, c'est-à-dire d'« ôter » le masque dans un processus qui traduit le besoin nécessaire voire même salutaire d'accomplir, par un travail d'harmonisation et de synthèse, la présence à soi et la présence au monde.

Le visage de l'entre-deux met en situation le dialogue qui se noue dans l'univers imaginaire de la poétesse entre le vide et la présence. De cette douleur

première qui partage le visage entre deux postulats, deux appartenances et deux identités différentes, Saïd tente d'interroger la possibilité de faire coïncider cette dualité, c'est-à-dire d'accomplir la synthèse à travers laquelle les contraires s'harmonisent. La dualité du visage, comme de l'être entier, se conçoit dès lors de manière dialogique et non plus de manière différentielle et oppositive. A partir de ces éléments multiples et divergents qui composent le visage, la poétesse tente ainsi de tisser des liens à travers lesquels l'un se conçoit non plus dans la distance et la séparation mais bien plutôt dans la complémentarité et l'échange avec l'autre.

Ce trajet de l'entre-deux se complète par la mise en situation imaginaire qu'introduit la thématique spéculaire. Pour Amina Saïd, le miroir est un objet herméneutique face auquel elle s'interroge sur le processus de connaissance et de naissance de soi. D'une manière assez significative s'affirme chez Saïd le refus du miroir, attitude qui, nous l'avons vu, renvoie au refus de tout narcissisme et de toute contemplation satisfaite de soi. A cela, elle oppose d'autres « miroirs » moins statiques et plus significatifs. Le miroir créatif du songe et le miroir interactif qui se construit dans le croisement des regards sont à cet effet des voies qui renvoient, dans la poésie de Saïd, à une position éthique refusant tout égotisme et toute réclusion dans la sphère narcissique.

Dans ces trois éléments : visage au masque, visage de l'entre-deux, et stade du miroir, nous avons vu comment se dessinait en arrière-fond une identité qui met à nu ses doutes, ses interrogations et ses tourments mais qui, parallèlement, tente de trouver la voie qui fraye à l'existant un cheminement dans l'ouvert, dans l'ouverture à soi, au monde et à autrui. Ce visage dont Saïd esquisse le croquis renvoie d'une manière assez significative à la coloration affective et existentielle d'un monde intérieur qu'elle représente dans son écriture.

C'est ce que nous avons vu aussi dans le deuxième chapitre. Les images, multiples et variables du corps, exposent différentes colorations de son existence. Ce monde des sens et des sentiments forme en l'occurrence le paysage existentiel et affectif de l'être qui se met en place à travers des motifs différents mais complémentaires quant à l'unité d'ensemble qu'ils composent.

L'une de ces images qui frappent par sa récurrence et par son intensité est celle du corps-prison. Chez la poétesse, le corporel est souvent comparé au carcéral dans un lien qui rappelle la parenté platonicienne entre *sema* et *soma*. Cette

association décrit, sur le mode somatique, la difficulté d'être qui se manifeste à travers une coloration mélancolique de l'existence.

Ce sentiment de constriction s'intensifie par une impression de pesanteur associée à la chair. Le corps est lourd d'un poids invisible et poignant qui exprime sur le mode analogique – les images d'un corps de pierre ou d'un corps de silex sont à cet effet significatives – la mort ressentie à même les chair et décomposée dans ses multiples versants : inhibition, pesanteur, amorphie.

Dans ce même registre, l'association corps et sable traduit chez la poétesse tunisienne une conscience de la fragilité et de la précarité du corps. A ce propos, nous avons vu comment Amina Saïd réactualise la référence au passé anté-islamique pour faire du sable l'image-symbole de cette condamnation vivante qui pèse sur les êtres et qui les accule au silence et à la mort.

Les ombres constituent à ce titre un autre paradigme par rapport auquel la poétesse interroge son rapport au corps. Ces êtres multiples et dynamiques, invisibles et impalpables incarnent la pluralité identitaire, géographique et culturelle qui compose l'être. Tout un échange se tisse ainsi entre les corps et les ombres, à travers lequel Saïd tente ainsi de réaliser l'assomption de cette part plurielle qui la compose. Multiples ou singulières, les ombres et donnent aussi lieu à un paradigme différent, en rapport avec un autre versant plus négatif du corps, à savoir leur « ombre », au sens de ce qui les dénature et les rend méconnaissables. L'ombre dessine ainsi, dans la matière du poème, l'autre visage de la mort qui pèse sur l'existant. Toute une dialectique se dessine ainsi entre ce dialogue heureux et dynamique avec les ombres faisant référence à cette part multiple et différentielle avec laquelle le corps compose, et cette part sombre qui décrit la disparition du corps derrière l'horizon négatif de la mort.

De cette richesse du motif va progressivement émerger une autre composante non moins importante relative à cette thématique. La quête de la relation, nous l'avons vu, est un choix affectif, éthique et existentiel assez nettement perceptible dans les textes de la poétesse. Chez elle, l'expression du malaise qui affecte le corps dans la mise à nu de sa difficulté d'exister, va de pair en effet avec la quête qui émane d'un besoin impérieux de nouer une relation avec le monde, les paysages, les êtres et les objets qui entourent l'existant. S'il est décrit dans sa sphère la plus intime dans ses doutes et ses tourments, le corps gagne, semble nous dire Saïd, à être au monde, à trouver dans ce face-à-face avec le dehors, non pas

tant une réponse définitive et comme une solution miraculeuse à ces doutes et à ces tourments, mais bien plutôt le terrain d'un dépassement, même momentané et provisoire, à ce qui assombrit l'horizon de l'existant.

Quel paysage intérieur se dévoile ainsi à travers cette double référence au visage et au corps? Un paysage tout en nuances, travaillé par une interrogation profonde sur l'identité et sur les repères de l'existence, mais également mu par le désir d'une construction progressive et active de soi dans laquelle le *je* devient et advient à soi. Le paysage intérieur renseigne ainsi sur le sujet, sur ce qu'il est et sur qu'il peut être. Comme dans un paysage au sens naturel du terme, nous avons, au fil des textes et des chapitres, tenté de parcourir ce paysage avec la lenteur et l'attention nécessaires afin de sonder les parties qui le composent et qui renvoient chacune au *je* que Saïd dessine dans ses poèmes et qui se complète par la référence qu'elle fait aux paysages et aux lieux qu'elle tente de parcourir et d'habiter.

DEUXIEME PARTIE : LA VILLE

Introduction

Ville natale ou ville de l'exil, proche ou lointaine, nommée ou indéfinie, aimée ou même rejetée, la ville chez la poétesse suscite l'écriture, provoque la curiosité et appelle la conscience à un acte d'interrogation et à un mouvement de passage et d'exploration du corps aussi bien que de l'esprit.

Qu'est-ce qui constitue la ville en paysage ? C'est à cette question préliminaire que notre premier chapitre tentera de répondre à travers un bref rappel historique et esthétique quant à l'origine paysagère de la ville.

Après cette mise au point théorique, nous consacrerons notre deuxième chapitre à l'analyse des multiples points de vue qui structurent la perception de la ville. Le point de vue est en effet un élément essentiel dans la catégorisation de tout paysage puisqu'il conjugue d'une manière sensible le dedans et le dehors, le sujet et son espace. Quels points de vue constituent le cadre de perception de la ville comme paysage ? Sont-ils des points de perception neutres ou indiquent-ils au contraire une attitude particulière, une posture de l'intellect ou de l'affect ?

Paysage complexe, riche en paradoxes, la ville peut apparaître comme une contre-nature qui s'oppose aux valeurs généralement associées au paysage. C'est cette dimension que nous essayerons d'interroger dans le troisième chapitre consacrée à la ville « contre-nature ». Nous verrons comment la ville-paysage peut se dévoiler à rebours, dans une perception qui révèle ses aspects les plus inquiétants, son caractère angulaire et labyrinthique, sa froideur triste, qui suscitent chez le sujet la comparaison avec les grandes étendues naturelles.

Dans le quatrième chapitre nous interrogerons le sentiment d'exil que fait naître la ville dans les poèmes d'Amina Saïd. Dans la distance croissante par rapport au visage multiple et anonyme de la foule, comme dans le sentiment mélancolique qu'engendre le parcours urbain, nous verrons comment s'exprime l'exil par rapport à un espace, la ville, et par rapport à ses habitants, la foule.

Mais la ville-paysage n'est pas seulement un espace ni un affect qui lui serait associé. Elle est aussi une représentation et une écriture constituées dans l'instance du poème.

Dans le chapitre cinq, nous étudierons comment le langage poétique esthétique la ville et lui restitue un visage humain. A travers deux éléments formels : le transfert analogique qui métaphorise la ville en femme, et le transfert pictural qui l'esthétise par les qualités visuelles qui lui sont associées et qui donnent à chaque détail son importance.

Dans tous ces aspects, la ville n'est pas une mais multiple et changeante. Elle indique ainsi le fond complexe d'un paysage qui compose pour la conscience des directions de sens multiples, de l'attrait à la répulsion, de l'éveil à la saturation, du désir aux doutes.

Chapitre 2 : Points de vue sur la ville

Introduction

Le choix du point de vue est important pour composer un ensemble paysager à partir des éléments constitutifs du décor urbain. Si le *Littré* définit le paysage comme l'« étendue d'un pays que l'on voit d'un seul aspect », celle-ci est vue à partir d'un lieu plus élevé que les autres afin de rassembler les objets disparates dans un même ensemble :

Il faut qu'il [le paysage] le soit d'un lieu assez élevé où tous les objets dispersés auparavant se rassemblent d'un seul coup d'œil.⁷⁴

Deux éléments sont ici retenus : la rapidité du coup d'œil qui permet d'embrasser l'espace dans sa totalité, et la constitution d'un ensemble continu qui regroupe différents éléments, distincts et distants. Cette « délimitation et cette convergence, souligne Michel Collot, préparent le paysage à devenir tableau. Le cadrage perceptif appelle le cadre, et c'est une des raisons qui fait du paysage perçu un objet esthétique, apprécié en termes de beauté ou de laideur ».⁷⁵

Dans les poèmes d'Amina Saïd, le point de vue sur le paysage urbain dépend du positionnement et de la posture du sujet qui perçoit. Le premier point de vue délimite l'espace urbain dans des ensembles panoramiques. Il exprime le souci d'articuler entre eux les différents lieux composant le paysage. Le corps alors s'immobilise et s'installe en des points stratégiques qui permettent d'organiser la vue en panoramas. Si le paysage est un indicateur de sens et de valeur, on peut s'interroger sur la signification de ce choix et ses implications par rapport au sujet.

En deuxième lieu, nous verrons comment se développe chez Amina Saïd une autre manière d'appréhender la ville à travers des vues plus partielles et moins synthétiques, mais qui saisissent avec plus de profondeur les détails du spectacle. La posture du corps est alors mobile. Elle engage dans sa perception le facteur du temps et entraîne progressivement son lecteur dans son propre parcours. Quelle

⁷⁴ *Le Littré*.

⁷⁵ Michel Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*, op. cit., p. 214.

marge de sens cette perception indique-t-elle ? Peut-t-on parler d'une complémentarité entre les deux démarches ou s'agit-il au contraire de deux positions opposées et antithétiques ?

Dans les hypothèses que nous allons avancer, c'est aussi bien la configuration de l'urbain en paysage que les orientations de sens et d'existence du sujet, que nous essaierons ainsi de comprendre.

1. La vue surplombante et immobile

La vue surplombante organise les lieux dans une structure d'ensemble qui compose les éléments du décor urbain dans une même unité et tend à leur donner une cohérence à travers une vision synoptique qui saisit d'un seul coup d'œil toutes les perspectives qui s'offrent au champ de vision. Un regard circulaire englobe ainsi l'espace selon ses multiples orientations dans des panoramas qui rassemblent une panoplie d'éléments distincts, articulés entre eux par la globalité de la perception qui les présente comme une totalité. Cette aspectualisation continue nécessite un point de vue surplombant mais requiert également l'éloignement entre le sujet et l'objet perçu. C'est cet éloignement qui donne au champ parcouru par le regard sa configuration et son épaisseur : « il n'y a rien à voir, écrit Lyotard, s'il n'y a pas l'éloignement, la séparation du voyant et du visible ». ⁷⁶

Ce regard englobant donne naissance à ce qu'on pourrait appeler, à la suite de Françoise Chenet-Faugeras, des « paysages de ville », sorte de panorama par lequel la ville se laisse appréhender d'un seul coup d'œil. Appréhendée de loin, la ville peut « être saisie dans sa totalité et figée pour l'éternité ». ⁷⁷ Cette saisie englobante s'établit à distance et permet de construire des panoramas sur l'ensemble du site observé. Synoptique, la stratégie visuelle permet ainsi de relier entre eux les lieux qui composent le site urbain : « voir un objet dans l'espace, souligne Rudolf Arnheim, c'est le voir dans un contexte » ; le propre de la vision

⁷⁶ Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris : Klincksieck, 1971, collection d'esthétique, p. 31.

⁷⁷ Françoise Chenet-Faugeras, « L'Invention du paysage urbain », *op. cit.*, p. 32.

étant justement la mise en relation des éléments visibles : « voir signifie voir en relation »⁷⁸.

Cette dimension relationnelle est souvent privilégiée dans les poèmes d'Amina Saïd. Voir la ville comme un paysage consiste en effet à la mettre en contexte, c'est-à-dire en relation avec d'autres paysages qui en sont, sinon distants, du moins distincts : la mer par exemple. Le panorama n'a ainsi de sens que par cet effet relationnel dans lequel les éléments présents dès le premier coup d'œil sont saisis dans un même ensemble :

c'est la fonte des toits à l'horizon qui reconnaît la mer. sels d'odeurs se fanent les plaies du jour où je demeure. sans différer l'inédit. déferlent nos visages en nudité⁷⁹.

Le présentatif introduit la vue d'ensemble où les éléments composent un même panorama. Au temps d'arrêt marqué par la ponctuation forte entre chaque segment, correspond une continuité sonore grâce notamment aux allitérations prononcées en [R] et aux assonances en [œ] qui donnent au poème une fluidité sonore et rythmique. La fusion des toits aux lointains de « l'horizon » ouvre l'ensemble sur l'espace marin qui en dessine en arrière-plan la perspective.

Ce qui se trouve à l'horizon aimante le regard vers un ailleurs postulé dans la distance. Cet éloignement ainsi que l'appel qu'il exerce sur le regard ne sont pas sans rappeler l'objet du désir. En effet, comme l'horizon qui recule quand on croit l'avoir enfin atteint, le désir a cette particularité que ce qui est désiré, au moment même où la satisfaction semble atteinte, recrée le manque et relance le désir :

Le désir est épreuve de la totalité sur le mode de l'absence ; il ne saisit le tout que dans ce qui le limite, et c'est pourquoi toute satisfaction finie est frustration, toute expérience appel d'une autre expérience. Il est rigoureusement le sujet de l'horizon, en tant qu'il n'atteint quelque chose qu'à travers ce qui le dépasse et ouvre en quelque sorte sur l'infini.⁸⁰

⁷⁸ Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle*, Paris : Flammarion, 1997, coll. « Champs », p. 62

⁷⁹ *M.I.V.*, p. 40.

⁸⁰ Renaud Barbaras, *Le Désir et la distance : introduction à une phénoménologie de la perception*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1999, Coll. « Problèmes et controverses », p. 150.

Des foyers de rencontre sont souvent recherchés afin d'atténuer le sentiment de la distance engendré par l'inaccessible « horizon ». Plus que l'unité du site, ce qui est recherché, c'est ce qui peut faire « lien ». Pour Saïd, le mal est rupture : le *hiatus* entre la nature et la ville peut devenir source d'exil au sein d'un cadre urbain qui ne répond pas toujours à la soif d'étendues plus vastes.

D'avantage que le regard de proximité, plus immédiatement attaché aux détails, plus myope aussi, la vue surplombante peut faire naître, grâce au panorama, des relations entre les différents éléments du paysage urbain. Les objets s'y regroupent dans une appréhension d'ensemble, coordonnés ou ordonnés par la hiérarchie que leur confère la vue dans le déploiement du regard du plan le plus proche au plan le plus distant. Cette organisation favorise l'impression d'amplitude spatiale qui procure un sentiment d'apaisement⁸¹. Une « chance » se dessine à l'aune de cette rencontre où ciel et terre se « touchent » :

c'est une chance
qu'à hauteur de ciel

les terrasses bleues
livrent passage à la nuit⁸²

L'émotion s'étend sur l'ensemble du paysage dans une coloration où, pour la conscience émue, le dedans et le dehors ont partie liée, deviennent entité unifiée dans l'harmonie de l'instant que le poème exprime et fait naître :

l'émotion éblouit
le vigilant espace

le crible d'étoiles⁸³

⁸¹ Jean Starobinski remarque à propos de Baudelaire le processus contraire. Au niveau des toits, la ville procure au poète un sentiment d'étrangeté et d'isolement : « L'espace urbain, au niveau des toits, comme au niveau de la rue, offre en spectacle l'étrangeté, met en scène la non-relation, avive le sentiment de la solitude, et le désir de lui trouver une compensation – dans l'art, dans le rêve, dans le défi », « Fenêtres (de Rousseau à Baudelaire) », *L'Idée de la ville / Actes du colloque international de Lyon*, présentation de François Guéry, Seyssel : Champ Vallon, 1984, Coll. « Milieux », p. 183.

⁸² *U.A.N.*, p. 98.

⁸³ *Ibidem.*

Apollinienne, l'émotion ressentie illumine l'espace. Elle n'est plus une catégorie subjective qualifiant un ensemble d'affects vécus par le sujet sur le mode d'une intériorité pure. Elle n'est pas non plus une catégorie du dehors, caractérisant l'espace sur le mode figural du « comme si » anthropomorphisant. Elle est une interface reliant et le sujet et le monde qui l'entoure. Comme le souligne Jean-Paul Sartre, l'émotion est « un mode d'existence de la conscience, une des façons dont elle comprend (...) son « Etre-dans-le-Monde » »⁸⁴. Elle marque l'abandon du regard à la chose vue, don qui traduit la fusion entre le regardant et le regardé, le moi et le monde, le *je* et l'espace qui l'entoure.

Dans le poème, cette immersion est désignée par le sémantisme même du verbe employé. Dans l'instant fulgurant de la rencontre qu'il suggère, « éblouit » traduit en effet la disparition des frontières séparant le dedans et le dehors, le sujet et ce qui l'entoure. La conscience émotionnelle s'installe ici sur le mode d'une extériorisation qui naît comme réponse à une ou plusieurs qualités de ce paysage, en même temps qu'elle répond à l'appel que celui-ci exerce sur la conscience. L'émotion signe ainsi le mode intentionnel de l'ouverture de la conscience subjective sur le lieu urbain, signant le moment où le *je* se reconnaît dans ce paysage au même moment où il reconnaît ce paysage comme sien. Ce mode d'appréhension globale exprime le désir d'une maîtrise et d'une reconquête du paysage. La première forme de conquête de l'espace appréhendé, c'est la conquête par le regard. Comme l'écrit Gérard Genette, le « regard surplombant [...] permet de s'approprier la ville ».⁸⁵

La poétesse se rêve en « démiurge » qui embrasse, par la vue, toutes les dimensions de cette étendue, la tenant en quelque sorte dans la main dont le regard est ici le substitut : « l'espace qui jusque-là m'échappait, divisé par le grondement des aiguillages, [...] l'espace aujourd'hui je le tiens dans ma main », note ainsi Jean-Jacques Wunenburger.⁸⁶

Jean Starobinski évoque dans le même ordre d'idées cette « puissance expansive du regard »⁸⁷ qui traduit, pour qui sait voir « le désir d'emprise sur le

⁸⁴ Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris : Hermann, 1995, p. 62.

⁸⁵ Gérard Genette, « Espace et langage », *Figures I*, Paris : Seuil, 1976, coll. « Points », p.115.

⁸⁶ Jean-Jacques Wunenburger : « Surface et profondeur du paysage : pour une écologie symbolique », *Espaces et représentation / Travaux*, XXXIII, Université de Saint-Étienne : C.I.E.R.E.C., 1982, p. 19.

⁸⁷ Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, *op. cit.*, p. 89.

monde ». ⁸⁸ En interrogeant l'étymologie et la morphologie du mot, Jean Starobinski fait un rapprochement entre le verbe regarder et l'acte de garder et de sauvegarder, dont « regarder » serait l'équivalent visuel :

Si l'on interroge l'étymologie, l'on s'aperçoit que pour désigner la vision orientée, la langue française recourt au mot regard, dont la racine ne désigne pas primitivement l'acte de voir, mais plutôt l'attente, le souci, la garde, la sauvegarde, affectés de cette insistance qu'exprime le préfixe de redoublement ou de retournement. Regarder est un mouvement qui vise à reprendre sous garde...l'acte du regard ne s'épuise pas sur place : il comporte un élan persévérant, une reprise obstinée, comme s'il était animé par l'espoir d'accroître sa découverte ou de reconquérir ce qui est en train de lui échapper. ⁸⁹

Ce désir pourrait se lire comme l'aspiration à une identité relationnelle qui s'exprime dans la volonté de saisir à travers ces foyers de relation le paysage urbain. Toute prédilection pour une catégorie de paysages ou, au sein de ce dernier, pour un point de vue particulier indique une attitude existentielle du sujet. Le goût pour les perspectives qu'offre dans le lointain la vision d'ensembles paysagers fortement structurés peut apparaître, selon Michel Collot, comme autant d'« emblème[s] d'une identité reconquise ». ⁹⁰

Une volonté totalisante structure ainsi dans une même représentation synoptique les éléments de la ville. Le port, la ville, la mer, les arbres et les rochers peuvent ainsi figurer côte-à-côte dans un même tableau où se lit la volonté totalisante du regard :

nous apercevons le port

puis la ville de très haut

arbres et rochers dévalent

les pentes parées de printemps

vers la tendre caresse bleue ⁹¹

⁸⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ « Points de vue sur la perception des paysages », *op. cit.*, p. 220.

⁹¹ *G.L.*, p. 62. En gras dans le texte.

Il y a une « tension » manifeste de la vue qui cherche à saisir dans la perception à distance la matérialité du monde sensible dans ses différents éléments constitutifs : « port », « arbres », « rochers » « pentes » deviennent ainsi les pôles attractifs vers lesquels se dirige la conscience qui perçoit, sortes d'objets de désir et de satisfaction⁹² que relance constamment la réversibilité de la vue dans le dialogue entre distance et proximité ; l'ici et l'ailleurs. Le blanc typographique entre la première et la dernière strophe matérialise cette distance et ce trajet. Il suggère, dans l'alternance de la parole et du silence, cet autre trajet qu'accomplira le lecteur parcourant à son tour, au moment de la lecture, la distance séparant les deux blocs.

Métaphoriquement, le poème peut devenir ce cadre qui, dans l'enchaînement des signes graphiques, structure le paysage urbain et le donne à voir comme un objet de contemplation esthétique. La ville peut alors devenir un objet de rêverie et d'amour, de fascination et de méditation car il ne s'agit pas seulement de voir « par-dessus » mais, aussi « par-dessous » la ville :

j'intercepte
accroché aux épines
le dossier des frimas
la tête déclassée
pour voir par-dessus
et par-dessous la ville
qui se soustrait d'amour⁹³

Dans la perception panoramique et globale, la saisie d'ensemble par le regard distant cadre la ville et la construit comme paysage. La dimension relationnelle apparaît dans ce contexte comme un élément important dans l'élaboration de ces vues paysagères dans la mesure où les liens engendrés entre les multiples plans perçus favorise une cohérence d'ensemble qui procure souvent un sentiment de sérénité et d'apaisement.

⁹² Car l'intuition que l'objet existe là bas dans les lointains suffit à procurer le sentiment de satisfaction : « dans la tendance vers la connaissance, la conscience cherche à annuler la tension, et c'est pourquoi la présence intuitive de l'objet est vécue comme satisfaction. », Renaud Barbaras, *Le Désir et la distance*, op. cit., p. 134.

⁹³ P.N.F., p. 15.

2. La vue partielle et mobile

Le paysage urbain peut naître d'une perspective plus rétrécie. Le regard n'est plus panoramique et totalisant mais se focalise sur l'un des aspects particuliers de la ville. Moins ubiquitaire, la vue partielle relève d'une saisie attentive dans un moment d'arrêt qui scrute l'objet perçu dans ses différentes dimensions, aussi bien celles qui apparaissent immédiatement à la vue et plus généralement à la perception, que celles qui nécessitent une attention et une observation. L'attention focalisante délimite ainsi son objet dans une perception de proximité qui détache l'objet du fond sur lequel il se situe. C'est cette perception de proximité qui caractérise selon Françoise Chenet-Faugeras le « paysage urbain » qui désigne selon elle :

[...] le spectacle de la ville au quotidien, vu par le promeneur qui, sans hiérarchiser, prend en charge le réel, non plus d'un regard circulaire et englobant dans une volonté de totalisation immédiate, mais au rythme de la marche, en intégrant le temps dans sa perception. Ce n'est plus le regard éloigné mais le regard de la proximité tant spatiale qu'affective, une sorte de myopie sentimentale sensible aux petits détails « vrais » parce qu'ils révèlent la partie intime et secrète de la ville, son âme.⁹⁴

Un regard minutieux et une appréhension plus soucieuse des détails se rattachent à cette posture. Comme le souligne Renaud Barbaras, toute attention est une saisie symbolique de l'objet. Il s'agit ainsi d'une :

[...] délimitation de l'objet qui, en en ciselant les contours, le détache de l'entourage, le met en relief. C'est une saisie comparable à l'acte par lequel je

⁹⁴ « L'Invention du paysage urbain », *op. cit.*, p. 34.

prends un objet dans la main : comme la préhension manuelle, l'attention s'approche de l'objet et le détache en délimitant sa surface.⁹⁵

Chez Amina Saïd, la vue parcellaire est souvent mobile. Le mouvement du corps en marche induit des points de vue à la fois partiels et changeants. Dans le poème, ces instants constituent des moments d'arrêt où l'attention est captée par ce qui peut faire sens au sein du paysage urbain, à l'exemple de ces « dalles blanches » :

porte marine midi païen

nos pas sur les dalles
blanches de la ville
aux fontaines tarées⁹⁶

La dynamisation de la vue par le mouvement du corps apparente l'espace urbain à une surface lisible où viennent s'inscrire et prendre corps les traces du passé et du présent, *je* et autrui, présences concomitantes auxquelles réfère tour à tour le possessif pluriel « nos » et la dimension symbolique des « fontaines » dont le tarissement traduit l'épuisement par l'effet irréversible du temps.

Dans cette rigueur du décor, le regard passe désormais au second plan, aux espaces lointains aperçus dans leur distance. C'est le Vésuve dans toute splendeur, serein et majestueux, qui donne au décor sa touche picturale :

au loin le Vésuve apaisé
imprime un silence d'azur
sur la toile ignée du jour⁹⁷

L'air et le feu, la terre et le ciel, l'ici et l'ailleurs cumulent leurs attributs dans un spectacle qui s'apparente à un tableau que la « toile » du dernier vers peut, par voie métaphorique, suggérer. Le point de vue s'organise ici par expansion. A partir d'un angle précis qui arrête l'attention sur un objet particulier, le champ de vision

⁹⁵ *Le Désir et la distance, op. cit.*, p. 113.

⁹⁶ *G.L.*, p.64. En gras dans le texte.

⁹⁷ *Ibidem.*

s'élargit pour englober ce qui se dissimule au loin. Contrairement à la vision synoptique, le coup d'œil ne livre pas d'une seule fois tous les éléments englobés dans le paysage mais suit plutôt un enchaînement progressif. La dimension relationnelle est là aussi privilégiée mais relève d'un processus plus lent.

Lié au mouvement explorateur du corps, le point de vue peut parfois s'inscrire dans un rythme mobile :

et je m'en vais croquer
toutes les vitres de la ville
(j'entamerai la cinquième de l'avenue en italique)
et danser sur des airs de chansons à pleurer
pour attirer la foudre sur les paratonnerres⁹⁸

Le corps devient le substitut métaphorique du regard. Si celui-ci postule une certaine distance entre le sujet regardant et la ville vue, le premier, à travers notamment la dynamique mobile de la marche, s'inscrit dans une logique de continuité et d'imprégnation : c'est un corps intégré au sein de l'espace urbain, dont il devient d'une certaine manière le prolongement.

⁹⁸ *P.N.F.*, p. 78.

Conclusion

Deux logiques complémentaires organisent ainsi le point de vue sur la ville. L'une et l'autre correspondent chez Amina Saïd à une manière différente de percevoir cet espace et de la cadrer en paysage.

Perçu des hauteurs qui organisent le paysage dans une perspective d'ensemble, le point de vue synthétique offre de ce paysage des panoramas d'une beauté manifeste. Ce premier point de vue qui correspond à ce que Jean Starobinski appelle une « conscience séparée »,⁹⁹ est le produit d'une perception géographiquement distante mais affectivement proche de la ville. Si tout paysage n'est pas seulement un enregistrement des données objectives mais un investissement qui engage une vision du monde et de l'existence, nous avons vu comment chez Amina Saïd le point de vue surplombant témoignait d'une volonté de rompre les hiatus qui existent entre les différents lieux, de trouver entre les sites distants et distincts le lien perdu que le regard tente ainsi de retrouver et de recréer.

Nous avons également vu comment chez la poétesse ce point de vue qui organise le paysage relie la ville à la nature, fait transparâître le bleu de la mer, l'impalpable de l'horizon ou la chaleur des volcans, comme pour retrouver à travers l'urbain le fond naturel du paysage. Ce positionnement témoigne d'un rêve d'ubiquité et répond à un désir quasi démiurgique de recréer un monde autre où le regard et les mots trouvent leur fonction génésique.

Le deuxième point de vue qui correspond à ce que Starobinski appelle une « conscience immergée »¹⁰⁰ organise un autre rapport entre le sujet et la ville. Mobile, le corps déambule dans l'espace urbain et le découvre au quotidien dans ses plus amples détails. Le regard porte à chaque rencontre et à chaque décor une attention particulière. Pour la poétesse, voir la ville de cette façon revient à nouer avec elle une relation dynamique de corps-à-corps dans un cheminement qui s'émerveille de la beauté de chaque instant et tente de comprendre les mystères d'un espace et de ses habitants.

⁹⁹ Jean Starobinski, « Fenêtres (de Rousseau à Baudelaire) », *op. cit.*, p. 182

¹⁰⁰ *Ibidem.*

Chapitre 5 : Ecriture de la ville

Introduction

Représenter le paysage urbain passe par son expression langagière. Le point de vue sur l'espace est en effet lié à la façon par laquelle le sujet choisit de le représenter dans les lignes de son écriture et les signes de son discours. La réécriture de la ville constitue en ce sens un point de vue sur l'urbain où la fiction de la ville donne à l'imagination une part prépondérante. Le langage poétique vise ainsi à « apprivoiser » la ville afin de lui rendre son visage humain et sa beauté perdue.

Cette reconfiguration passe tout d'abord par une médiation stylistique et poétique qui consiste à retrouver, sous les traits anthropomorphisants de la ville-femme, un visage humain du lieu qui semble peu à peu prendre vie et se réanimer, de ce souffle que lui donne l'écriture poétique. L'emploi de la métaphore n'est pas de ce point de vue un simple écart de style, mais renferme une dimension affective et existentielle, réappropriation du paysage par le sujet à travers la langue par laquelle il remodèle son monde et son existence dans ce monde.

D'un autre côté, la ville-paysage prend une coloration picturale et artistique. Elle devient un « paysage », tableau produit par un regard esthétique et pictural. Le poème devient l'équivalent symbolique du tableau et plusieurs procédés sont ainsi mis à contribution. D'abord la palette chromatique dont la diversité expressive est la source d'une véritable poésie pour l'œil. Ensuite, l'aura que le poème redonne aux objets comme aux lieux qui composent l'espace de la ville. Chaque moment et chaque objet, parfois des plus insignifiants, deviennent les instantanés uniques d'une beauté qui émane de la volonté de redonner à la ville sa magie perdue, autrement dit sa capacité d'aimer le regard et de provoquer la langue.

La langue poétique réécrit ainsi la ville, lui redonne, par les lignes de l'imagination et la force d'un style poético-pictural, toute son intensité. Le paysage n'est-il pas d'ailleurs aussi bien référence à un pays, qu'imagination et recreation de celui-ci?

1. La ville / femme

L'association métaphorique ville / femme traduit chez Amina Saïd une manière singulière d'appréhender la ville selon les lignes d'une sensibilité et d'un discours singuliers. Le paysage urbain s'inscrit dans le cadre d'une appropriation de l'espace. Un lieu : la ville, espace dont les contours semblent plus ou moins objectivement désignés, est croisé avec d'autres motifs.

Représenter la ville sous les traits d'une femme donne à ce lieu, souvent décrit par Amina Saïd comme un cadre peu accueillant, une dimension plus humaine. Sur la base de la ressemblance entre le figurant et le figuré, c'est l'idée d'enveloppement et de protection qui est privilégiée, grâce à quoi la ville devient un lieu habitable¹⁰¹, c'est-à-dire ce à quoi l'on tient, de par les liens de proximité et les sentiments d'affinité.

Comme le souligne Paul Ricœur, la métaphore n'engage pas seulement une dimension poétique et esthétique, elle investit également le champ de l'affectif et la sphère des sentiments, en tissant entre le sujet, les mots et le monde un lien et un transfert riches de significations :

Si la métaphore n'ajoute rien à la description du monde, du moins elle ajoute à nos manières de sentir ; c'est la fonction poétique de la métaphore ; celle-ci repose encore sur la ressemblance, mais au niveau des sentiments : en symbolisant une situation par le moyen d'une autre, la métaphore « infuse » au cœur de la situation symbolisée les sentiments attachés à la situation qui symbolise. Dans ce « transfert de sentiments », la ressemblance entre sentiments est induite par la ressemblance entre situations ; dans la fonction poétique, donc, la métaphore étend le pouvoir du double sens du cognitif à l'affectif.¹⁰²

La figure est ainsi source d'émotions nées de l'interaction entre le sujet et le lieu affectivement investi à travers un rapport d'adhésion et d'empathie. Ce sont

¹⁰¹ On pourra faire le rapprochement avec la réflexion de Jaccottet concernant le lieu comme centre et comme foyer de ressourcement : « Plus particulièrement : qu'est-ce qu'un lieu ? Qu'est-ce qui fait qu'en un lieu comme celui dont j'ai parlé au début de ce livre, on ait dressé un temple, transformé en chapelle plus tard : sinon la présence d'une source et le sentiment obscur d'y avoir trouvé un « centre » », *Paysages avec figures absentes*, Paris : Gallimard, 1997, pp. 128.129.

¹⁰² Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris : Seuil, 1997, coll. « Points-Essais », p. 241.

ces dimensions d'appartenance affective et de pertinence significative qui définissent selon Jean-Luc Nancy la notion même de pays :

« Mon pays », c'est ce qui relève pour moi de la tenue (j'y tiens, il me tient, ça tient ensemble) et de la pertinence (ça correspond, ça répond, ça fait sens tout au moins comme résonance).¹⁰³

Dans l'univers poétique d'Amina Saïd, la ville écrite et recréée dans l'univers du discours et de l'écriture relève de la « tenue », au sens de ce qui tient ensemble et qui la constitue justement en paysage¹⁰⁴. Ce processus témoigne d'un sentiment d'appartenance à ce lieu qui prend les contours de la ville natale, ville des origines, reconnaissable à travers tout un réseau de signes qui la singularisent en y inscrivant la référence à un lieu déterminé, ancré par ses aspects multiples à la fois à l'histoire individuelle et collective. La ville est ainsi représentée comme un lieu de partage et de confluences entre le sujet et son espace, entre le sujet et autrui :

à chaque heure est un cœur de la ville qui bat
est une de ses voix qui chante
ou se lamente
ou s'éteint
avant la prière dernière¹⁰⁵

La personnification de la ville apparaît timidement d'abord, à travers la métaphore *in praesentia* du « cœur qui bat ». L'association suggère l'effervescence organique qui anime la ville. Espace visible, la ville se manifeste par l'intermédiaire de ce qui résonne : bruits venant de foyers multiples qui lui donnent la caractéristique d'un être parlant et, ce faisant, en fait un être qui parle au sujet en suscitant en lui une multitude d'échos et de résonances.

A partir de ce premier noyau, s'animent progressivement les différentes sphères de cet espace. La « ville-femme » s'éveille et prend corps peu à peu, dans

¹⁰³ Jean-Luc Nancy, *Au Fond des images*, Paris : Editions Galilée, 2005, coll. « Ecritures / Figures ». p. 105.

¹⁰⁴ Au sens d'un ensemble représenté et construit par le sujet selon un point de vue particulier. Ce point de vue est géographique mais aussi affectif et lyrique car il renvoie aux choix effectués par un sujet en fonction de ses pôles de préférences et de ses liens subjectifs avec ce lieu. Cf.: « vers une définition du paysage », p. 11.

¹⁰⁵ *P.N.F.*, p. 52.

un élan exprimé à travers toute une série d'actions et de gestes qui dynamisent l'espace et en dévoilent la constante effervescence. L'espace de la ville n'est plus ce décor amorphe, appréhendé avec crainte et crispation, mais une créature vivante que la poétesse invite à « voir », au plus près du poème :

là
elle est à frapper en cadence sur ses rondelles de
cuiivre
à tendre et à retirer les lignes de soie de sa
main
à respirer les fleurs coupées et les caniveaux
à tâter l'œil des poissons voyageurs
(...)
là elle est à frotter d'ail et de citron le dos
de ses blessures
à prier tantôt la pluie
tantôt le printemps des moissons
à rouler dans l'oubli les gâteaux de cendre
pour les jours gris¹⁰⁶

Ville et femme conjuguent leurs signes et leurs attributs à travers un croisement métaphorique qui invite à voir autrement la ville. Tout en s'élargissant à toute la sphère du sensible, le texte fonctionne autour d'une scénographie de la vue. Outre la métaphore à travers laquelle, comme le souligne Jean Molino, « c'est tout le champ du visible qui vient trouer le discours », ¹⁰⁷ la structuration du poème autour du déictique de la monstration « là » invite le lecteur à suivre du regard les mouvements et les gestes de cet être qui s'anime et prend vie. L'espace de l'énoncé : ce à quoi le poème réfère, rencontre ainsi l'espace de l'énonciation : l'ici et maintenant du *je*. Ce que celui-ci voit, il le montre. L'activité paysageante consiste ici à la fois à montrer la ville et à montrer le regard qui voit la ville, regard poétique qui, en enjoignant au lecteur de voir ce qu'il montre, associe à sa vision celle du lecteur et construit ce champ de partage entre le sujet et son destinataire.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ J. Molino, F.Soublin, J.Tamine, « Problèmes de la métaphore », cité par Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris : PUF, 1989, coll. « Ecriture », p. 249.

« ce caractère de familiarité, de sécurité et cet aspect intuitif de « poche » d'espace avec volontiers un creux et comme un nid en son centre, avec aussi ce cadre (...) qui plus ou moins concorde avec les limites du champ visuel et en forme l'enveloppe, coïncidant aussi avec les butées qu'offrent aux yeux le corps et les gestes arrondis de la mère, puis les murs de la nurserie, et enfin les repères plus lointains de l'horizon ». ¹¹⁰

La ville natale est décrite à travers une fiction poétique. La femme qui s'anime devient en effet l'actant d'une scène que la poétesse tisse de toutes pièces et dont elle incite en même temps son lecteur à visualiser les séquences. La poétesse cherche un effet de dramatisation proche de celui que Karlheinz Stierle repère chez Balzac. Le critique allemand désigne par le terme de dramatisation la transition de la simple description des manifestations de la ville à l'imagination tributaire d'une fiction qui va situer cette description dans le cadre d'une trame autour d'un certain nombre d'acteurs, sortes de figures narratives dont la ville elle-même. Ce moment marque en même temps le passage de la ville lue à la ville imaginée : passage du tableau de Paris à la fiction ou au « drame » de Paris. Ainsi, l'auteur :

imagine des fictions, [...] ne se contente pas de lire les manifestations, mais les prolonge et leur donne la densité de l'imaginaire. C'est le moment où le tableau devient drame de la ville ¹¹¹.

Le processus de construction de la fiction qui donne au poème son allure narrative est en même temps l'ordre d'après lequel les effets du réel, à savoir les contours représentés de la ville natale, sont imbriqués à la fantasmagorie de la ville imaginaire, c'est-à-dire de la ville en tant que femme. Par ce processus de création, la ville est sans cesse inventée, sans cesse différente, vue sous un regard nouveau qui tente d'en réinventer le sens par un travail qui vise à la dégager de sa banalité quotidienne et de sa torpeur en la « coiffant » du voile de la création et de l'imaginaire, ce que Jankélévitch caractérise comme la « création continuée » de cet espace :

¹¹⁰ Jean Guillaumin, « Le paysage dans le regard d'un psychanalyste, rencontre avec les géographes », cité par Michel Collot in « Points de vue sur la perception des paysages », *op. cit.*, pp. 220-221.

¹¹¹ Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes : Paris et son discours*, Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001, p. 214.

[...] la ville que je retrouve à chaque fois à sa place est peut-être chaque fois extraite à point nommé du néant par une sorte de création continuée.¹¹²

Amina Saïd invente la ville, en fait un paysage : pays conquis et apprivoisé par l'écriture et la conscience, pays qui répond à cette fonction première du paysage qui est de rassurer l'homme et de le reconforter. Comme l'écrit Hervé Ferrage à propos de Jaccottet, le paysage reçoit sa signification qui est de donner au sujet « quelque chose qui nous rassure et nous redonne le sentiment d'une totalité dans laquelle l'homme serait compris ».¹¹³ Le paysage acquiert dès lors « une valeur réparatrice, mais cela n'est possible [...] qu'à travers des lieux où nous est offerte une chance de ressourcement ».¹¹⁴

La dramatisation de la ville permet parallèlement de dégager la « couleur locale »¹¹⁵ propre au pays natal grâce notamment à la référence à un certain nombre d'indices qui, à l'image du « jasmin » ou des « pelures d'oranges » dessinent un faisceau thématique et référentiel intuitivement identifiable, notamment par le lecteur tunisien, comme renvoyant à la Tunisie natale, et qui s'apparente à ce que Samir Marzouki appelle le « surplus de sens que ne déchiffre ni le lecteur français ni même le lecteur maghrébin, qui est plus perceptible par l'intuition que par la raison ».¹¹⁶

Le poème évoque ainsi une sorte de « géographie pathétique »¹¹⁷ dont la force évocatrice est palpable dans l'imaginaire de la poétesse.¹¹⁸ Dans d'autres occurrences, la référence à la ville natale est encore plus explicite et plus affectivement prononcée.

¹¹² La « création continuée » désigne chez Jankélévitch le processus d'aller-retour qui permet, dans l'alternative de la présence et de l'absence, de vaincre le caractère irréversible de tout départ, grâce à la possibilité de retrouver le lieu, Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris : Flammarion, 1983, coll. « Champ philosophique », p. 21.

¹¹³ Hervé Ferrage « Paysage, paradis, poésie : étude sur le paysage dans l'œuvre de Philippe Jaccottet », *L'Idée de paysage*, Greifswald : Reineke-Verlag, 1997, p. 282.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ L'expression est employée par Victor Hugo : « Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, écrit-il, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre, d'où elle se répand au dehors, d'elle-même », *La Préface de Cromwell*, Paris : Hatier, 1950, p. 68.

¹¹⁶ Samir Marzouki, « De A jusqu'à T, Avec nos ancêtres les bédouins : la tunisianité de la littérature tunisienne de langue française », *Les Racines du texte maghrébin*, Tunis : Cérès, 1997, pp. 216-217.

¹¹⁷ Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, op. cit., p. 341.

¹¹⁸ Dans sa dimension lisible et visible, la ville peut figurer métaphoriquement cet autre objet de beauté et de contemplation esthétique, le poème : espace de langage à la fois clos sur lui-même et ouvert sur la réalité du monde qui l'entoure, demeure mentale du poète en même temps que passerelle à chaque fois franchie par ce double flâneur qu'est le lecteur.

La référence à la ville natale désigne ce que Norberg-Schulz appelle « l'espace existentiel », défini comme un espace affectivement investi par le sujet, servant de cadre de référence aux autres expériences vécues par celui-ci :

Les significations vécues constituent dès le départ un espace existentiel, qui sert de toile de fond aux actions de l'individu. Cet espace existentiel n'est pas identique à l'espace géographique tel qu'il peut être décrit en termes purement physiques, mais est déterminé par les propriétés, les processus et les interrelations perçues. [...]. L'image que j'ai de la ville où j'habite, par exemple, donne une signification à ses éléments, qu'il s'agisse de bâtiments, de rues ou de places.¹¹⁹

Rendre à la ville son visage et sa beauté est une entreprise de réappropriation poétique de la ville. Ce réinvestissement dévoile chez la poétesse le retour, conscient ou involontaire, de la ville natale dont la référence est souvent identifiable. Le regard poétique tente ainsi de vaincre les distances tant géographiques que temporelles afin de rendre présent l'absent. L'exil par rapport à la ville natale s'estompe peu à peu dans les couleurs et les signes du poème qui semble s'animer de ce retour de l'absent que Saïd célèbre dans ses textes et tente en même temps de préserver et de pérenniser. L'espace de l'écriture correspond en même temps à un temps d'accomplissement où l'imaginaire comble les faillites du réel. La ville sort de sa léthargie, réintègre sa beauté perdue et revit dans les signes que crée le sujet.

2. Tableaux de la ville

Du *Tableau de Paris*¹²⁰ de Louis-Sébastien Mercier aux « Tableaux parisiens » de Baudelaire¹²¹, la ville est souvent l'objet d'une représentation qui emprunte à la peinture son lexique et son discours. Au-delà de la simple métaphore à laquelle ces titres peuvent faire référence, le traitement de l'espace urbain par les moyens mis à contribution dans le texte poétique et plus généralement littéraire : composition,

¹¹⁹ CH. Norberg-Schulz, « Environnement et signification », *Colloque d'esthétique appliquée à la création du paysage urbain*, ARC et SENANS, septembre 1973, p. 23.

¹²⁰ Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris*, Paris : La Découverte, 2006.

¹²¹ *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, pp. 209-233.

cadrage, couleurs, jeux d'ombre et de lumière, constitue un mode d'écriture proche du langage pictural.

De leur côté, les peintres et les critiques n'hésitent pas à parler de l'esthétique picturale en des termes empruntés au langage poétique. Diderot n'évoque-t-il pas dans ses *Essais sur la peinture* ce qu'il appelle la « poésie dans la composition »¹²² ? A propos des formes engendrées dans le tableau, Picasso ne parle-t-il pas de son côté de « rimes plastiques » voire d'« assonances » ?¹²³

Il ne s'agit pas de simples jeux de mots mais ces expressions indiquent au contraire ce qui, entre les deux modes de représentation, peut constituer un terrain commun qui peut générer des croisements et des parallélismes intéressants.

Dans cet ordre d'idées, la célèbre formule d'Horace « *ut pictura poesis* »¹²⁴ acquiert tout son sens en rapport avec ce que l'écriture poétique doit à la peinture. Plus proche de nous, la poésie moderne peut cultiver ce dialogue, directement ou indirectement. Le fameux sonnet des voyelles¹²⁵ d'Arthur Rimbaud, par exemple, donne à ce dialogue une orientation particulière en rapport avec le statut du poète visionnaire qui, à l'image du peintre, associe à la musicalité suggestive des mots la visibilité non moins suggestive des couleurs.

Par rapport à la représentation du paysage urbain, l'écriture poétique s'oriente vers ce que Marie-Claire Ropars-Willeumier appelle « un programme pictural d'espace »¹²⁶ qui renvoie à ce que l'écriture du paysage urbain doit au code pictural. Le poétique est lié au pittoresque dans l'acception à la fois étymologique et moderne du terme¹²⁷ pour élaborer une poétique du pictural qui, dans les recueils d'Amina Saïd, se décline en deux moments.

¹²² *Essais sur la peinture* / texte établi et présenté par Gita May, Paris : Hermann, 1998, coll. « Savoir Lettres », p. 101.

¹²³ « Les rimes plastiques sont des formes qui riment entre elles ou qui créent des assonances avec d'autres formes ou avec l'espace qui les entoure », cité par Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle*, Paris : Flammarion, 1997, coll. « Champs », p. 64.

¹²⁴ Traduite par : « La poésie est comme la peinture ».

¹²⁵ « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes », Arthur Rimbaud, *Poésies, Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1972, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 53.

¹²⁶ Marie-Claire Ropars-Willeumier, *Ecrire l'espace, op. cit.*, p. 42.

¹²⁷ Pittoresque vient de l'italien « *pittresco* », de « *pittore* » : peintre. Calqué à partir de l'expression italienne : « à la pittoresque » c'est-à-dire « à la manière des peintres », l'adjectif a d'abord le sens didactique de ce qui est relatif à la peinture. Dès la première moitié du 18^{ème} siècle, son sens s'élargit et s'emploie à propos d'une « chose digne d'être peinte ». Il est significatif que l'adjectif serve à qualifier un certain type de paysage « qui retient l'attention par son caractère original ». L'association à l'exotique et au folklorique est, quant à elle, plus tardive. Voir à ce propos *Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française*.

D'un côté, nous remarquons la mise en place d'un langage chromatique qui vient singulariser la ville en la spécifiant par un point de vue et une représentation particuliers. On assiste dès lors au transfert d'une conscience simplement perceptive de la ville qui correspond à une sorte de « degré zéro du paysage »¹²⁸ à une conscience paysagère dans le rapport entre le sujet et son espace.

De l'autre côté, le tableau-poème se focalise sur les objets et les détails les plus simples voire parfois les plus banals. Il les fait sortir de leurs anonymats et les magnifie dans un langage qui en dégage toute l'originalité. Le poème redonne ainsi aux choses cette capacité d'attirer le regard, celui du poète comme celui du lecteur.

a. Couleurs

La dimension picturale de l'espace urbain apparaît d'une manière saillante dans l'usage et le rôle impartis à la couleur dans la représentation de la ville. La présence de la couleur dans les poèmes donne lieu à ce que Marie-Claire Ropars-Willeumier appelle un « indicateur visible »¹²⁹, signe d'une expérience qui met en relief le regard du sujet face au spectacle visible qui l'interpelle au fil de ses trajets et de ses rencontres, dans une expérience qui croise le *je*, la ville et le texte.

Une poésie de l'œil se dévoile progressivement au rythme des textes, révélant une grande sensibilité à la couleur qui apparaît comme un élément important dans la construction dans la page blanche de « tableaux » où se dessine, par touches et dans ses différentes nuances, la ville qui, dans ses aspects les plus quotidiens et les plus familiers, resurgit dans toute sa beauté.

Dans les textes d'Amina Saïd, la palette chromatique est généralement structurée dans une perspective duelle privilégiant le contraste entre deux éléments. Ce contraste donne lieu à un échange des couleurs qui, à travers ce dispositif, semblent se découvrir et se connaître dans le vis-à-vis que le poème représente. Cette connaissance évolue à son tour vers une naissance qui révèle une nouvelle réalité sensible née du croisement et de l'intersection entre ces divers éléments. Le visuel auquel le poème donne lieu s'érige ainsi dans un mouvement entre les couleurs qui, loin d'être dans une proximité neutre, semblent au contraire

¹²⁸ Alain Roger, *Le paysage état des lieux*, op. cit., p. 165.

¹²⁹ Marie-Claire Ropars-Willeumier, *Ecrire l'espace*, op. cit., p. 12.

disposées dans une structure d'échos qui donne lieu à un ré-engendrement réciproque, comme dans l'exemple suivant où le brumeux et le violet deviennent, par leur présence de part et d'autre du même vers, la désignation d'une même qualité sensible faite à la fois de la couleur mauve et du ton brumeux qui fusionnent dans l'atmosphère globale enveloppant la ville dans une nappe de flou :

à décrire la lente spirale des ailleurs
j'oubliais la ville mauve et ses sueurs de brume¹³⁰

L'atmosphère du « flou » vaporeux qui apparaît, à travers la métaphore de la « sueur », désigne dans ce contexte un moment où la ville « mauve », encore évanescence, hésite entre présence et absence, c'est-à-dire entre le flou qui la dilate et la plonge dans une sorte d'indiscernabilité, et une visibilité plus dégagée par laquelle s'entrevoit la possibilité de son apparition et de sa présence. Cette dualité inscrit la ville dans une dynamique-charnière entre naissance et absence, entre le paraître qui la fait voir et être et le flou qui en brouille les lignes et le tracé.

A l'image du sujet lui-même, partagé entre ombre et lumière, cherchant constamment sa raison d'être entre présence et absence à travers le questionnement qui s'inscrit dans le fondement de son parcours identitaire et ontologique, la ville apparaît dans le mouvement de cette quête génésique entre apparition et disparition.

À travers les mots du poème, l'expression de la couleur se référant aux détails du monde visible n'est donc pas neutre. Elle engage au contraire des enjeux spirituels et existentiels qui orientent la relation entre le sujet et le monde. La couleur n'est pas simplement le simulacre de ce qui existe dans la réalité mais semble se rapprocher plutôt de ce que Paul Klee désigne comme « l'endroit où notre cerveau et l'univers se rejoignent ».¹³¹

Cette rencontre entre l'univers subjectif et objectif, entre la conscience et le monde s'articule, à travers les détails chromatiques de la ville, aux thèmes chers à la poétesse. Une poésie de la couleur se fonde souvent par exemple sur une poésie du mouvement qui est constante dans l'œuvre de Saïd. Dans ce contexte, le regard en mouvement dynamise la perception visuelle de la couleur par un

¹³⁰ *M.I.V.*, p. 88.

¹³¹ Cité par Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 67.

transfert que thématise la référence à un « ailleurs » aux contours et aux frontières indéterminées et constamment relancées :

ailleurs alternent les villes
ocres et blanches ailleurs
s'échevèle l'automne
aux sarments de la terre¹³²

Le contraste entre les couleurs s'accroît ici par la revendication d'une mobilité spatiale. A deux reprises dans le poème, la référence à l'« ailleurs » relance un dé-centrement scandé dans le texte. Cette mobilité préfigure en même temps la transition entre un premier seuil qui trouve dans le pluriel des « villes » son premier plan et un deuxième plan plus largement ouvert sur la dimension « terre ».

Les éléments qui facilitent cette extension sont mis à contribution, à l'exemple de la vue en surplomb qui, par cette sorte d'étagement visuel qu'elle permet, favorise une gradation en clair-obscur. Le spectacle contemplé oscille dans un entre-deux qui imprègne son rythme à la fois au texte et à la ville :

l'heure est mensonge blanc

la clarté masque les ténèbres

le ciel se fait transparent

comme au premier jour

(...)

toits de cendres terrasses blanches

chaque ville est un destin¹³³

Par le jeu des assonances et des allitérations¹³⁴, la modulation chromatique est articulée à une musicalité suscitée par les sonorités du poème, sortes de « rimes plastiques »¹³⁵ pour l'œil et pour l'oreille. A la valeur chromatique s'ajoute ainsi une valeur rythmique née du jeu d'échos et de renvois organisés dans le poème.

¹³² *N.A.L.*, p. 38.

¹³³ *G.L.*, p. 87. En gras dans le texte.

¹³⁴ Comme dans l'avant dernier vers entre « cendres » et « blanches », « toits » et « terrasses ».

¹³⁵ Pablo Picasso, cité par Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle*, *op. cit.*, p. 64.

Comme l'écrit Paul Klee : « la couleur est premièrement qualité. Elle est ensuite densité, car elle n'a pas seulement une valeur chromatique mais encore une valeur lumineuse. Elle est enfin mesure, car elle a aussi ses limites, son contour, son étendue ».¹³⁶

Dans l'avant-dernier vers, l'absence d'un outil syntaxique articulant entre eux les deux termes qui composent le spectacle contemplé suggère l'unité du perçu dont les éléments semblent ainsi fusionner dans une même structure reliant entre eux le sujet et la scène vue. La célèbre phrase de Cézanne : « le moi absent mais tout entier dans le paysage »¹³⁷ indique d'une manière suggestive cette disparition élocutoire d'un moi entièrement saisi par le perçu. La disparition n'est toutefois pas synonyme d'absence mais apparaît comme le signe d'une présence qui, en annulant les frontières entre le perçu et le percevant, le visible et le voyant, les fait connaître l'un à l'autre pour les faire naître dans une même unité organique.

Comme le montre l'exemple précédent, un espace d'accueil semble se dévoiler à travers ces « terrasses » dont la blancheur s'accorde à un sentiment à la fois d'enveloppement et d'ouverture. Le rapprochement avec les analyses d'Henri Maldiney sur les différentes interprétations du blanc peut paraître à cet effet éclairant. En partant des résultats du test de Rorschach¹³⁸, le philosophe distingue deux interprétations suscitées par les réactions des sujets testés par rapport à cette couleur.

Dans la première perspective, les sujets adoptent une posture de distance et voient des objets qui se dressent dans une configuration frontale de vis-à-vis. Chez les seconds sujets au contraire, Maldiney repère une attitude différente où le blanc suggère une spatialité d'ouverture et d'accueil. Comme on peut le constater, chaque interprétation donne lieu à une orientation de l'existence et indique une posture spécifique de l'être-au-monde :

¹³⁶ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris : Gallimard, 1998, coll. « Folio-Essais », p. 20.

¹³⁷ Cité par Henri Maldiney, *L'Art, l'éclair de l'être*, Chambéry : Editions Comp'Act, 2003, coll. « La Polygraphe », p. 26.

¹³⁸ Du nom de son auteur, le psychiatre et neurologue suisse Hermann Rorschach (1884-1922). Rorschach a utilisé une série de taches, les unes noires, les autres comportant des couleurs, comme mode d'exploration de la personnalité. Le test se compose en effet de dix planches représentant des taches d'encre symétriques. Selon l'importance que le sujet accorde à la forme, au mouvement, à la couleur des taches, il est possible de déceler, grâce à une méthode d'interprétation précise, les tendances profondes de sa personnalité. Voir à ce propos l'article «Taches d'encre (tests de -) », Henri Piéron, *Vocabulaire de la psychologie*, Paris : P.U.F, 1992, coll. « Quadrige ».

Or ces deux façons du regard impliquent deux formes différentes d'être au monde, si différentes à vrai dire, que de l'une à l'autre le sens du monde est inversé. [...]. Dans la perception du premier genre, le perçu nous présente, nous ob-jecte une convexité tournée vers nous contre nous. Et de notre côté nous prenons position en face, à distance d'attaque et de défense. [...]. Au contraire, dans la perception d'ouvertures ou d'étendues ouvertes, le perçu est une concavité enveloppante. Nous ne sommes pas devant, nous sommes dedans. L'opposition sujet-objet n'a pas lieu.¹³⁹

La référence dans l'exemple précédent aux « terrasses blanches » semble ici correspondre à cette « concavité enveloppante » dont parle Maldiney et n'est d'ailleurs pas sans rappeler cette autre « concavité » qu'est le ventre maternel. Dans le caractère sensible de ses couleurs et dans sa configuration spatiale, la ville entraîne dans une aventure nécessaire, un « destin » qui structure les rapports du sujet à l'espace qui l'englobe et qui forme justement son paysage construit dans le tracé de l'écriture et informé par les lignes d'une sensibilité et d'une existence.

b. Aura

Lieu où la ville sort de son silence et de son uniformité quotidienne, le poème tente de réaliser la comparution de la ville quand celle-ci retrouve son apparition génésique qui lui permet de re-naître, c'est-à-dire d'être autre chose qu'un espace allant de soi. « Il n'y a rien à dépeindre dans le paysage urbain : d'un côté : c'est l'uniformité de l'objet qui ne le mérite pas, de l'autre, c'est le sujet (le lecteur) qui n'en a cure, parce qu'il connaît trop bien ces villes pour attendre qu'on les lui décrive : c'est un paysage qui « va de soi »¹⁴⁰ », écrit ainsi Augustin Berque à propos de l'inintérêt pictural que représenterait le paysage urbain.

L'un des enjeux de la représentation littéraire de la ville est de faire surgir la nouveauté à chaque fois surprenante et saisissante de l'urbain. Amina Saïd tente de faire sortir la ville de son quant-à-soi qui rend aveugle à sa richesse et à sa beauté. Il s'agit donc de réveiller l'intérêt vis-à-vis de cet espace en faisant parler ce qu'il y a en lui de beautés cachées ou ignorées. Au sein du spectacle urbain le plus

¹³⁹ Cité par A. Kibédi-Varga, « Ecrire et voir », *Autour d'André du Bouchet : actes du colloque des 8, 9 et 10 décembre 1983 / textes réunis et présentés par Michel Collot*, Paris : PENS, 1986, pp. 115-116.

¹⁴⁰ Augustin Berque, *Du geste à la cité : formes urbaines et lien social au Japon*, op. cit., p. 65.

commun et le plus prosaïque, le regard tente de faire surgir la nouveauté qui se cache derrière l'apparence insignifiante. Tenter de redonner ainsi son aura¹⁴¹ à l'urbain est l'un des enjeux de cette quête par laquelle le regard que le *je* jette sur la ville ranime la fraîcheur de l'instant à la fois unique et éternel. Outre les moyens stylistiques habituellement associés au langage poétique, c'est le choix de moments particuliers, comme le coucher du soleil par exemple, qui permet de donner à la scène contemplée une intensité significative :

dissoutes dans le brasier de leur mystère
les villes ont l'éclat de pierres éphémères

après un dernier regard vers le couchant
les maisons mortes s'absentent
les eaux s'apaisent un astre danse sur la berge

dans le four étoilé du ciel
des mains façonnent la lune comme un pain¹⁴²

Une double picturalité, à la fois rythmique et visuelle, se construit dans la suite des vers grâce à tout un jeu de mise en forme scripturale et notamment à l'écho sonore suscité par la rime des deux premiers vers ainsi que l'assonance entre le premier et le dernier mot du dernier vers. Par-delà cette musicalité, le poème invite son lecteur à une perception visuelle suggestive grâce notamment à la beauté de la comparaison finale. Par la place et le rôle que joue l'élément aquatique au sein de la scène, un jeu de reflets est constitué dans le texte, que vient thématiser la métaphore de la « danse ». Le reflet du soleil couchant sur la berge dynamise ainsi la scène décrite et évite le statisme d'une vue uniforme.

Le « tableau » qu'offre le poème rappelle d'une manière évidente la peinture impressionniste à travers le rôle qu'elle accorde à l'élément liquide qui permet de

¹⁴¹ Dans le sens baudelairien du terme : les objets du monde interpellent le poète par leur capacité à éveiller le regard. « Se saisir de l'aura d'une chose », écrit Walter Benjamin à propos de Baudelaire, c'est : « l'investir du pouvoir de lever le regard. La déchéance de l'aura a des causes historiques dont l'invention de la photographie est comme un abrégé (...). Le poète invoque des yeux qui ont perdu le pouvoir du regard », Walter Benjamin, « A propos de quelques motifs baudelairiens », *Ecrits français / introduction et notices de Jean-Maurice Monnoyer*, Paris : Gallimard, 2003, coll. « Folio -Essais ».

¹⁴² *D.D.S.*, p. 78.

peindre les différentes nuances du paysage dans une dynamique de reflets et d'échos. Au second degré, l'« eau » peut apparaître comme la métaphore du regard poétique qui déforme à travers son prisme les contours et la constitution de l'objet qu'il reflète. Ce faisant, il en permet la naissance, qui le fait apparaître dans sa nouveauté changeante, tel que justement nul autre œil ne l'a jamais perçu auparavant, toujours le même mais constamment appréhendé dans une nouveauté inédites. Comme le souligne Rudolf Arnheim, la poésie se rapproche ici d'« un espace pictural donnant à voir le visible déformé par l'œil de celui qui voit ».¹⁴³

Par un jeu d'échos et d'images, le poème jette un regard nouveau sur la ville. Il en devient l'« hypotypose » autrement dit une écriture qui « peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante ».¹⁴⁴ Cette construction attentive aux éléments qui, comme l'eau de la berge, favorisent l'émergence de la relation entre les différents lieux paysagers : ville et nature, ciel et terre, air et eau ainsi qu'entre ces lieux et le regard qui les appréhende, traduit une fois encore l'une des tendances prégnantes dans l'imaginaire d'Amina Saïd, dont les poèmes cherchent à réduire les distances qui existent entre les êtres et les choses, le ciel et la terre, la ville et la nature.

Cette quête du relationnel peut expliquer la présence de certains motifs auxquels le regard et l'écriture redonnent toute la beauté suggestive. La présence de ces motifs est riche de sens dans la mesure où, comme nous le rappelle Henri Maldiney à propos de la montagne Sainte-Victoire peinte par Cézanne, un motif n'est jamais insignifiant :

Un motif n'est pas un objet, c'est un aspect du monde en apparition. Aussi n'est-il jamais neutre. Il est toujours signifiant d'un apparaître inédit où nous nous apprenons nous-mêmes avec le monde.¹⁴⁵

C'est le cas du motif du « seuil » qui dévoile d'une manière significative des enjeux identitaires et ontologiques que le sujet investit dans son rapport au paysage : transition et passage, rapport entre le monde intérieur et le monde

¹⁴³ Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle, op. cit.*, p. 115.

¹⁴⁴ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours, op. cit.*, p. 390.

¹⁴⁵ Henri Maldiney, *L'Art, l'éclair de l'être, op. cit.*, pp. 28-29.

extérieur, entre l'ici et l'ailleurs.¹⁴⁶ A une échelle plus large, le « seuil » s'agrandit et prend la forme d'un pont dont la courbe transitive constitue un foyer de relation entre les différentes rives de la ville. D'une scène qui passerait invisible à force d'être perçue, Saïd crée un instant magique. La ville sort comme par enchantement de sa torpeur et semble se réaliser par l'intensité d'une langue qui a le don de l'image, et par la fraîcheur d'un regard qui n'a pas perdu le pouvoir de voir :

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 eaux¹⁴⁷

La ville de Paris et la multitude de ses ponts qui se déploient de part et d'autre des deux rives de la Seine offre à la poétesse un exemple éloquent de la beauté qui germe dans la configuration à la fois naturelle et architecturale de cet espace.¹⁴⁸ La beauté que le regard capte au sein du paysage se reflète dans le poème par le « paysage » verbal qui naît de la succession des images qui structurent le texte : la courbe des ponts y dessine leur « sourire »¹⁴⁹ ; anthropomorphisées, les eaux sont dotées d'une âme ; la lettre « i » y devient un personnage-actant participant d'une fable de l'écriture dans son interaction avec le paysage des ponts.

¹⁴⁶ Motif qui donne par ailleurs son titre à l'avant dernier recueil de la poétesse tunisienne : *La Douleur des seuils*, *op. cit.*

¹⁴⁷ *A.P.D.M.*, p. 52. En gras dans le texte.

¹⁴⁸ La référence aux ponts ne manque pas dans la poésie française moderne, l'exemple le plus éloquent étant à cet effet le célèbre poème d'Apollinaire, « Zone » où le poète apostrophe la tour en ces termes : « Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin », *Alcools*, Paris : Gallimard, 1993, coll. « Poésie », p. 7.

¹⁴⁹ On aura reconnu ici l'une des « images heureuses » propres à la rêverie de l'espace au sens bachelardien du terme. Voir à ce propos l'essai de Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1998, coll. « Quadrige ».

Les traits proprement picturaux : couleur et réverbération aquatique s'allient à une dramatisation dont les ingrédients : temps, espace, action et personnage, font du poème une scène au sens à la fois pictural et dramaturgique. La ville est l'objet d'une représentation qui invite le lecteur à l'appréhender avec un regard nouveau. Elle devient « paysage » dans ce processus qui renvoie à ce qu'Alain Roger appelle l'« artialisation »¹⁵⁰ qui invite à l'appréhender d'une façon nouvelle, au-delà des habitudes du regard et des gestes quotidiens qui la donnaient jusque-là comme paysage allant de soi.

Fraîchement visible à l'œil « artiste » qui sait capter et faire parler ses beautés, la ville n'en constitue pas moins ce théâtre vivant où foisonnent et interagissent les êtres et les choses, le sujet et le monde, et que remodèle par l'alchimie des mots cette autre scène qu'est le poème. Par ce processus qui redonne à la ville la fraîcheur de ses objets et de ses lieux, vus comme pour la première fois, Saïd tente de réveiller « la conscience endormie ou rêveuse de la ville »¹⁵¹, afin d'en métamorphoser le paysage, c'est-à-dire de l'humaniser pour le rendre habitable pour l'homme.

¹⁵⁰ Pour Alain Roger le pays ne devient paysage que par la médiation de l'art. La métamorphose du regard que les hommes portent sur la nature est ainsi en grande partie tributaire de la médiation artistique. Deux moyens permettent selon lui d'artialiser la nature : une intervention directe, *in situ*, visant à transformer la nature, en jardin par exemple ; une intervention indirecte, *in visu*, par le biais d'un acte perceptif, d'un regard, pictural, photographique ou autre qui permet de voir autrement la nature. C'est l'art qui change la manière dont les hommes réagissent par rapport à certains types de paysages, l'exemple le plus éloquent étant à ce propos les paysages de montagne qui furent jusqu'au XVIII^{ème} siècle objet d'aversion. C'est le regard des artistes et des écrivains de l'époque qui, en essayant d'explorer les potentialités esthétiques qui se cachent derrière ces étendues de reliefs, a changé le rapport à ces paysages. « La nature est indéterminée, écrit-il, et ne reçoit ses déterminations que de l'art : « du pays » ne devient un paysage que sous la condition d'un Paysage », « Histoire d'une passion théorique ou comment on devient un Raboliot du Paysage », *La Théorie du paysage en France 1974-1994*, *op. cit.*, p. 443.

¹⁵¹ L'expression est employée par Karlheinz Stierle à propos des occurrences et des significations de Paris chez l'écrivain et critique allemand Walter Benjamin, *La Capitale des signes : Paris et son discours*, *op. cit.*, p. 6.

Conclusion

L'écriture n'est pas dans les poèmes de Saïd ce vernis qui s'ajoute, comme par surcroît, à la représentation de la ville pour en constituer la valeur esthétique et poétique. Elle est au contraire tributaire du regard que le *je* jette sur la ville et par lequel il tente de redonner sa fraîcheur et sa beauté à un espace devenu très souvent l'exemple même du lieu contraint.

Comme on a pu le constater, la poétesse tunisienne développe dans son écriture un autre rapport à l'urbain où l'imagination réalise à travers la langue poétique la métamorphose du paysage. La « ville-femme » montre la réappropriation de l'espace et dévoile une direction affective et existentielle qui vise à mieux habiter la ville dans l'espace de la langue.

Ce paysage urbain correspond souvent à la ville natale dont la géographie affective se colore d'une configuration esthétique à travers le transport analogique par lequel Amina Saïd construit son rapport à ce paysage. Humanisée, la ville semble s'animer d'un nouveau souffle et d'une présence qui montre cette capacité unique de la langue à redonner corps et vie à un paysage lointain et distant.

Outre ce transfert analogique, l'écriture esthétique la ville selon une sensibilité qui redonne à la ville-paysage sa beauté. Une poésie des couleurs redonne au regard sa primauté afin de redonner aux choses comme aux lieux de la ville leur fraîcheur et leur éclat. Chaque moment et chaque détail, parfois même des plus prosaïques, aimantent le regard et provoquent l'écriture, laquelle à son tour provoque le monde et convoque une beauté en lui cachée.

L'entreprise n'est pas seulement esthétique mais aussi ontologique, ayant trait au lieu et plus généralement à l'habiter : « Davantage que la langue, ce qui me préoccupe est en effet le **Lieu**. »¹⁵², écrit Saïd. Redonner à l'urbain sa dimension humaine et sa valeur esthétique, c'est faire de cet espace plus ou moins contraint qu'est la ville moderne un lieu habitable et à la mesure de l'homme.

¹⁵² « Poésie entre deux rives », *op. cit.*, p. 7. En gras dans le texte.

Conclusion de la deuxième partie

Le paysage urbain tel qu'Amina Saïd en dessine les traits dans ses poèmes apparaît comme un cadre riche et complexe. L'éveil de la conscience par rapport à la ville commence par le choix du point de vue qui la circonscrit et la délimite. Dans l'élaboration d'un point de vue, panoramique ou parcellaire, se déploient deux stratégies différentes dans le rapport entre le sujet et le site urbain. La vue surplombante favorise l'émergence de foyers de relation et semble en harmonie avec une volonté totalisante qui paraît maîtriser l'espace, aussi bien celui de la ville que celui de la conscience. Le point de vue mobile organise quant à lui la ville d'une manière plus proche. L'attention est éveillée par les détails rencontrés parfois au hasard de la marche et des rencontres. Le *je* scrute le lieu urbain et constitue au fil de ses mouvements des « micro-paysages » aux colorations et aux contours variables.

Pour Amina Saïd, dans le paysage s'inscrit la possibilité d'une relation, nécessaire et constamment recherchée, entre les différents plans de la ville, entre l'espace et le *je*, entre le *je* et les autres.

La configuration et les résonances de ce paysage ne sont toutefois pas toujours heureuses. La ville moderne peut en effet devenir pour le sujet un espace de privation et de contrainte. La ville s'apparente dans ce contexte à une « contre-nature » dont les traits angulaires, la froideur et le contraste par rapport aux étendues naturelles, la font apparaître comme l'exemple même de l'espace contraint.

On comprend alors pourquoi l'urbain est souvent associé à un espace d'exil, observé aussi bien dans le face-à-face avec la foule que dans la conscience mélancolique qui contemple les lieux qui composent la ville.

En effet, le visage de la foule renvoie au *je* sa propre image, pulvérisée et démultipliée à l'infini. Dans ces visages toutefois aucune complicité ni partage n'est possible. La foule chez Saïd est inhumaine et rappelle par là la foule des grandes villes dont Paris, lieu de résidence de la poétesse, offre un exemple éloquent.

L'être qui chemine dans la ville fait ce constant mélancolique et désenchanté de la vacuité et de la perte du sens visibles au sein de la ville. Pour contrecarrer ou atténuer ce sentiment d'exil, il s'agit de vivre autrement ce paysage. Par l'écart stylistique qui en fonde l'expression dans le poème, l'association ville-femme vise à redonner une coloration humaine à ce cadre qui prend des traits quasi maternels. Cette reconquête symbolique et spatiale passe aussi par une culture du regard. En réapprenant à voir autrement la ville, celle-ci peut apparaître dans sa beauté et dans sa fraîcheur grâce notamment à l'usage de la couleur et à la nouveauté que revêtent, dans l'instant du poème, chaque moment et chaque détail de ce paysage.

La ville se montre ainsi dans l'expression de ses palettes diverses et parfois contradictoires. Le cheminement à travers ces strates de l'urbain est un moment de questionnement grâce à un rapport constant entre la langue, le sujet et son monde. Dans la solidarité entre ces trois pôles, il est évident que c'est ce processus qui fait naître la ville à la conscience subjective mais aussi à la conscience du lecteur, que ce cheminement provoque et interpelle.

TROISIEME PARTIE : LE DESERT

Introduction

Les recueils d'Amina Saïd accordent une place importante à la représentation du désert. Territoire qui rappelle le pays de naissance et qui se situe, pour la poétesse, dans la nostalgie ranimée par un exil prolongé, le désert dépasse toutefois ce premier cadre d'analyse et par les traits qui lui sont associés, tend davantage vers une topographie beaucoup plus large que celle inspirée par la référence autobiographique.

Comment écrire le désert ? Qu'est-ce qui en fait un paysage ? Pour y répondre, nous verrons dans le premier chapitre les aspects qui caractérisent dans la poésie d'Amina Saïd ce pays de dunes et de sable. Les traits, quantitatifs, de l'étendue et qualitatifs, de la nudité, seront ainsi analysés dans leur significations, tant par rapport au paysage, que par rapport au paysageant.

Dans le deuxième chapitre nous interrogerons le thème du cheminement au sein du paysage et nous essaierons de comprendre ce qui relance, au milieu du désert, le désir d'aller de l'avant, vers un ailleurs aux contours et aux frontières parfois inconnus.

L'une des questions que le sujet pose face à ce paysage du vaste et de l'éphémère qu'est le désert est la suivante : comment préserver, au sein de cette écologie marquée par le mouvement et l'érosion, la présence des êtres aimés ? La trace acquiert en ce sens le statut d'un objet herméneutique qui relance la quête du sens.

Dans le quatrième chapitre, nous interrogerons le rôle de la couleur et de la lumière dans la représentation paysagère du désert. Par les nuances chromatiques ou les variations de lumière, nombre de poèmes s'apparentent en effet à des instantanés picturaux. Cette délectation n'est pas simplement esthétique, mais constitue aussi un acte de méditation et de réflexion mêlant le sujet, le paysage et l'écriture.

Dans le dernier chapitre de cette troisième partie, nous étudierons la place de l'homme dans le désert. Pour Amina Saïd, pas de paysage sans un visage qui l'habite et le peuple. Cette attention indique l'une des caractéristiques du lyrisme de la poétesse qui, à l'expression singulière du *je*, associe la référence constante à l'autre : ami, compagnon ou lecteur. Comment trouver la voie vers autrui dans le

territoire vaste du désert, et comment se manifeste sa présence dans ce paysage ? A ces questions, Amina Saïd tente de répondre par une attention constante aux habitants du désert dont la présence s'harmonise avec le paysage. La poétesse célèbre par ailleurs l'éthique de l'accueil et du partage qui caractérise ces « paysans » chez qui le don s'érige en valeur essentielle.

A la croisée de ces différents paramètres : l'univers intérieur et la réalité extérieure, l'altérité et la subjectivité, les mots et l'espace, le désert est un territoire dont la beauté est porteuse de sens.

Chapitre 3 : La trace et le tracé

Introduction

La notion de trace recouvre plusieurs axes de signification. Associée, selon Abdelwahab Meddeb, tantôt « aux actes et aux œuvres des individus et des peuples »¹⁵³, tantôt « au signe distinctif marquant le front des pieux, assidus en leurs prières »¹⁵⁴, elle se définit, d'après *Le Robert*, comme une « suite d'empreintes ou de marques que laisse le passage d'un être ou d'un objet ».

Dans son livre *L'Histoire, la mémoire, l'oubli*, Paul Ricœur distingue trois types de traces : la trace écrite, la trace psychique et la trace cérébrale :

J'ai proposé, (...) de distinguer trois sortes de traces : la trace écrite, qui est devenue au plan de l'opération historiographique trace documentaire ; la trace psychique, qu'on peut appeler impression plutôt qu'empreinte, impression au sens d'affection, laissée en nous par un événement marquant ou, comme on dit, frappant ; enfin, la trace cérébrale, corticale, dont traitent les neurosciences.¹⁵⁵

Si on tient compte de cette typologie, les traces de pas sur le sable du désert ou les vestiges laissés par le passage des caravanes ou des campements seraient l'équivalent des traces écrites évoquées par Ricœur. A l'image de l'historien qui se penche sur le document historique, le sujet pourrait se pencher sur les traces qui se succèdent au sein du paysage afin d'y lire un sens. Si elle résiste à l'effacement, la trace devient dans ce contexte signe. Elle permet de remonter jusqu'au référent auquel elle renvoie, par un phénomène de contiguïté à la fois spatiale et temporelle. C'est pour cette raison que, en période de guerre par exemple, suivre la trace permet de remonter aux êtres comme aux objets recherchés. La trace devient ainsi la mémoire du passé auquel elle réfère. Les marques des pas sur le sable indiquent par exemple le passage d'un être que je ne vois plus et qui, désormais lointain, s'inscrit en relation de distance par rapport au champ de mon ici et

¹⁵³ Abdelwahab Meddeb, « La trace, le signe », *L'Image dans le monde arabe* / sous la direction de G. Beaugé et de J.F. Clément, Paris : CNRS éditions, 1995, p. 113.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, 2000, coll. « L'Ordre philosophique », p. 539.

maintenant. Par le témoignage visuel des marques sur le sable, sa présence dans le lointain s'atténue un peu par l'effet de cette présence-témoin.

Un lien entre passé et présent, ici et ailleurs, s'établit, et c'est ce qui constitue le « miracle »¹⁵⁶ de la trace. Au cœur de celle-ci, les contraires s'allient : le passé et le présent, la distance et la proximité, l'ayant été et le n'être plus. Le défi qu'il incombe dès lors de relever et qui constitue l'un des paradoxes de trace, est le risque de son effacement. A cause de l'écologie particulière du désert par exemple, le vent emporte les traces des pas sur les dunes, fait tôt ou tard disparaître les vestiges des êtres et des choses dont la durée reste limitée.

Comment garder présente la trace ? Comment la préserver et lui aménager une pérennité ? Est-il envisageable de garder une trace de la trace dans les lignes de l'écriture ? Tels sont les défis auxquels tente de répondre Amina Saïd. « Ecrire, n'est-ce pas retourner vers **l'origine** ? »¹⁵⁷, s'interroge-t-elle. Or, qu'est-ce qui permet justement de conduire vers cette origine, si ce n'est la trace ? La trace provoque ainsi un ensemble de questionnements sur le devenir et l'origine, sur le rapport à autrui et sur le rôle l'écriture qui serait ainsi la « trace de la trace ».

1. Empreintes

L'empreinte des pas sur le sable est un vestige¹⁵⁸ qui indique une présence proche ou lointaine mais qui n'est pas immédiatement perçue dans le champ de vision. Au sein de l'étendue du désert, ces empreintes sont un témoignage de la présence d'autrui, souvent associé chez Amina Saïd à l'être aimé.¹⁵⁹ Fixer du regard cette empreinte et la pérenniser par les signes de l'écriture, c'est tenter de

¹⁵⁶ La métaphore du « miracle » est employée par Paul Ricœur à propos de l'événement de la reconnaissance qui brise le cercle de l'oubli : « (...) vient enfin la reconnaissance proprement mnémotique, ordinairement appelée reconnaissance, hors contexte de perception et sans nécessaire support de représentation. [...]. Ce petit miracle aux multiples facettes propose la solution en acte de l'énigme première que constitue la représentation présente d'une chose passée. », *Ibid.*, pp. 556-557.

¹⁵⁷ Amina Saïd, « Poésie entre deux rives », *op. cit.*, p. 2. En gras dans le texte.

¹⁵⁸ Le mot latin *vestigium* signifie en effet : « empreinte du pied », cf. Jean Dubois, *Dictionnaire étymologique*, *op. cit.*

¹⁵⁹ Dans la poésie arabe anté-islamique qui est l'origine et le modèle classique de la poésie arabe, tout poème s'ouvre par le thème de la « halte sur le campement abandonné » et le motif des traces du campement que vient de quitter la tribu ou la famille de la bien-aimée. Thème et motif encore actifs de nos jours, sous d'autres formes comme dans le célèbre « *al atlal* » [les vestiges du campement] du poète égyptien Ahmed Rami immortalisé par la célèbre diva égyptienne Oum Kalthoum.

saisir l'instant d'une présence perçue à travers son indice. C'est le « bonheur »¹⁶⁰ de la trace et son caractère d'« exception »¹⁶¹ dont parle Jean-Pierre Richard. En elle, quelque chose est préservée du mouvement inéluctable du temps et du destin qui frappe toute chose de fin. Célébrant ce « bonheur », une atmosphère euphorique donne son ton au poème :

comme l'ombre sur un chemin
d'absence
la trace n'existant
que par la lumière
je me divise et m'enfante
dans les sables¹⁶²

Par cette présence perçue sur le sable, un lien se tisse entre le corps propre et le corps du paysage, rencontre à laquelle le *corpus* du poème fait écho. Le lieu que cette succession de pas dévoile se construit dans le croisement entre l'espace du *je*, l'espace du paysage et l'espace d'autrui.

En promettant l'existence d'un ou plusieurs êtres, ces empreintes atténuent le sentiment de solitude qui peut s'emparer du sujet dans la vastitude du territoire. Pour arriver toutefois jusqu'au lieu où conduisent les traces, il faut parcourir un trajet qui mène jusqu'à l'origine à laquelle les empreintes réfèrent :

falaises mauves et pistes
patinées d'invasions
et traces du pas
des habitants de l'argile
et des sables
qui se creusèrent
un habitat sous les morts¹⁶³

¹⁶⁰ Jean-Pierre Richard, à propos de la trace et du souvenir chez Lamartine, *Etudes sur le romantisme*, Paris : Seuil, 1971, coll. « Pierres Vives », p. 150.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *S.F.*, p. 87.

¹⁶³ *M.I.V.*, p. 81.

Ces traces de pas font du désert un espace habité. Structurée dans une perspective horizontale où s'enchaîne la succession de ces empreintes, et verticale, référant à une habitation en profondeur¹⁶⁴, la corrélation pas / habitants / habitats est frappante. Les pas désignent ainsi un trajet qui mène de l'empreinte à l'homme et de l'homme au lieu. « Habiter signifie laisser des traces »¹⁶⁵, écrit Walter Benjamin. La trace acquiert ainsi le statut de signe : un objet matériel qui, résistant à l'effacement, permet de remonter jusqu'au référent premier.¹⁶⁶ Suivre la trace conduit ainsi à construire un sens. C'est cette capacité de la trace à s'ériger en signe permettant de construire l'axe de la signification qui constitue, selon Abdelwahab Meddeb, l'enjeu de la trace :

Dès qu'elle porte une bribe de signification, elle peut se muer en signe et permettre un enracinement minimum dans le sens.¹⁶⁷

A travers le lien entre passé et présent, le sujet et autrui, un enchaînement se construit et vise à établir les maillons de la chaîne qui portent de la trace à son origine. Au cœur de ce cheminement se trouve le vœu de nouer une relation entre ces différents pôles:

nous persistons
à chercher nos traces
dans la poussière magique
d'éternelles pyramides
dans les cendres
de campements témoins
dans les fêtes métalliques
de grands soleils éteints¹⁶⁸

Une quête de la trace se fait dans l'interrogation des vestiges des anciens campements. Dans cette référence, indice d'un mode nomade d'habitation, Amina

¹⁶⁴ Pour une raison écologique, afin notamment d'éviter l'exposition des maisons au soleil et à la chaleur torride du désert.

¹⁶⁵ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle*, op. cit., p. 41.

¹⁶⁶ Le mot « invasions » exprime aussi une profondeur historique : la succession des pas remonte à la nuit des temps.

¹⁶⁷ Abdelwahab Meddeb, *L'Exil occidental*, Paris : Albin Michel, 2005, p. 110.

¹⁶⁸ *S.F.*, p. 35.

Saïd revisite l'héritage de la poésie arabe pré-islamique. Les odes lyriques de l'époque, en chantant l'amour de la bien-aimée, commençaient par une plainte sur le thème de l'absence de cet être car la tribu à laquelle il appartient est partie. Comme une stèle épigraphique, les cendres du campement témoignent d'un passé proche. Reste à déchiffrer ce témoignage, à le décoder grâce à la « perspicacité », faculté qui fait des « cendres » laissés par les campements partis, un signe :

Il suffirait d'une perspicacité dans le déchiffrement pour que le vestige archéologique pût recouvrer son statut de signe¹⁶⁹

Le lieu auquel les traces mènent se dessine parfois dans l'horizon d'une communauté et dans la référence à un passé collectif voire mythique. L'origine à laquelle la trace réfère s'accompagne même d'un sentiment de nostalgie, le présent étant, de surcroît, assombri par une réalité en crise :

éternels nostalgiques en notre présent
enténébré¹⁷⁰

Mais cette nostalgie n'est pas vécue sur le mode stérile et passif. Le recours au passé garde une orientation future que désigne l'entreprise de la quête¹⁷¹. La trace change ainsi de statut. Elle devient la métaphore d'un passé qu'il convient d'interroger pour trouver une voie et une réponse par rapport au présent. Chercher sa propre trace à travers les « cendres » de ces campements comme à travers le passé mythique des « éternelles pyramides »¹⁷², c'est interroger son passé collectif et mythique, l'histoire d'une civilisation riche d'enseignements et d'événements, mais aussi de travers et de déboires. Les feux laissés par les tribus parties sont en effet éteints, tout comme ces « grands soleils »¹⁷³ dont l'éclat est désormais terni. Interroger cette trace en remontant l'histoire collective promet peut-être de raviver ce feu en permettant, à travers l'interrogation de cet héritage et son investissement par le sujet dans l'espace-temps présent, de retrouver l'étincelle perdue.

¹⁶⁹ Abdelwahab Meddeb, « La trace, le signe », *op. cit.*, p. 109.

¹⁷⁰ *M.I.V.*, p. 85.

¹⁷¹ « nous persistons / à chercher », écrit ainsi Saïd dans l'avant-dernier exemple.

¹⁷² Cf. l'avant-dernier exemple.

¹⁷³ *Ibidem.*

2. Effacement

Au cœur de ce « miracle » que constitue la trace, expression de la résistance spectaculaire au mouvement inéluctable du temps et ses effets irréversibles sur les êtres, s'inscrit toutefois la menace de l'effacement. Car comment assurer une pérennité à une présence que menace à tout instant une écologie du désert par définition mobile ? Le mouvement du vent sur les dunes et le caractère fragile des vestiges font de la trace une survivance éphémère. Il y a dès lors un caractère « urgent » inscrit au cœur de la trace, « l'urgence, souligne Abdelwahab Meddeb, est de capturer la trace, en son extériorité, avant son évanouissement définitif ».¹⁷⁴ Dans cette nécessité urgente de se pencher sur la trace, se lit le destin inéluctable de toute trace qui, tôt ou tard, disparaîtra.

Si Jean-Pierre Richard parle du « bonheur » de la trace, ce bonheur se mêle en effet à un sentiment de mélancolie que le sujet ressent en raison de l'effacement qui menace la trace :

Le bonheur mélancolique de la trace tient sans doute à son caractère d'exception : elle est ce qui aurait dû périr, avec tout le reste, mais que quelque hasard a préservé du grand naufrage. [...]. Cela rend compte tout à la fois de sa magie et de son ambiguïté : car pour avoir survécu au désastre, elle a quand même été par lui rongée, usée, marquée en profondeur ; cela fait d'elle le chiffre de ce qui échappe au temps, mais aussi de ce temps auquel on n'échappe jamais vraiment.¹⁷⁵

Cette survivance menacée peut engendrer un sentiment mélancolique qui rappelle au sujet sa propre finitude. Devant le « pays de sable », l'érosion risque de vider ainsi le paysage de sa substance, la perte étant à la fois inévitable et irréversible :

pays que les sables effacent

je quitte un désert

¹⁷⁴ Abdelwahab Meddeb, « La trace, le signe », *op. cit.*, p. 109.

¹⁷⁵ Jean-Pierre Richard, *Etudes sur le romantisme*, *op. cit.*, p. 150.

pour un autre¹⁷⁶

L'érosion du désert est une menace qui risque de rendre le paysage définitivement désertique, menace qui trouve son écho à l'intérieur du paysage intérieur du *je* lui-même. Le désert devient le symbole d'une existence vide et sombre, ternie par le sentiment opprimant que, ici ou ailleurs, l'être ne peut échapper à ce destin de finitude et d'épuisement.

Cette mélancolie est toutefois tempérée. Pour échapper à cette usure qui la menace d'effacement, la trace s'intériorise. Elle n'est plus marque palpable sur le paysage, et pour cela tributaire des aléas du temps, mais trace intérieure, préservée au fond de soi :

nous sommes la trace sur le sable¹⁷⁷

constate ainsi la poétesse. Parallèlement, si la trace disparaît, ce vide n'est peut-être que provisoire, voire même nécessaire à l'accueil d'une autre trace. La trace est certes éphémère, mais cet éphémère peut en effet s'enchaîner dans un parcours de successions entre l'existence des traces et leur effacement provisoire. C'est ce processus qui fait du désert un paysage, c'est-à-dire un lieu vivant et mouvant, jamais tout à fait le même et pourtant constant dans sa géographie millénaire :

désert
noces du vent
et de la dune

qui enfantèrent
la trace
(...)
fidèle
l'éphémère
à lui-même
succède¹⁷⁸

¹⁷⁶ *M.S.T.*, p. 62.

¹⁷⁷ *D.D.S.*, p. 95.

¹⁷⁸ *F.O.*, p. 25.

La trace est donnée comme le produit d'une rencontre amoureuse, thématifiée par la métaphore de la « noce » entre les dunes et le vent. Inscrite sur le sol du désert, elle est ainsi fille de l'ancrage géographique et du libre mouvement. La disposition verticale du poème, constitué de vers brefs, composés parfois d'un ou de deux mots seulement, tente de donner un ancrage à cet éphémère. Si la mutabilité du pays désertique inscrit la trace dans un destin d'effacement inéluctable, l'ancrage de l'écriture inscrit cet éphémère dans la loi d'une forme et d'une structure. L'éphémère devient ainsi « fidèle », inscrit dans la loi de renouvellement et d'immutabilité au sein du paysage, mais aussi gardé intact par une forme qui est celle de l'écriture.

Comme l'écrit Jean-Pierre Richard, le langage « immobilise ainsi l'effacement, ou plutôt il lui donne, dans le recommencement et la mort de chaque lecture, la chance de s'effacer, de se réeffacer, indéfiniment en nous ».¹⁷⁹ Entre présence et effacement, la trace est ainsi dans un éternel engendrement qui se constitue dans la dialectique constante entre être et n'être pas.

Dans *L'Exil occidental*, Abdelwahab Meddeb évoque en écho le « jeu des traces »,¹⁸⁰ où le creux des pas succède à l'égalisation des dunes par le mouvement du vent sur le sable. Pour Amina Saïd, si la fragilité de la trace est un fait indéniable et inéluctable dans une écologie marquée par la mutabilité constante, cette fragilité est toutefois tempérée par une « fidélité » qui inscrit dans ce processus le sens d'une continuité. Le vide de l'effacement s'apparente à un espace potentiel dans lequel gît la promesse d'une présence. Cet éphémère de la trace qui se complète par son effacement peut être rapproché de ce que Paul Ricœur appelle l'« oubli qui préserve ».¹⁸¹ Celui-ci ne correspond pas à l'effacement pur et simple des traces mnésiques, mais à la latence de celles-ci, avant qu'un événement ou un accident n'en permette le surgissement.

Parallèlement, l'effacement des traces ne correspond pas, au sein de cette écologie particulière qu'est le désert, à l'anéantissement de l'horizon de la chose et

¹⁷⁹ Jean-Pierre Richard, *Etudes sur le romantisme*, op. cit., p. 175.

¹⁸⁰ Abdelwahab Meddeb, *L'Exil occidental*, op. cit., p. 51.

¹⁸¹ « Contre l'oubli destructeur, l'oubli qui préserve », écrit ainsi Ricœur avant de citer à ce propos Heidegger, pour qui l'oubli constitue une nécessité inhérente à l'avènement du souvenir : « De même que l'attente n'est possible que sur la base d'un s'attendre, de même le souvenir (...) n'est possible que sur la base d'un oublier et non pas l'inverse », *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., pp. 572-573.

Guillaume Apollinaire le dit à sa manière dans « Toujours » : « Perdre / Mais perdre vraiment / Pour laisser place à la trouvaille », *Calligrammes*, Paris : Gallimard, 2003, coll. « La bibliothèque Gallimard », p. 104.

de son empreinte, mais à une latence nécessaire à l'avènement d'autre chose. Ce paradoxe apparent constitue l'« énigme »¹⁸² de la trace. A l'image du processus par lequel le sujet se crée dans ce qui le divise et l'engendre, l'empreinte naît entre absence et présence.

3. Le tracé

Le mouvement entre l'empreinte et son effacement devient la métaphore de cette autre trace qu'est l'écriture. L'inscription des signes sur la page blanche y dessine en effet une présence relayée par l'effacement que constitue le silence de la fin. Ce dernier devient à son tour un réservoir nécessaire au surgissement de la parole, un tremplin vers la présence de l'écriture. La traversée du désert comme la traversée de la page laissent la marque de ces « obscures failles », traces des signes de l'écriture ou traces des pas qui creusent une présence dans la nudité du désert ou au sein de la blancheur de la page :

lente absorption des heures
traversée inédite des sables
obscures failles
dans le temps muable
où flambe un désordre de gestes¹⁸³

Chercher, au sein d'un paysage dont la loi est celle du mouvement, à fixer les êtres comme les choses dans la voie creusée par le tracé des mots, vise à donner la garantie d'une pérennité. Surgi entre ces deux effacements que sont le blanc initial précédant le vers et le blanc par lequel s'achève ou se suspend la parole, le tracé du vers accède au statut d'un texte simplifié à l'extrême :

Captée par le regard imaginant du poète, la ligne assimilée à un tracé de roc ou

¹⁸² Le terme est celui que Paul Ricœur emploie à propos de ce paradoxe apparent qu'est la dialectique entre le passé et le présent qui se situe au cœur de la mémoire, « (...) or, la fiabilité du souvenir est suspendue à l'énigme constitutive de la problématique entière de la mémoire, à savoir la dialectique de présence et d'absence au cœur de la représentation du passé », *Ibid.*, p.538.

¹⁸³ *M.I.V.*, p.107.

de poussière, accède au statut d'un texte simplifié à l'excès, surgi entre deux effacements.¹⁸⁴

Faisant écho aux « territoires déracinés »¹⁸⁵ que sont les dunes du désert portées par le mouvement du vent, les mots s'« ordonne[nt] »¹⁸⁶ dans un « point précis »¹⁸⁷ qui préserve de l'oubli et de l'effacement. Cette « précision » signe un ancrage au sein du paysage dessiné sur la page blanche par les signes graphiques et la disposition typographique. C'est cette concrétude qui assure la pérennité du paysage géographique, fixé dans le « filage des signes »¹⁸⁸ que constitue l'écriture.

Les mots deviennent une « crypte », image spatiale du creux qui enveloppe et protège et qui, ce faisant, garde la trace de ce qui, sans cela, serait menacé de disparition :

fumeux espace des mots
leur trace en nos territoires
déracinés
leur chant qui s'ordonne pourtant
en un point précis des sables
(...)
fumeux espaces des mots à habiter
en un point précis des sables¹⁸⁹

La structuration du poème autour de l'itération¹⁹⁰ crée un phénomène de retour. Toutefois, ce qui est repris n'est pas tout à fait le même puisque sa place dans le poème, dans son contexte thématique-sémantique, change. Répétition et différence sont ainsi la loi du cheminement de ce paysage de mots et de choses, qui sont à la fois le signe de ce déracinement des mots, constamment attirés vers un horizon de sens jamais totalement atteint et vers lequel ils tendent. Ainsi, si le chant s'ordonne et se structure par rapport à un point précis au sein de l'espace

¹⁸⁴ Jacqueline Michel, *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine*, Paris : Lettres Modernes ; Caen : Editions Minard, 1998, coll. « Archives des lettres modernes », p. 47.

¹⁸⁵ *M.I.V.*, p. 85.

¹⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 86.

¹⁸⁸ Jacqueline Michel, *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁸⁹ *M.I.V.*, pp. 85-86.

¹⁹⁰ Le premier et le dernier vers de la première strophe sont quasiment repris à la fin du poème.

typographique de la page, cet espace demeure toutefois « fumeux », exprimant le tâtonnement du sens qui paraît plus comme un avènement ouvert et inachevé que comme une donnée statique et définie.

La page blanche de l'écriture devient par voie de métaphore l'équivalent de l'étendue désertique foulée par l'empreinte du marcheur. Le tracé horizontal des mots se substitue au cheminement de l'homme, cet être des lointains attiré par les ailleurs.

Mais ce tracé est-il vraiment une marque pérenne et indélébile? Ne risque-t-il pas, à son tour, d'être emporté par l'effacement ? Outre le caractère oral de la parole qui, par définition s'effectue sans l'assurance d'une trace graphique permanente, ce qui semble menacer la parole poétique, c'est sa fragilité devant la grande « rumeur des sables » :

la main éprise
de la trace du geste
la parole effacée
par la rumeur des sables
prédirent dans la transe
l'avancée de la dune¹⁹¹

Face à ce paysage de l'infiniment grand, le sujet prend conscience de la fragilité de sa voix. La parole est seule devant cette « rumeur » des sables qui étouffe les échos de la voix. Ce drame illustre la lutte sempiternelle entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, entre l'homme et la mort qui serait cette grande érosion qui menace à tout instant d'engloutir l'homme et son paysage.

Dans la fonction méta-poétique du poème, Amina Saïd raconte l'aventure de l'écriture et son errance qui devient, comme le souligne Jacqueline Michel, « le protagoniste d'un récit à caractère allégorique, touchant l'acte d'écriture et ce qui serait son errance pour s'approprier un dessein quelconque ».¹⁹²

Le tracé de l'écriture creuse ainsi la voie à ce cheminement entre l'« infime » et l'« infini » :

l'autodafé des feuillets majuscules

¹⁹¹ S.F., p. 70.

¹⁹² Jacqueline Michel, *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine*, op. cit., p. 52.

sauvage et désapprivoisé
depuis la nouvelle adresse à ses souvenirs
et pris entre les feux de deux déserts troubles
qui cherche à sa démarche
l'infime
et l'infini tracé¹⁹³

A partir de ce vide premier, créé par l'effacement de la trace au sein des feuilles, commence ce parcours entre les deux extrêmes, entre l'infime et l'« infini tracé », métaphore du vide initial qui précède la parole et du vide final qui clôt le poème, sans pour autant suspendre le sens puisqu'il appartient aussi au lecteur de le construire à chaque fois d'une manière nouvelle et différente. L'infime peut se lire dans ce contexte comme ce petit détail qui donne naissance au poème, et qui, pris dans cette dynamique que constitue l'écriture, s'accroît, s'intensifie, devient cet « infini » qui prend, avec le blanc dans les marges du poèmes aussi bien que dans le blanc de la fin, son envol.

Remarquons que l'absence de majuscule au début des vers supprime de ce trajet toute frontière visible qui pourrait en entraver la voie. Sans majuscule, le tracé de la ligne semble ainsi dans une médiation directe avec la ligne qui précède et celle qui suit. Dans cette respiration de la ligne, Saïd tente de saisir le souffle et l'énergie du monde qui l'entoure :

je cherche sous les mots le sable
les ondes et la sève¹⁹⁴

Ce trajet entre les mots et le paysage exprime la transitivité d'une écriture qui ne s'abstrait pas du monde qui l'entoure dans une attention exclusive au signifiant, mais s'en inspire. L'horizontalité de la ligne exprime l'élan du vers tendu vers un ailleurs, mu par le désir qui traverse les mots et le sujet, thématiquement exprimé dans ce contexte par le sens du verbe « chercher » dans le premier vers. La sève serait cette respiration et cette énergie essentielle au mot, sorte d'agent de fertilité pour que quelque chose se crée et se produise au sein de l'aridité du paysage. « N'y aurait-il pas, s'interroge Jacqueline Michel, une sève parcourant la ligne

¹⁹³ *P.N.F.*, p. 17.

¹⁹⁴ *M.I.V.*, p. 13.

reconnue en tant que visée de tension de mot ? »¹⁹⁵. Or, cette sève qui parcourt le texte, ne se trouve-t-elle pas dans l'énergie qu'insuffle le paysage ? Jusqu'au paysage sonore du poème dont les sifflantes sont un écho prolongé et partagé du mouvement et de la résonance au sein du paysage extérieur, la voix, matérialisée par la ligne du vers, tente de ménager un espace à cette voix extérieure.

Si « les sables sifflent dans nos mots »¹⁹⁶, c'est que, dans la voie tracée par l'écriture, les signes vivent et s'animent de ce dehors qui les inspire et leur donne leur vigueur et leur richesse. Se dessine aussi la quête de ce que le poète Yves Bonnefoy appelle la « verbalité » de l'écriture, quand la dénomination du poème n'essaie pas de formuler le monde en l'inscrivant dans le moule d'une essence, mais lui garde à la fois la fraîcheur de l'immédiat et la promesse d'un infini que n'épuise pas le sens :

Car c'est le plein de cette chose comme le regard la perçoit qui se porte du coup au premier plan de la dénomination, et peut inscrire dans le poème un peu d'immédiateté, un peu d'infini [...]. Un mot qui montre parce qu'il n'explique pas, un mot qui s'ouvre donc aux rapports silencieux que nous avons par en dessous la parole avec ce qui est, un mot pour voir et aussi savoir autrement : voilà ce qu'est la verbalité, au cœur de la création poétique.¹⁹⁷

Si le tracé visible et audible des mots offre dans le paysage de la page une matière sensible qui s'adresse aux sens et offre en même temps l'ébauche d'un sens, il ouvre aussi une voie vers l'invisible. Celui-ci correspond à cette part de mystère et de non-dit dans le poème, trace de ce qui, dans le paysage, demeure au-delà de toute connaissance immédiate :

de l'effacement au visible
du visible à la transcendance¹⁹⁸

Entre le paysage géographique des sables et des dunes et le paysage des mots,

¹⁹⁵ Jacqueline Michel, *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine*, op. cit., p. 49.

¹⁹⁶ *D.D.A.M.*, p. 58.

¹⁹⁷ Yves Bonnefoy, « Deux langues mais une seule recherche », *Usage de Saleh Stétié : études, hommages, poèmes*, Kergoulouet, Editions Blanc Silex, 2001, p. 117.

¹⁹⁸ *D.D.A.M.*, p. 59.

une alliance se crée dont le lecteur est témoin¹⁹⁹. La poétesse manifeste son adhésion au désert. Mais cette adhésion n'est pas séparable de l'expression de ce paysage à travers les mots et les signes qui le disent et ce faisant, tentent d'en répercuter la trace dans la voie ouverte par l'écriture. Celle-ci donne à cette adhésion l'ancrage d'une forme qui préserve du vide de l'effacement.

La trace au sein du paysage implique ainsi le tracé qui peut la pérenniser dans une forme. Dans l'alignement à la fois horizontal et vertical de l'écriture, le poème dessine un tracé mu par le désir de garder l'écho de la palpitation du monde, son énergie et son souffle.

¹⁹⁹ « je me suis alliée à l'alphabet du sable », *D.D.S.*, p. 89.

Conclusion

La trace constitue dans l'univers poétique et imaginaire d'Amina Saïd un paradigme riche de sens. Chercher la trace au sein du désert est une entreprise d'ordre sémiologique et ontologique qui vise à remonter de la trace à son origine, et ce faisant, cherche l'ensemble auquel la trace appartient, à savoir autrui, l'origine et le passé.

La dimension temporelle qui se situe au cœur de la trace définie comme la mémoire du passé, renvoie chez la poétesse à un ensemble de questions individuelles : « Qui suis-je ? Quelle est cette origine d'où je proviens » ? La réflexion sur la trace provoque aussi des questions collectives où, à partir de l'actualité d'une communauté en crise²⁰⁰, le sujet tente d'interroger ce qui, dans la trace laissée par les anciens, permet ou promet un sens qui reste à trouver.

L'effacement de la trace est certes une menace qui rappelle la loi éternelle de la finitude et de l'usure qui atteint toute chose. Mais cette mélancolie de la perte est tempérée par le constat que le provisoire est au cœur de tout processus d'accomplissement.

Pour échapper à cette loi, l'homme aménage un espace pour pérenniser la trace des êtres comme des paysages aimés. Dans l'immaculé de la page blanche, le tracé de l'écriture garde une trace de la trace, lui ménage un espace où l'infime s'agrandit et devient, par la complicité d'un double lecteur, infini.

²⁰⁰ Arabe en l'occurrence.

Chapitre 5 : Paysage-avec

Introduction

Au sein de ce territoire qui est associé depuis toujours au désertique et à la solitude absolue, la dimension humaine revêt une importance toute particulière. Pour la poétesse, le désert apparaît comme un paysage habité, peuplé par des présences fraternelles dont le poème se fait l'écho.

L'éveil par rapport au paysage va ainsi de pair avec l'attention à l'homme qui habite le territoire et lui donne son âme et son visage. La poésie de Saïd tente de dessiner ce visage à la fois anonyme et multiple de ces êtres. D'une manière assez suggestive, nous remarquons une attention au motif de la voix dont l'écho indique une présence inconnue et distante. Comment l'écriture de Saïd se fait-elle l'écho de cette voix ? Comment celle-ci est-elle perçue par le sujet et quelle signification revêt-elle par rapport au désert comme paysage ?

Cette place accordée à l'autre va de pair avec une célébration de la générosité et du partage qui caractérisent les gens du désert. La poétesse décrit dans ses poèmes ces moments d'intense présence où le peuple du pays réputé aride et difficile, accorde à l'autre, visiteur, passant ou ami, un moment d'écoute, de don, dans un geste d'amour que perpétue l'écriture. Quel est le lien entre le paysage et cette éthique du don et du partage ? Quel don la poétesse célèbre-t-elle en particulier et pourquoi y semble-t-elle si sensible ?

Comme on peut le constater, le désert chez Saïd est une géographie affective, mêlant l'amour de l'autre à l'amour du territoire et à l'amour du don dont elle révèle à cet autrui-lecteur les signes et les manifestations.

1. Autrui dans le paysage

Au milieu du désert, repérer un visage ami répond au besoin de trouver une présence qui, dans la proximité immédiate d'une rencontre ou dans la distance médiatisée par un écho de voix lointaines mais non moins perçues comme fraternelles, fait du désert un espace habité.

Tout regard sur le paysage n'appelle-t-il pas un dédoublement du regard, grâce notamment à la médiation de l'autre ? Au point de vue du sujet sur le paysage, s'articule ainsi le point de vue d'autrui. « Tout paysage, souligne Michel Collot, comporte une dimension intersubjective : il est le lieu d'une convergence des regards, d'un échange de paroles, d'un héritage culturel ». ²⁰¹

L'attention au désert implique ainsi une attention à ces « paysans » qui sont les habitants de ce pays et qui en constituent l'âme et le visage. Car le paysan n'est pas seulement l'agriculteur qui s'occupe de la terre, mais aussi celui qui appartient à un territoire, qui noue un rapport affectif avec un lieu :

Le paysan est celui qui s'occupe du pays, et il n'est pas pour autant forcément agriculteur. Il peut être le paysan de toutes sortes de pays, de langues ou de peuples. Ce qui le définit, c'est qu'il s'occupe de ou avec l'appartenance. Il y a donc des paysans des villes ou bien de la science ou de la philosophie. Il y a du paysan dans chacun qui appartient et qui est pris au temps-et-lieu, dans chacun qui fait sien un coin d'ici-et-maintenant. ²⁰²

Dans ses poèmes, Saïd évoque ces hommes du désert qui, par leur présence, provoquent la vastitude et le silence de l'espace :

palmiers rares s'inclinant
lourds vers l'Afrique
d'une prière
(...)
hommes assis
dans le cercle d'eux-mêmes
entiers
dans leurs parenthèses de silence
nés peut-être
d'éternité ²⁰³

²⁰¹ Michel Collot, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris : José Corti, coll. « Rien de commun », p. 429.

²⁰² Jean-Luc Nancy, *Corpus*, pp. 107-108.

²⁰³ *M.I.V.*, p. 81.

Ce paysage arrondi par l'inclinaison des palmiers semble propager chez « ces hommes assis » une atmosphère de sérénité et de repos. « Et dans le paysage arrondi, écrit Bachelard, tout semble se reposer »²⁰⁴ Le silence du cadre et l'inclinaison enveloppante des palmiers font naître une atmosphère de concentration et d'écoute. Le silence ponctue le rapport entre l'homme et le paysage. Dans la suspension de toute parole, c'est la parole éternelle du paysage qui semble ainsi prévaloir. Amina Saïd semble ainsi attentive à ce commerce sentimental qui se noue entre les habitants et le désert :

entends les voix
le vent
porteur de toutes
les dunes

écoute dans son approche lente
l'ombre immense
du jour²⁰⁵

La voix de ces hommes surgit au milieu des dunes et dynamise, comme le vent auquel elle est phonétiquement associée, la perception du paysage. Si le paysage s'illumine par cette approche du jour, c'est grâce à ce moment qui éveille l'un à l'autre les dunes et la voix, l'homme et le monde, dans une disposition qui montre, au seuil de cette rencontre, combien la présence de ces « paysans » est importante dans la genèse du désert comme lieu de relation entre les hommes et l'espace.

Cette voix du désert laisse entendre des « voix fraternelles » qui indiquent, dans la proximité de leur écho, que le désert est habité, et que cette co-habitation constitue même la chance de l'homme :

j'entends des voix fraternelles
en ce désert habité
nos doubles nous indiquent
notre devenir²⁰⁶

²⁰⁴ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1992, coll. « Quadrige », p. 213.

²⁰⁵ *F.O.*, p. 32.

²⁰⁶ *D.D.S.*, p. 121.

La fraternité qui naît est une écoute et une attention qui impliquent en même temps une distance et une attente, médiatisée, dans le dernier exemple, par le motif de la voix qui présuppose un intervalle spatial mais aussi temporel entre *je* et autrui. Tout en s'inscrivant dans l'écoute et la proximité par rapport à l'autre, les mots du poème ne subsument pas son altérité dans une assimilation à l'identique, mais gardent intacte sa différence. Si les « voix » du désert sont rapportées dans un générique anonyme, c'est que la parole du poème se décline comme un simple témoignage qui suggère une présence plutôt qu'il ne la dévoile.

La présence d'autrui dans le désert est un moment important dans l'évocation du paysage. Grâce à cette présence, le désert devient un coin de terre vu et appréhendé par des « paysans » dont le regard et la voix inscrivent entre eux et le territoire un lien et une appartenance.

2. Paysage et partage

La rencontre avec autrui complète l'évocation du désert en y joignant l'apport considérable d'une relation. Cette dimension intersubjective fonde une éthique de l'être-avec qui est au cœur de l'expérience du paysage. La particule « avec » joue ici un rôle fondamental qui indique un échange et un accompagnement, stratégiques dans le rapport au paysage :

Le paysan travaille avec le pays [...], le pays est lui-même l'ensemble de ces forces qui jouent les unes avec les autres, les unes contre les autres et les unes dans les autres²⁰⁷

La relation à l'autre peut permettre de mieux comprendre le paysage en saisissant mieux une manière d'être, avec ses règles et ses codes, qui régit les rapports des hommes entre eux et les rapports de ces derniers à l'espace.

Au cœur de ce cadastre qui se forme par les différentes composantes du paysage, il y a, selon Jean-Luc Nancy, ces « partitions, partages, délimitations de

²⁰⁷ Jean-Luc Nancy, *Au Fond des images*, *op. cit.*, p. 108.

cultures ou de passages, de circulations et de séjours ». ²⁰⁸ Ce séjour modulé en « partitions » et « partages » se vit d'une manière à la fois simple et profonde. Ainsi, la chaleur d'un regard et la générosité qui vient du cœur font du désert un lieu d'hospitalité et de générosité :

compte à rebours
les bouquets de palmiers
à l'ivoire des sables
(...)
compte à rebours
les espoirs de la source
l'ample drapé des vêtements
que troublait
la brûlure des grands vents

compte à rebours
l'argile cuite des visages
des cœurs qui
au pire ennemi
offrait trois jours
et l'hospitalité ²⁰⁹

La scansion du « compte à rebours », répété au début des trois strophes, résonne comme un refrain qui donne au poème l'allure d'un hymne au désert et à ses visages qui en sont l'âme. Amina Saïd célèbre l'acte par quoi ces hommes offrent le gîte même « au pire ennemi ». Le don est érigé en valeur, indépendamment de son destinataire.

Parallèlement, si le don vient des « cœurs », centre de la sensibilité voire de la vérité chez l'homme, c'est qu'il se constitue comme un acte affectif et « amoureux » qui désigne chez ces hommes une manière d'exister et d'être-au-monde. « Il n'y a de « soi » qu'en raison d'un « avec » ²¹⁰, écrit Jean-Luc Nancy. Cet accompagnement se lit d'une manière expressive dans le don qui traduit

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 102.

²⁰⁹ *P.N.F.*, p. 49.

²¹⁰ Jean-Luc Nancy, *Etre singulier pluriel*, Paris : Galilée, 1996, coll. « La Philosophie en effet », p. 118.

générosité de ces hommes. C'est à travers ces gestes simples et essentiels que se noue le lien qui relie les hommes entre eux, et ceux-ci au paysage qui les entoure. Ce geste vise aussi à comprendre l'autre, c'est-à-dire à le prendre par la main, à le prendre avec soi. Ainsi « l'hospitalité » qui se détache seule dans le dernier vers, constitue, pour ces peuples du désert, une éthique qui répond au souci de l'autre.

La poétesse veut pérenniser ces moments en les transposant dans l'ordre durable du poème, dans l'« hospitalité » ouverte de ses pages. « L'œuvre est voie », disait Paul Klee²¹¹ : voie ouverte par le sujet à la recherche de son Etre, mais aussi voie inaugurée par les mots, cherchant à se frayer un chemin vers cet autre qu'est le lecteur. Le paysage se constitue ainsi dans cette triple polarité entre les mots, le sujet et autrui.

Si le paysage est une géographie affective, ce n'est pas seulement parce que l'homme y investit les grandes lignes directrices de sa sensibilité et de ses affects, mais aussi parce qu'en lui, réside cette dimension essentielle qu'est l'amour de l'autre. Ces gestes simples et profonds d'un partage et d'un don, d'une attention et d'une hospitalité, sont une manière d'appivoiser ce difficile espace qu'est le désert, c'est-à-dire de le rendre mieux ou davantage habitable, en aménageant une place pour cet autre, passant venu par nécessité ou témoin mu par sa curiosité. C'est cette éthique qui nourrit l'espoir que, malgré les pertes et les déboires, le passage du temps et la nostalgie face à ce qui n'est plus, quelque chose demeure de ce qui constitue le sens même de l'humain :

je voudrais ne pas me défaire d'espérance
en pleurant sur les mortes maisons
ruinées par l'hivernage
sur la geste de terre des mosquées
l'envol des pigeons
le heurtoir et les clous des portes de Tombouctou
sur le plat partagé le sable que j'ai goûté
sur le verre de thé et le poème
offerts dans le désert bleu²¹²

²¹¹ Cité par Hervé Micolet, « Une lecture de *L'arrière-pays* d'Yves Bonnefoy », *Phénoménologie et imaginaire* / publié sous la direction de Raphaël Celis, Jean-Pol Madou, Laurent van Eynde, Paris : Editions Kimé, 2004, coll. « Philosophie en cours », p. 196.

²¹² *D.D.S.*, p. 76.

Evoquant son voyage en Afrique dans le cadre de la caravane de la poésie qui l'a amenée, en compagnie d'autres poètes et écrivains, jusque dans les pays de l'Afrique subsaharienne comme le Mali et Djibouti, Amina Saïd semble saisie par le don de ce qu'il y a de plus simple : verre de thé ou plat partagé, offerts malgré parfois la pauvreté par ces peuples du « désert bleu ». L'écriture est à son tour un acte de don et une preuve d'amitié reliant la poétesse et cet autrui croisé le temps d'une lecture pérennisée par le poème. Le sujet créateur devient ainsi, à son tour, « paysan », au sens que donne Jean-Luc Nancy à ce terme :

Le paysan est aussi celui qui n'est pas tout dans son travail, celui qui donne lieu et temps à d'autres opérations que la sienne, à des mûrissements et à des attentes, à de très anciennes mémoires enfouies ou à des mutations, à des croisements imprévisibles et à des virements du ciel.²¹³

Pour Amina Saïd, écrire et aimer appartiennent à une même logique qui fonde la relation entre le *je*, autrui et le désert. « Aimer, écrit Antoine Emaz, c'est bien développer une sorte d'écriture de l'autre (en même temps de soi) à travers gestes et discours, et signes qu'on a, dans le désir ou le leurre de vivre avec cet autre »²¹⁴ C'est par l'amour en tant que don et lien que les paysages les plus arides, ceux du désert comme ceux de la « mort », peuvent ainsi être repeuplés ou vaincus :

aimer est notre force
notre faiblesse extrême

voués à peupler là-bas
les paysages arides de la mort
nos palais illusoires
ne sont qu'amas de pierres
cimentées d'espoir et de sang²¹⁵

²¹³ Jean-Luc Nancy, *Au Fond des images*, op. cit., p. 108.

²¹⁴ « Langues et le monde qu'on regarde » : entretien avec Antoine Emaz, *Nu(e)*, n°15, mars 2001, p. 14.

²¹⁵ *D.D.A.M.*, p.42.

Si le poème restitue la beauté d'un paysage, c'est aussi grâce au reflet que le sujet retrouve dans le regard de l'autre. Le paysage est ainsi une rencontre qui indique un cheminement constant entre le sujet, les mots et autrui.

Conclusion

Pour Amina Saïd, le désert est une géographie affective investie par des sentiments et mêlée à une certaine émotion. Cette affectivité se traduit par la part que prend, dans l'écriture du désert, la présence d'autrui. Les poèmes de Saïd évoquent cette présence plurielle qui constitue le visage humain du paysage.

Les peuples du désert, tribus nomades ou sédentaires, sont une présence qui s'inscrit dans un rapport étroit avec le paysage. Grâce à cette relation, le pays de sable qu'est le désert devient un paysage, c'est-à-dire un coin de terre saisi par des habitants dont le regard, la voix et le silence, suggèrent un lien et une proximité avec ce qui les entoure.

Par la place qu'elle accorde au motif de la voix, la poésie de Saïd semble soucieuse de saisir dans un moment d'écoute et d'attention cette trace d'autrui sans en subsumer totalement l'identité ni en dévoiler complètement le mystère. La voix indique une présence proche et rassurante, sortes de « voix fraternelles »²¹⁶ qui montrent combien le désert est non seulement un lieu de vie mais un lieu où se tissent des liens qui rapprochent l'homme de la terre et les hommes entre eux. Dans cette célébration de la voix au milieu du désert, comment ne pas voir une célébration de toute parole, et celle du poème en particulier, qui indique cette habitation dans la langue grâce à laquelle le sujet construit sa place dans le monde et sa relation par rapport à autrui ?

Dans un deuxième moment, nous avons vu comment l'écriture de Saïd célébrait le don qui fonde pour ces habitants du désert une véritable éthique de l'hospitalité et de l'accueil. Ce qui est donné à autrui, passant, hôte ou ami, renseigne sur une valeur, c'est-à-dire une manière d'être et d'exister, indépendamment de l'identité et de la qualité de son destinataire. Si le don est fait même au « pire ennemi »²¹⁷, c'est que ce n'est pas l'objet ni son bénéficiaire qui compte, mais bien le don en soi et ce qu'il suppose comme implication ontologique de coexistence et de connivence entre les êtres.

²¹⁶ *D.D.S.*, p. 121.

²¹⁷ *P.N.F.*, p. 49.

Si le désert est adhésion du sujet à son territoire, il est aussi disposition qui lie les hommes entre eux. La géographie affective du paysage est ainsi en rapport avec un être-avec, dans une présence et un partage auxquels répond en écho le don de l'écriture.

Conclusion de la troisième partie

Territoire lié au pays natal mais aussi paysage où l'être naît à lui-même dans le face-à-face avec l'étendue sans limites, le désert paraît sous des aspects et des formes différentes. Dans le premier chapitre, nous avons vu quels étaient les marques les plus caractéristiques du désert.

La première est celle de l'étendue. Amina Saïd célèbre cette beauté sans bornes des « libres paysages » qui offrent au regard une jouissance infinie. Une délectation saisit ainsi la conscience devant ce territoire où la vue s'étend à perte de vue.

D'une manière parallèle nous avons relevé le deuxième trait qui caractérise la représentation du désert chez la poétesse. Celle-ci célèbre en effet l'épure du désert qui apparaît à la perception comme le « sol absolu » par excellence, territoire qui révèle un monde à l'état originare. La délectation face à ce paysage dans son état le plus pur répond à une soif d'innocence qui travaille la conscience et dont la marque se retrouve dans la prédilection pour ce paysage.

Dans le deuxième chapitre, nous avons interrogé le sens du cheminement et du voyage dans ce pays de la vaste étendue. L'ouverture du paysage favorise un élan à travers lequel le sujet cherche à connaître le désert et partant, à se connaître lui-même. Le voyage n'est plus seulement géographique mais aussi ontologique et existentiel puisqu'il conduit, dans le contact avec le paysage, à la quête d'un sens.

Territoire de la mobilité et de l'ancrage, le désert est un espace emblématique des orientations complémentaires qui travaillent l'imaginaire de la poétesse : ouverture et enracinement, ancrage et extase. Le paysage comme territoire géographique est aussi un ensemble de valeurs qui indiquent dans leur articulation une manière particulière d'être et d'exister.

C'est ce que nous avons vu dans le troisième chapitre où nous avons analysé les formes de la trace et son lien avec le tracé de l'écriture. Dans une écologie du mobile et de l'éphémère, si le paradigme de la trace acquiert une importance particulière, c'est qu'à l'image des empreintes de pieds sur le sable ou des vestiges

des campements passés, la trace est un signe qui, dans sa manifestation sensible, appelle à un acte de déchiffrement et d'interprétation, dans un lien entre le sujet et les autres, l'ici et l'ailleurs, le passé et le présent. La trace est ainsi un lien qui fonde une expérience à la fois intelligible et sensible. Cette présence de la trace reste toutefois provisoire, car tôt ou tard, la trace à son tour va disparaître. Comment alors garder une trace de la trace ?

Le tracé de l'écriture permet de pérenniser la trace en l'inscrivant dans la « stèle » la page. Celle-ci devient un lieu de mémoire qui pérennise le souvenir et préserve de l'oubli. La trace perçue dans le paysage trouve ainsi dans le tracé durable de l'écriture ce qui préserve de l'éphémère et de l'effacement.

Le point de vue sur le désert renvoie par ailleurs à une manière particulière de saisir, dans la beauté du poème, les multiples foyers de beauté du paysage et de les re-créeer par et dans la langue. Comme chez Fromentin face au désert de Laghouat²¹⁸, le désert chez Saïd s'offre à la délectation du regard et à une recréation du sens, grâce notamment à deux éléments essentiels qui participent de l'esthétisation du désert.

Le premier élément est la couleur. De la supposée raréfaction chromatique du désert, la poésie de Saïd compose de vraies scènes où la poésie devient un évènement pour le regard et plus généralement pour les sens. Grâce à la trouvaille de l'image, le chromatisme unique ou pluriel est saisi dans un aspect nouveau et inattendu qui lui donne sa densité et sa beauté.

Le deuxième élément est la lumière. Pour Amina Saïd, la lumière qui est saisie à travers des points de vue spatio-temporels changeants, s'inscrit dans un constant devenir. D'une manière frappante, nous avons vu également comment le désert avait lui aussi sa lumière. Trajet et puissance affective mêlant le regard, l'espace et les mots, celle-ci est conçue dans une interaction et une dynamisation qui donnent au paysage son expression intense.

Ces traits esthétiques se conjuguent à une dimension humaine. Pour Amina Saïd, le désert est un pays habité et habitable. La poétesse interroge la trace des habitants du désert et évoque l'accord entre l'homme et le paysage. Cette habitation se manifeste notamment par le motif de la voix, sorte de « rumeur » proche et lointaine qui indique une présence humaine. Cette rumeur n'est pas sans

²¹⁸ Eugène Fromentin, *Un été dans le Sahara*, Editions Paleo, 2008, coll. « Géographes & Voyageurs ».

rappeler métaphoriquement cette autre « rumeur » que le poète crée dans la langue et qui s'adresse au lecteur.

Ce visage humain incarne parallèlement une éthique et porte un ensemble de valeurs essentielles pour ces « paysans » du désert. L'écriture du paysage célèbre en effet la générosité et l'hospitalité qui caractérisent les habitants du désert. La poétesse évoque ainsi une idéalité du paysage qui n'est pas l'utopique ni l'onirique mais bien un possible voire un réel que capte un regard sensible et que recrée à son tour une langue généreuse et disponible aux multiples beautés qui existent dans le monde. Ce code montre que le désert n'est pas simplement une catégorie spatiale et esthétique mais aussi un ensemble de valeurs humaines à la fois ancestrales et millénaires qui constituent un réservoir et une leçon de vie.

Paysage paradigmatique dans la poésie d'Amina Saïd, le désert s'offre ainsi au jeu de l'imaginaire et du réel, dans une référence à la fois au sujet, à l'espace et aux mots. La richesse d'un territoire dans ses multiples dimensions géographiques, physiques et historiques, se mêle ainsi à l'acuité du regard qui l'interroge et l'observe, le construit et l'investit de valeurs affectives, identitaires et existentielles.

QUATRIEME PARTIE : LA MER

Introduction

La mer interpelle par le nombre de ses occurrences dans les poèmes d'Amina Saïd. Deux de ses recueils portent d'ailleurs des titres qui font directement référence à la mer.²¹⁹

Cette récurrence peut s'éclairer par les événements de l'histoire biographique de la poétesse. Née dans un pays de la rive-sud de la Méditerranée et bercée dès sa plus tendre enfance par l'étendue bleue qui accueille dans la chaleur de l'été les visages amis et les êtres proches, Amina Saïd ne peut échapper à l'influence que tout paysage premier a sur les êtres. Cette proximité géographique sera toutefois marquée par le départ dans les années quatre vingt pour la France. La distance sera un vecteur propice à la résurgence de ce premier paysage aussi bien dans les souvenirs que dans l'expérience de l'écriture. Dans la nostalgie provoquée par l'éloignement géographique, la mer prend parfois la coloration d'un paradis perdu où l'étendue bleuâtre et sa lumière sont relayées par la grisaille et la froideur de l'Hexagone.

Aussi justifiées soient-elles, ces indications biographiques ne suffisent toutefois pas, à elles seules du moins, à expliquer ce retour constant de la mer. La récurrence de ce paysage a sans doute d'autres raisons qui expliquent l'insistance par laquelle il est visité, questionné, exploré par le regard et l'écriture. Si tout paysage, en plus de la référence à un cadre et à un site géographique particuliers, associe un ensemble de valeurs qui font sens pour le sujet, il convient d'interroger la signification qu'il prend chez la poétesse et qui dépasse le conjoncturel biographique vers un sens plus profond qui renseigne sur une vision du monde et de l'existence.

Pour ce faire, nous analyserons dans le premier chapitre la strate biographique qui peut éclairer la référence à ce premier paysage. Chez Amina Saïd, la mer, réfère d'abord aux eaux natales, celles du pays d'origine. Le regard vers cet ailleurs s'accompagne d'une anamnèse qui fait défiler autour de ce premier paysage les événements marquants comme les visages qui leur sont liés. Une

²¹⁹ Il s'agit de : *Métamorphose de l'île et de la vague* et de *De décembre à la mer*.

démarche rétrospective caractérise ainsi la représentation poétique de ce paysage lié au passé du sujet et à ses souvenirs les plus chers.

La question qui se pose peut être la suivante : comment exprimer la foule, parfois confuse, de ces souvenirs en lien avec le paysage ? Comment faire ressentir, dans la double distance de l'écriture et du temps, l'intensité de ce paysage ?

Dans les différentes manières par lesquelles Saïd tente d'écrire la mer, celle-ci s'affirme dans son univers imaginaire comme un paysage élu c'est-à-dire comme un paysage aimé, proche, vers lequel tend, rétrospectivement ou prospectivement, le regard.

Cette voix qui singularise le paysage en le rapportant à une histoire et à un passé subjectifs particuliers laisse aussi entrevoir la puissance du mouvement qui caractérise cette étendue et qui explique, partiellement au moins, l'attrance qui lui va naturellement. Dans le deuxième chapitre, nous analyserons le rôle du vent et de la vague dans la représentation du paysage. Ces deux éléments focalisent en effet le regard et participent, dans la dynamique qu'ils imprègnent à la scène, d'une fable poétique qui représente la mer à travers ses forces agissantes, visibles et invisibles, qui fascinent le regard et présentent parfois un défi pour toute entreprise de représentation. Comment dire en effet ce mouvement sans le figer dans une description qui, en voulant faire voir, risque de dénaturer le mouvement en l'enfermant dans l'ordre des mots et dans le cadre du poème ?

Dans le troisième chapitre, nous interrogerons les figures de transition et de passage au sein du paysage. La mer ne serait en effet qu'un espace de l'étendue infinie s'il n'y avait, dans le regard qui l'appréhende et les mots qui la décrivent, une relation qui paramètre et recadre l'ensemble en imposant une *veduta* : le cadre à travers lequel le spectacle est saisi. Pour la poétesse, c'est le lointain horizon qui cadre le site marin et le donne à voir dans une relation triangulaire ciel-mer-regard où l'eau se vaporise, l'aérien se fluidifie, l'écriture devenant entre l'un et l'autre ce « fil bleu »²²⁰ qui tisse et recrée. Cette relation se vérifie aussi dans la référence à l'île qui s'apparente à un fragment de paysage au sein du paysage. Saïd y revient souvent dans ses poèmes mais rarement sans la dimension trajective qui mène de l'île à la mer, de la mer à l'île, comme pour suggérer, dans ce transport que constitue l'écriture, la qualité première de tout paysage, à savoir le transfert et le

²²⁰ D.D.M., p. 58.

voyage : entre le regard et l'espace, mais aussi, au sein de l'espace lui-même, entre les différentes parties qui le composent.

Dans le dernier chapitre, nous suivrons le cheminement et le rôle de la lumière dans la représentation du paysage. Des premières lueurs de l'aube jusqu'à l'autre lumière de la nuit, la poétesse sonde les métamorphoses du paysage en interrogeant ses nuances, ses variations qui représentent les multiples visages du site.

Chez Amina Saïd, la mer indique une manière d'être et d'exister et renseigne sur une sensibilité et un ensemble de valeurs identitaires, culturelles et existentielles. Interroger la représentation de la mer en tant que paysage appelle ainsi à parler de ces valeurs et de ces préférences, en suivant cette voie intermédiaire qu'est l'écriture.

Chapitre 1 : La mer, premier paysage

Introduction

La primauté du paysage marin chez Amina Saïd se révèle à plusieurs niveaux. En référence au vécu biographique, la mer fait partie en effet des paysages connus par la poétesse dès sa plus tendre enfance, dans sa Tunisie natale, pays situé sur la rive sud de la Méditerranée.

La mer appartient ainsi à cette catégorie des premiers paysages qui, avec les visages, les êtres et les objets qui leur sont associés, ont marqué profondément l'être et la conscience. On peut à cet effet interroger les marques, explicites ou implicites, qui spécifient ce paysage et le relie à un pays et à un cadre paysager précis.

On peut aussi s'interroger sur la part imaginaire et onirique qui intervient dans cette référence biographique. Comment la poétesse écrit-elle sa « naissance » en la situant dans la proximité du paysage, et comment la relie-t-elle au travail de composition et de réécriture que suppose tout travail de création poétique ?

De ce premier paysage vécu et aimé, vu et rencontré, la mémoire garde une trace intacte. Les recueils de la poétesse sont marqués par le souvenir, présent et prégnant, de la mer qui constitue, dans son univers imaginaire, l'un des paysages les plus récurrents. Quelle part prend l'imagination dans l'évocation de ses souvenirs en lien avec le paysage ? Y a-t-il par exemple une « mémoire du futur » qui tente, dans l'invention constante de l'écriture, de recréer le passé et ses événements comme elle tente d'inventer le paysage et ses images ?

Focalisant le regard, la mémoire et l'écriture, la mer dans la poésie de Saïd est aussi un paysage d'élection. La primauté n'est pas ici de l'ordre temporel, mais de l'ordre qualitatif et affectif. La poétesse décline son amour pour la mer, paysage proche du cœur. Quelle résonance dans le poème prend dès lors cette élection ? Comment l'exprimer en évitant le *pathos* de l'épanchement sentimental ?

Comme on peut le constater, cette primauté géographique, affective et élective du paysage introduit à des questions relatives au travail de la mémoire, au rapport avec le pays d'origine et conduit à des réflexions sur le rôle de l'écriture poétique dans la représentation de ce paysage.

1. Les eaux natales

Il y a une situation particulière des paysages marins qui les rattache au pays de naissance. Cette dimension est suffisamment présente pour être remarquée dans l'œuvre d'Amina Saïd, où nombre de ses recueils font référence à la Méditerranée bordant les rives de son pays natal. La naissance se rattache à la mer comme elle se rattache à une date et à des visages. Comme l'écrit Jean-Luc Nancy, le paysage désigne :

(...) l'endroit – le coin – d'où l'on est ou bien d'où quelqu'un est : d'où il vient, où il est né, ou bien où il habite²²¹

La distance imposée par l'exil volontaire²²² redoublera ce lien avec le pays de naissance d'une charge affective généralement associée aux paysages comme par ailleurs aux visages quittés, définitivement ou provisoirement perdus. La représentation des paysages marins ressort dans ce contexte de ce que Dominique Combe appelle une démarche « patrimoniale »²²³ qui, chez les écrivains de l'exil, ancre l'évocation du paysage dans une référence implicite ou explicite au pays d'origine.

Territorialement, la mer rattache à une rive et à un espace d'où l'on est, c'est-à-dire où on est né. Ce paysage natal convoque chez la poétesse un lieu et un temps qui sont ceux de sa propre naissance. Amina Saïd dramatise pour ce faire l'évocation de ce paysage en l'articulant aux événements familiaux vécus. Mais, loin d'en faire le lieu exclusif d'une histoire strictement individuelle et personnelle, la poétesse ouvre en amont la référence à l'histoire collective et nationale :

je suis née sur les bords

²²¹ Jean-Luc Nancy, *Au Fond des images*, op. cit., p. 104.

²²² Cf. le rappel concernant la vie de la poétesse p. 33.

²²³ Parlant du paysage chez Césaire, Dominique Combe souligne que ce : « paysage « réaliste » permet au poète de plonger au plus profond de la mémoire ancestrale et de retrouver les « racines » multiples de l'identité antillaise. [...]. Cette démarche en somme « patrimoniale » est inséparable, au plan linguistique, de l'invention lexicale » in « Paysage et identités francophones », *Paysage et poésies francophones* op. cit., p. 17.

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 rives²²⁴

Répété à des endroits différents dans le poème, la « mer » s'apparente à ce « mot accoucheur »²²⁵ qui fait naître le sens par l'ajout du nouveau sur la trame du même. Le point de vue affectif, visible dans le choix des adjectifs, ou dans les adverbes qui en intensifient la portée, s'associe à un rappel historique des événements ayant marqué ce point de la rive sud de la Méditerranée au passé triplement millénaire.²²⁶

La dimension subjective et autobiographique de ce paysage est articulée à un point de vue historique qui montre que la démarche patrimoniale qui ancre la mer dans un espace-temps particulier, s'élargit en amont par le rappel des strates historiques de toute une communauté. Même si elle convoque un pays de naissance, la poétesse situe l'origine dans une lignée qui la rattache à une multitude de références tant géographiques qu'historiques. Par le rappel de l'origine multiple de cette lignée, c'est finalement le caractère univoque et homogène de cette dernière qui est ainsi remis en question.

Grâce à ses sources plurielles, l'origine qui s'inspire et rattache à l'un n'existe plus. A la mémoire de la racine comme lieu de l'unique, s'oppose ainsi un imaginaire plus rhizomatique, dont les implications culturelles et identitaires ont été largement développé par Félix Guattari et Gilles Deleuze.²²⁷ Le particulier individuel conduit de la sorte à une appréhension panoramique qui englobe le sujet et les autres, le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs, dans une sédimentation à la fois culturelle et géographique de ce paysage palimpseste.

²²⁴ *D.D.S.*, p. 11. En gras dans le texte.

²²⁵ Léopold Sédar Senghor, « Dialogue sur la poésie francophone », *Œuvre poétique*, Paris : Seuil, 1990, coll. « Points-Essais », p. 394.

²²⁶ Le poème fait référence à la fondation de Carthage par les Philistins et les invasions arabes qui ont converti la population au monothéisme musulman. Assez révélateur dans ce contexte, l'adjectif « blanche » qui réfère à la désignation de la Méditerranée en langue arabe, à savoir : « la mer blanche ». L'emploi se présente ainsi comme l'un des exemples du dialogue dans l'écriture de Saïd entre la langue arabe et la langue française.

²²⁷ Félix Guattari, Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, *op. cit.*

Mais ces détails localisateurs ne sont pas toujours si explicites, et c'est souvent l'atmosphère générale évoquée dans le poème qui, grâce à un détail ou un signe, permet de situer géographiquement la référence. Le paysage natal est ainsi davantage esquisse, évocation brève, atmosphère globale qu'une description géographiquement précise comme si, pour la poétesse, le pays se désignait moins par une référence à un lieu que par une couleur locale déduite par un effet de lecture.

Au sens premier, le paysage natal désigne dans ce contexte moins l'étendue géographique à proprement parler que la matière qui la constitue et la compose, à savoir l'eau :

Mais le pays natal est moins une étendue qu'une matière ; c'est un granit ou une terre, un vent ou une sécheresse, une eau ou une lumière.²²⁸

Pour Amina Saïd, la mer apparaît comme un espace premier qui focalise à la fois le regard et l'écriture. Cette « connaissance primordiale »²²⁹ du paysage marin va ressurgir d'une manière constante dans les écrits d'Amina Saïd, et c'est parfois à partir de ce point focal que les autres paysages seront en effet perçus et conçus, soit inconsciemment, par le jeu de la mémoire involontaire qui fait remonter à la conscience les images qui rappellent la Méditerranée et ses rivages, soit volontairement par la voie de la comparaison et de l'association analogiques qui viennent suggérer la parenté entre la mer et les autres paysages. La poétesse évoque pour ce faire les éléments sensibles qui suggèrent une atmosphère rappelant le pays natal et son paysage : la lumière, la végétation, la chaleur estivale.

Le paysage natal acquiert une saillance visible à l'orée du poème, de même qu'elle est perceptible pour la conscience. Au « détour du chemin » ouvert par l'écriture, la lecture débouche ainsi sur la vaste étendue marine qui semble le cœur battant de la scène :

paysage natal

²²⁸ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris : José Corti, 1997, coll. « Rien de commun », p. 11.

²²⁹ L'expression est celle d'Edouard Glissant évoquant sa connaissance des paysages natifs de la Martinique, in « Contestation du Morne, des Fonds et du Delta : premières vues des paysages », *Paysage et poésies francophones, op. cit.*, p. 66.

au détour du chemin
orgasme de lumière

servante exacte
dans l'odeur bleue des pins

la chaleur est brume
posée sur la mer²³⁰

Dans une écriture nominale, le *je* s'efface pour laisser résonner dans leurs articulations conjointes les composantes de la scène. Le regard esthétique et la médiation poétique réalisent l'assomption du paysage par le jeu de la métaphore et de la mémoire onirique. La lumière « orgasme » devient ainsi l'un des moments paroxystiques du plaisir atteint dans le corps-à-corps entre la terre et le ciel. La chaleur s'appréhende dynamiquement comme « servante » qui vient, au milieu des « pins », asseoir cette complicité et cette proximité spatiales et affectives entre le végétal et le marin. Progressivement, la chaleur se propage comme nappe brumeuse posée sur la mer qui en accueille la matière évanescence dans une alchimie entre le matériel et le vaporeux, l'aérien et le terrestre. Dans la page du poème comme dans la mémoire du sujet, la mer surgit peu à peu dans l'écriture et dans les souvenirs. Investie par le pouvoir des sens, l'étendue visible se présente ici comme odeur. L'olfactif qui rappelle à juste titre les effluves habituellement liés à la mer renvoie plus généralement à la dimension sensible du paysage qui se touche, se voit, se sent et s'écoute.

C'est grâce à cet aspect sensible que le paysage fait sens, c'est-à-dire qu'il renferme pour un sujet une signification toute particulière. Si pour Amina Saïd la mer et le jasmin propagent leur odeur jusqu'au patio de la maison natale, cette odeur constitue l'un des noyaux de la relation affective et symbolique qui demeure pour le sujet liée à ce paysage :

un doigt sur les lèvres
le dieu du silence assiste
au jeudi de ma naissance

²³⁰ U.A.N., p. 63.

dans le patio de l'enfance
le vent souffle une odeur
de mer et de jasmin²³¹

L'écho et l'odeur de la mer deviennent des éléments *princeps* qui corroborent cet autre événement, salué par l'image du dieu imposant le silence, qu'est la naissance. Habilement, Amina Saïd élargit le point de vue en articulant la référence au patio, espace de l'habitat familial, à un dehors plus large avec la référence à la mer et au vent. Avec ses odeurs et ses effluves, la mer s'invite ainsi dans l'habitat familial et participe de l'événement particulier qu'est la naissance. Si toute naissance est une naissance au monde, l'un des premiers mondes vers lequel s'ouvre l'être saïdien est le paysage marin.

Liée au pays d'origine, la mer s'apparente au premier « pays » que connaît le sujet, à savoir la mère. Symbole de fusion et de protection, elle rappelle ce foyer premier qui enveloppe et rassure :

tes yeux tristement fendus
ont toute la mer où jouer fixement
qui éperdue emmêle les signes
et les caresses²³²

Evoquée dans une surcharge à la fois affective et symbolique, la mer est source de réconfort et de tendresse. Mélancoliques, les yeux rencontrent dans le spectacle marin qui leur fait face à la fois l'évasion dans l'infini de l'espace et les signes de tendresse et d'amour. La mer prend ainsi les contours d'un paysage matriciel, lié au pays natal comme au corps de la mère.

Associée au temps de l'enfance, à l'éclat de la lumière et au mouvement entraînant des vagues, la mer semble dans son élan berceur entraîner avec elle les autres éléments du paysage autour d'un même rythme enchanté :

je suis née d'un silence
entre la mer et l'olivier

²³¹ *A.P.D.M.*, p. 29. En gras dans le texte.

²³² *P.N.F.*, p. 56.

du rythme des vagues
et de l'enfance de la lumière²³³

La mer est le centre d'une représentation paysagère qui l'articule à une flore, à une luminescence, à un espace-temps passé, à un mouvement et à un rythme. La scène évoquée convoque ainsi toute une dynamique relationnelle entre la terre et la mer, le présent et le passé, le mouvement et le silence. La disposition verticale des vers, en dérivant le dit sur le dire suivant, suggère ce mouvement de l'eau qui dynamise la perception de la scène évoquée.

Poétiquement suggestive, la relation de l'évènement individuel et particulier qu'est la naissance n'est pas simplement un épisode autobiographique mais s'articule à une représentation du paysage dans laquelle celui-ci a une dimension tout aussi importante que la naissance elle-même.

Si elle ancre la référence à la mer dans un cadre temporel et spatial précis, relatif au pays de naissance, la démarche s'ouvre parallèlement à un cadre plus large en articulant ce lieu vers une pluralité d'autres lieux. Même si le paysage représenté s'inspire de la Tunisie natale, il est aussi une fiction c'est-à-dire une création de l'imagination. Ces deux dimensions sont savamment agencées dans la poésie d'Amina Saïd grâce à une puissance de la parole qui, à l'ancrage géographique croise une ouverture vers l'onirique :

errante
dans la rupture du jour

née de l'idylle
et de la vague²³⁴

Dans cette direction de sens, le paysage natal est non seulement le cadre géographique où l'on naît mais peut-être davantage le cadre où l'on naît à soi-même dans le rapport aux lieux, aux objets et autrui. Pour la poétesse, le paysage scelle un éveil du sujet, exprimé par l'image inaugurale du matin qui se lève :

²³³ *D.D.S.*, p. 101.

²³⁴ *F.O.*, p. 30.

nous prenons le matin qui mène
à notre image
née de l'obscur et de la vague²³⁵

Sans être exclusivement rattachée au pays d'origine, la mer est liée à l'idée de naissance et de commencement. S'inspirant du passé auquel il fait référence, le *je* tente aussi d'inventer ce paysage c'est-à-dire de l'imaginer et de le renouveler dans les mots et l'écriture. La mer n'est plus seulement ce qui rive au pays de naissance mais ce qui rattache à une contrée inconnue et qui reste à découvrir, et la naissance ne correspond plus seulement à une date dans le temps objectif et mesurable, mais s'associe à un processus ouvert et inachevé qui reste à accomplir dans l'ouvert et dans le possible de tous les instants.

Évitant le regard exclusivement rétrospectif qui risque, comme le regard d'Orphée, de perdre son objet en enfermant notamment l'horizon de l'écriture dans le particularisme géographique, Amina Saïd tente aussi de dé-river la référence dans une perspective plus ouverte. Tout en ancrant la naissance dans un paysage aisément identifiable, la poétesse peut aussi mettre en avant la polysémie de la référence en l'ouvrant au possible de tous les lieux.

2. Mer et mémoire

Spatiale, la mer comme paysage est également une catégorie temporelle. Dans la représentation de ses paysages, le sujet investit en effet son « temps intérieur », c'est-à-dire le temps subjectif élaboré par la mémoire et les souvenirs. « La chronologie du cœur est indestructible »²³⁶, écrit Bachelard, soulignant combien chaque sujet garde en mémoire intact le souvenir de ses premières amours comme celui de ses premiers paysages.

Le premier acte de la mémoire exige de fait l'éloignement par rapport au paysage. « Le paysage, souligne Jean-Luc Nancy, commence par une notion, fut-elle vague ou confuse, de l'éloignement et d'une perte de vue qui vaut pour l'œil physique comme pour celui de l'esprit »²³⁷.

²³⁵ *S.F.*, p. 11.

²³⁶ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 157.

²³⁷ Jean-Luc Nancy, *Au Fond des images*, *op. cit.*, p. 103.

La distance n'est pas seulement spatiale, au sens d'un recul nécessaire à toute entreprise de représentation du lieu et du paysage, mais elle peut être aussi temporelle, qui consiste à les percevoir dans l'intervalle séparant le passé du présent. Le poème devient dans ce contexte un « creuset » symbolique habité par les souvenirs et les réélaborant grâce à l'imagination et à l'écriture. Parlant de l'imprégnation de sa mémoire par la plaine de l'Argentine natale, Silvia Baron Supervielle évoque à ce propos la puissance de ce paysage qui, dans son étalement progressif et souvent inconscient dans ses poèmes, se transforme en une « espèce de mythe »²³⁸ dont la récurrence et le sens soulignent l'impact décisif sur le vécu personnel et le travail poétique.

Le lien qui rattache à la mer s'explique par le fait de la distance temporelle qui associe ce paysage à un paradis perdu. Ce dernier prend les résonances d'un mythe en relation avec le pays natal, les êtres aimés et les premiers souvenirs qui leur sont liés. C'est ce lien entre le souvenir et le sujet qui se souvient que souligne Marie Bonaparte dans son étude sur Edgar Poe : « ce n'est pas parce que la montagne est verte ou la mer bleue que nous l'aimons », écrit-elle, mais nous l'aimons « parce que quelque chose de nous, de nos souvenirs inconscients, en la mer bleue ou la montagne verte, trouve à se réincarner... ».²³⁹

Dans l'univers poétique d'Amina Saïd, il y aurait ainsi un « empayement »²⁴⁰ de la mémoire qui réactualise, dans le présent de l'écriture, les souvenirs vécus dans la proximité, tant affective que spatiale, avec la mer. Chez la poétesse, une dualité se structure entre l'oubli et l'anamnèse, entre la mémoire et son effacement, dans un va-et-vient entre le présent et le passé d'où émergent les êtres chers comme les lieux ayant marqué la conscience.

Sans être forcément élégiaque, la représentation du paysage marin reste imprégnée par l'absence de ce qui n'est plus. Vue de la métropole parisienne, la mer s'apparente à un pays perdu, souvent d'ailleurs associé à ce paradis perdu qu'est l'enfance. Une tonalité nostalgique accompagne souvent la référence à ces lieux et aux souvenirs qui leur sont associés.

²³⁸ Silvia Baron Supervielle, « Le paysage inconnu », *Paysage et poésies francophones*, op. cit., p. 277.

²³⁹ Cité par Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 156.

²⁴⁰ L'expression est de Maryvonne Saison in « La Mémoire n'a pas de lieu », *Espaces et mémoires*, op. cit., p. 60.

Ainsi, dès le premier recueil d'Amina Saïd,²⁴¹ publié après le départ de la Tunisie et l'installation définitive en France, les paysages de la mer se construisent dans une dimension rétrospective. Le « compte à rebours » désigne dès lors ce travail de la mémoire qui investit l'« écume et le sable » pour les faire remonter à la surface, aussi bien celle de la page blanche que celle de la conscience :

compte à rebours
les enfants obsédants
rieurs nus
sous l'écume et le sable²⁴²

L'évocation des enfants intègre cette étendue d'« écume » et de « sable » dans un cadre animé dont la valeur tient justement aux visages des êtres qui s'y meuvent. Cette solidarité entre l'enfance et la circonstance n'est pas sans rappeler la fameuse phrase de Marcel Proust :

Ainsi au fond d'un paysage palpait le charme d'un être. Ainsi dans un être tout un paysage mettait sa poésie.²⁴³

Dans le dernier exemple, la proximité entre le lieu de l'énoncé et le sujet énonciateur indique, malgré l'intervalle introduit par le détour rétrospectif, la valeur actualisante du poème qui, en focalisant le regard sur ces lieux et ces êtres d'antan, ouvre une brèche dans laquelle fait surface la trace, visible et audible, de ce qui fut. La blancheur de l'écume associée à l'eau n'est d'ailleurs pas sans rappeler, du point de vue de l'imagination matérielle, la blancheur laiteuse liée pour l'inconscient au sein maternel :

L'eau est un lait dès qu'elle est chantée avec ferveur, dès que le sentiment d'adoration pour la maternité des eaux est passionné et sincère.²⁴⁴

²⁴¹ *Paysages, nuit friable, op. cit.*

²⁴² *Ibid.*, p. 50.

²⁴³ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, cité par Georges Poulet, *L'Espace proustien, op. cit.*, p. 43.

²⁴⁴ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, op. cit.*, p. 160.

Chez Saïd, si le *je* a ainsi la mémoire du lieu, c'est que le lieu a une mémoire, c'est-à-dire qu'il incarne dans sa géographie et sa configuration spatiales des événements d'ordre familial et sentimental.

Cette division du temps entre le présent et le passé, l'ici et l'ailleurs, s'articule parfois à un dédoublement au niveau de la conscience. Se remémorant son passé, le sujet donne à voir des « instantanés mémoriels »²⁴⁵ qui sont des moments particuliers du passé remémoré, émergeant progressivement dans l'instant de l'écriture et donnés en partage au lecteur :

comme dans un rêve
regarde-toi courir sur la grève
un souffle immense
chaloupant
ton paysage de sève brune²⁴⁶

La distance énonciative reprend l'écart temporel entre passé et présent qui caractérise l'acte mnésique. Parallèlement, le souvenir s'apparente à un rêve, tant le réel passé semble, pour le sujet qui se souvient, proche d'une fiction. L'effet est une dynamisation du souvenir, proche de la dramatisation, avec une énonciation labile où le *je* se figure sous le mode de l'altérité et une temporalité qui, en optant pour un système verbal du présent, maintient proche le passé.

Dans ses souvenirs liés à la mer, la poétesse restitue à la fois un paysage et un visage : le site qui lui est cher et le visage de l'enfant qu'elle n'a peut-être jamais cessé d'être, rappelant une idée de Gilles Deleuze et Félix Guattari selon laquelle : « pas de paysage qui ne se peuple d'un visage aimé ou rêvé, qui ne développe un visage à venir ou déjà passé »²⁴⁷.

Lié au passé, à l'enfance et semblant presque surgir d'un rêve, la mer est pour Saïd un lieu émouvant. La mémoire qui convoque cet espace dans le lieu du poème se mêle à une affection prononcée. Signe de nostalgie voire de mélancolie nées de la distance tant spatiale que temporelle, le poème suggère aussi bien au niveau de la forme qu'au niveau du sens l'effet de cette émotion :

²⁴⁵ Joëlle de Sermet, « L'Adresse lyrique », *Figures du sujet lyrique* / sous la direction de Dominique Rabaté, Paris : PUF, 1996, coll. « Perspectives littéraires », p. 89.

²⁴⁶ *P.N.F.*, p. 55.

²⁴⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 212.

la mer
dans sa mémoire émue²⁴⁸

Entre le blanc qui la précède et le blanc qui la suit, la mer se détache d'une manière significative au sein de la page, par notamment l'effet du rejet, comme elle se détache d'une manière significative de la masse des souvenirs. Les allitérations en [m] créent un effet de musicalité mais suggèrent en même temps la dimension maternelle de ce paysage lié pour l'imagination matérielle à la relation du sujet à ses premiers objets et notamment à la mère. Si Bachelard évoque à ce propos « la maternité des eaux »²⁴⁹, ce n'est pas par simple jeu métaphorique, mais pour suggérer l'association tant matérielle qu'affective entre la mer et la mère.

La mer apparaît comme un point d'aimantation de la mémoire qui tente de préserver de l'oubli ce paysage. Un trajet est ainsi souvent accompli entre le présent et le passé, entre les faits liés au paysage de jadis et les mots qui disent cette expérience.

Le blanc typographique matérialise au niveau du poème ce temps nécessaire pour qu'émergent les souvenirs. Il suggère, comme dans l'exemple qui suit, un lien entre la mer et la mémoire. Un dialogue se crée ainsi entre présence et distance, entre le vide où se suspend le sens et l'avènement de la parole qui indique le surgissement tant attendu des souvenirs :

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 pins²⁵⁰

Retrouver la mémoire de l'eau et appeler, à travers l'expérience de l'écriture, les souvenirs qui lui sont liés, renvoie chez Amina Saïd à un lien affectif maintenu

²⁴⁸ *U.A.N.*, p. 102.

²⁴⁹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 160.

²⁵⁰ *D.D.A.M.*, p. 85.

avec ce paysage. Si la poétesse évoque à ce propos sa « passion » de la mer, c'est pour dire combien ce lien reste fort et toujours actuel. L'emploi de l'infinitif dans les vers suivants donne au verbe « retrouver » une valeur ouverte, sans limites chronologiques :

notre passion de l'eau
à la mémoire à retrouver²⁵¹

L'importance de la mémoire consiste chez Saïd moins peut-être à isoler quelque chose du pouvoir irréversible du temps, qu'à ériger le travail d'anamnèse comme une nécessité et une action durables.

Si la mémoire reste vive, rattachée à son objet, le sujet peut vaincre l'oubli, cette menace constante qui pèse sur les êtres comme sur les paysages. Mais si la mémoire est ainsi une mémoire heureuse, c'est qu'elle trouve dans le corps un adjuvant important. En épousant le rythme du cœur, les flux de la mer restent à jamais marqués dans les strates les plus profondes de la conscience :

j'écris parce que la houle au cœur
je n'ai jamais oublié le rythme de la mer²⁵²

Dans une continuité privilégiée entre le dedans et le dehors, ce paysage est organiquement lié au rythme du corps. Comme Nietzsche l'a montré, la mémoire d'un lieu reste ancrée, non pas dans un organe particulier du corps, mais dans le corps tout entier :

Il n'existe pas un organe spécifique de la « mémoire » ; tous les nerfs, par exemple de la jambe, se rappellent des expériences précédentes. Chaque mot, chaque nombre est le résultat d'un processus physique qui s'est stabilisé quelque part dans les nerfs.²⁵³

²⁵¹ *S.F.*, p. 16

²⁵² *G.L.*, p. 13.

²⁵³ Cité par Mirabella Gaerano, « Le sentir pensant et l'espace conscient », *Espaces et mémoires*, *op. cit.*, p. 241.

Le souvenir de la mer accompagne ainsi l'être et s'apparente à une mélodie qui arrime vers les paysages quittés et revisités par la mémoire :

ce n'est pas une absence tu m'accompagnes
comme jamais ne m'a quittée
le chant de la mer en ses spirales de nacre²⁵⁴

La distance par rapport à ces paysages se transforme en une présence constante. La cohabitation entre le visuel et l'auditif dans l'association entre chant et nacres, surcharge le souvenir par la pluralité des aspects sensibles qui lui sont rattachés. Comme l'écrit Silvia Baron Supervielle, si le paysage est : « synonyme de passé, d'amour, de désir, de beauté : de tout ce à quoi l'accès absolu est impossible », ²⁵⁵ la mémoire de ces lieux tente de donner un corps à ce manque, pour effacer le pouvoir corrosif du temps. L'enjeu n'est pas seulement de préserver quelque chose de l'oubli, mais de trouver aussi les signes adéquats qui disent cette réalité tout en préservant son intensité et sa beauté. Le manque devient dès lors une puissance au sens d'un espace potentiel investi par les mots.

Mémoire et imagination s'entremêlent dans la poésie d'Amina Saïd, faisant de ce paysage non pas seulement un paysage référentiel renvoyant à ce qui a été réellement vécu, mais un paysage récréé sans cesse par la mémoire vivante des mots. La dimension rétrospective et référentielle de ce paysage remémoré s'articule ainsi à la fiction poétique. Ce dont le sujet se souvient et cette origine à laquelle se rattache la mer, ne sont plus uniquement ce qui est en amont, mais se dessinent également en aval. La mémoire est rétrospection mais aussi invention par et dans l'écriture.

3. Paysage élu

La mer est pour Amina Saïd un paysage élu. S'affirme dans ses poèmes l'idée d'une proximité prononcée et d'une préférence perceptible pour ce paysage aimé et proche du cœur. Pour Denise Brahimi, c'est cette élection qui se situe au

²⁵⁴ *D.D.S.*, p. 46.

²⁵⁵ Silvia Baron Supervielle, « Le Paysage inconnu », *op. cit.*, p. 279.

cœur de toute expérience du paysage, sans quoi il n'y aurait que des lieux insignifiants et marginalisés :

Sans cette élection, il n'y a que des lieux qui, bizarres ou familiers, restent indifférents²⁵⁶.

Cette élection se traduit par un regard constant pour ce paysage. En effet, le paysage élu est d'abord et avant tout un paysage vu, car voir la mer, c'est d'abord la distinguer des autres lieux et des autres paysages, c'est s'attarder sur elle par le regard qui cherche à la garder au « fond des yeux »²⁵⁷ :

ne me regarde plus de loin

j'apprendrai alors

à toucher le ciel

moi qui n'ai d'yeux que pour la mer²⁵⁸

La négation restrictive est un procédé de mise en relief, tout comme la position en fin de vers de la « mer ». Dans le regard du sujet aussi bien que dans le champ de l'écriture, la mer focalise l'attention. A l'image du premier regard que l'enfant porte à la mère, le premier regard va ainsi à la mer et exprime un rapport que le temps n'a pas altéré :

je me présente au monde

à la mer offre mon premier regard²⁵⁹

Le regard qui va à la mer est un « don ». La métaphore n'est pas simplement un ornement rhétorique mais renferme une signification qui suggère, entre le donneur et le destinataire, un lien profond. L'enjeu consiste alors à faire perdurer cet instant et à retrouver le temps de ce regard-lien. La vue qui maintient la relation devient un « dialogue » avec la mer, ce qui suggère un trajet ouvert dans la voie de la langue :

²⁵⁶ Denise Brahimy, *Charmes de paysage, op. cit.*, p. 20.

²⁵⁷ Etymologiquement, regarder et garder ont la même racine. Cf. supra p. 127.

²⁵⁸ *M.I.V.*, p. 30.

²⁵⁹ *D.D.A.M.*, p. 11.

et t'évadant
de la demeure brune et familière
va
renoue le dialogue avec l'écume²⁶⁰

La mer apparaît comme l'envers de la demeure. Au-delà de la parenté sonore, ce sont deux univers différents. La mer et ses écumes sont l'emblème de l'espace ouvert qui contraste avec les limites circonscrites de la « demeure ». La nécessité de renouer la relation avec la mer s'explique ainsi par la soif d'évasion de tout ce qui semble limiter l'horizon du sujet. La mer comme paysage matriciel et originel se conjugue ainsi avec l'inconnu et l'ouvert. Le blanc horizontalement saillant au niveau du troisième vers correspond à la spatialisation, au sein de la page, de cette ouverture et de cet élan thématiquement suggérés par le sens du verbe « aller » qui se détache seul au niveau de la ligne.

L'être qui élit ce paysage le porte dans son cœur et dans son corps. Le rapport entre sujet et objet, univers intérieur et paysage extérieur, n'est plus celui d'une extériorité neutre et distante mais se conçoit dans le sens d'une fusion :

héritière du temps
l'eau et le sable chantent dans mes veines²⁶¹

L'image de l'eau et du sable qui « chantent dans [l]es veines » semble l'une de ces métaphores vives qui suggèrent un transport, au sens à la fois émotionnel et spatial. La métaphore aquatique traduit l'expression du corps dans sa dynamique relationnelle entre la sphère subjective et l'espace extérieur. Le transfert annonce parallèlement une évolution au sens d'une généalogie entre le corps et son paysage. Cette évolution donne lieu à la naissance d'un espace mixte réunissant le dedans et le dehors, le corps du sujet et le corps du paysage :

le sel est dans ton sang noir
d'être évolué de la mer²⁶²

²⁶⁰ *P.N.F.*, p. 65.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 82.

²⁶² *M.I.V.*, p. 59.

Paysage élu, la mer devient comme une seconde mère dans un rapport à la fois généalogique et organique. Le sujet semble naître à la vie de ses écumes et de ses vagues. L'image de cette évolution suggère la relation aux colorations fusionnelles entre le sujet et la mer, ce corps-à-corps donnant lieu à un même corps organique fait de la relation entre les deux. Traduisant la mesure de la relation et l'intensité de l'élection, l'image montre combien ce paysage originaire qu'est la mer nourrit la rêverie fusionnelle qui lui est associée. La fusion n'est pas de l'ordre d'une régression vers une unité précédant tout acte d'autonomisation, mais répond davantage au besoin d'inscrire l'histoire et l'origine en les reliant explicitement à un lieu et à un paysage.

L'origine pour Saïd serait moins à lire dans les cadastres des noms et des personnes, que celle qui rattache à un paysage. Elire la mer suppose d'ailleurs moins une préférence affirmée pour toujours qu'une relation entretenue et nourrie dans l'espace-temps de l'écriture afin que ce lien d'élection ne s'élimine pas avec le temps.

Conclusion

Paysage paradigmatique dans l'œuvre d'Amina Saïd, la mer s'apparente à un paysage premier aussi bien sur le plan chronologique que sur le plan affectif. La référence aux eaux natales inscrit ce paysage dans un rapport direct avec un cadre géographique particulier, à savoir la Tunisie bordée par la Méditerranée. L'évocation de ce paysage permet de restituer dans l'espace du poème une atmosphère locale avec sa végétation, son architecture, ses odeurs, ses couleurs, ses bruits et ses lumières. C'est dans ce cadre associant la mer et le pays d'origine que la poétesse situe sa propre naissance, l'évènement biographique s'inscrivant de la sorte dans un rapport étroit avec le paysage natal.

Nous avons vu comment la poétesse tunisienne élargissait toutefois la référence biographique en lui donnant une portée plus générale. La mer est non seulement le paysage près duquel l'on naît mais aussi un paysage où l'être naît à soi. L'idée de naissance comme l'idée d'origine sont ainsi sans cesse interrogées et inventées.

Sur le même plan temporel, le souvenir de la mer est souvent présent dans les poèmes de Saïd. La mémoire crée ainsi cette articulation heureuse entre présent et passé dans un acte d'anamnèse qui convoque la mer ainsi que les évènements et les visages qui lui sont associés. Si elle réactualise les souvenirs de ce passé vécu au rythme de la mer, la mémoire demeure parallèlement une invention et une fiction. Pour éviter tout ressassement stérile du passé, la poétesse célèbre cette mémoire vive qui invente et qui crée, qui lie l'imaginaire au réel, l'onirique au biographique. La préservation du passé n'a ainsi de sens qu'articulée à une dimension prospective. Contre le regard passivement rétrospectif qui limite l'horizon du sujet en le confinant à une contemplation satisfaite de son histoire, la poétesse relativise la conception de l'origine comme elle dynamise l'idée de la mémoire, tous les deux tournées vers le passé mais aussi orientées vers le futur. Cette mémoire vive dit combien l'histoire de l'être n'est pas seulement derrière mais devant lui.

Dans un troisième moment, nous avons vu comment la primauté de la mer se vérifiait sur le plan affectif. Paysage élu et aimé, la mer demeure proche du cœur,

investie par les sens et par les sentiments, convoquée par les mots et par les souvenirs. Pour la poétesse, cette préférence montre combien le paysage n'est pas simplement une description ni une référence à un territoire ou un pays mais un investissement affectif.

Chapitre 4 : Lumières sur la mer

Introduction

La lumière manifeste les métamorphoses de la mer en fonction des différentes perspectives temporelles adoptées dans la représentation du paysage. Plus qu'un élément statique, la lumière est ainsi suivie dans un cheminement progressif qui mène des premières lueurs de l'aube jusqu'à la lumière de la nuit, en passant par la clarté du jour. Saisie dans ses mouvements et variations, la lumière dessine un paysage aux résonances et aux nuances changeantes. C'est par cette métamorphose qui en est le noyau que la lumière capte le regard et l'attention et mobilise toutes les ressources de la langue.

La poésie visuelle du paysage appelle ainsi à représenter celui-ci dans ses différentes moments. L'enjeu consiste dès lors à trouver les signes adéquats pour suggérer, dans le corpus du poème, ce qui permet de rendre compte de cette évolution sans en amoindrir l'intensité ni en figer le dynamisme. Car comment évoquer ce cycle des métamorphoses tout en évitant une description qui risque de dénaturer les potentialités dynamiques que le paysage peut enfermer ?

Au niveau du rythme, des sons et des images, toutes les ressources de la langue sont mobilisées pour suggérer les multiples effets de la lumière dans son interaction avec le paysage afin d'en suggérer les nuances et d'en faire partager l'émotion par le lecteur.

1. Eveil de l'aube

Suivre le mouvement de la lumière au sein du paysage relève d'une attention prononcée quant aux moindres signes de ses métamorphoses. Éclairé, le paysage marin semble naître et advenir à la conscience perceptive. La lumière acquiert ainsi une fonction génésique au sein du paysage en dévoilant dans leurs existences aussi bien les êtres que les lieux: « Il suffit en effet qu'un lieu soit éclairé pour qu'il accède à l'existence »²⁶³, écrit Anne Cauquelin.

²⁶³ Anne Cauquelin, *La Ville, la nuit*, Paris : PUF, 1977, coll. « La Politique éclatée », p. 23.

La clarté qui baigne le paysage commence d'abord à l'aube, moment particulier qui acquiert toute sa signification dans la transition qu'il opère au sein du paysage, entre l'obscurité de la nuit qui s'achève, et la lumière non encore totalement réalisée du jour qui va advenir. Ce n'est pas la lumière en soi qui est l'élément sensible le plus important mais bien plutôt l'effet de contraste créé par la variation entre le clair et l'obscur.

Moment particulièrement dense, l'aube préfigure l'éveil matinal qui irradie aussi bien le spectacle que le sujet qui perçoit. Ce moment est saisie dans une émotion perceptible face à la beauté de ce qui naît ainsi devant le regard. La poétesse tente dès lors de suggérer dans toute sa nuance cette montée du jour, où la lumière n'est pas tant un évènement mais bien plutôt un avènement :

oppressée de ténèbres
j'attends de pouvoir
lire sur la mer

la montée blanche du jour²⁶⁴

Ce qui saisit le regard, c'est l'éveil progressif du paysage et son advenue dans l'intensité d'une présence rendue palpable par la clarté annoncée de l'aube et par la parole qui tente d'en suggérer l'éclat. L'espace blanc séparant le bloc des trois premiers vers du vers qui suit, configure, dans la disposition même de la page, ce temps d'attente et de latence dans lequel germe toute apparition. Le blanc de la page accueille ainsi le suspens séparant les ténèbres de la lumière du jour. Le creux qui partage les deux temps attribue par ailleurs à la mer le rôle d'un espace déchiffrable qui appelle à un acte de lecture. La mer devient, par voie de métaphore, ce livre-paysage éclairé par l'éclat de la lumière montante du jour. Le blanc de la page devient, d'une manière corollaire, cette autre clarté qui donne au paysage l'intensité et le tracé d'une forme.

Affectivement, l'aube annonce la renaissance du paysage qui semble ainsi s'ouvrir à l'éclat d'un nouveau commencement. Avec l'aube, le paysage, les êtres et les choses retrouvent ainsi une nouvelle « innocence » selon la métaphore de

²⁶⁴ U.A.N., p. 27.

Jean-Pierre Richard parlant du matin chez René Char : « (...) en face de nous, en nous, le monde semble surgir avec l'éclat d'une neuve innocence »²⁶⁵.

Pour saisir le moment le plus intense de cette nouveauté qui annonce la transformation du paysage, Amina Saïd opte pour une écriture saisissante et généralement brève dans laquelle la force expressive d'une image tente de suggérer à la fois la beauté et la fulgurance de ce moment. L'instantané de l'écriture vise à capter cet instant sans l'alourdir par les tâtonnements d'une langue descriptive ni par l'évanescence d'une langue excessivement suggestive, une langue qui, en cherchant à trop, ou trop peu dire, risque de passer à côté de l'intensité du paysage.

Comme dans ces vers, la personnification de l'aube redonne sa puissance et sa beauté à la scène :

au bord de cette rive extrême
c'est l'aube
qui s'habille de partances
et incline la tête²⁶⁶

Plutôt que de peindre simplement l'effet de la lumière sur le paysage, Saïd préfère saisir le cheminement par lequel la lumière advient. L'esthétisation de la scène apparaît dans la personnification de l'aube dont la posture d'inclinaison suggère l'arrivée imminente du jour. En plus du regard qui le perçoit, le paysage naît ainsi dans la parole qui en concrétise la forme par le pouvoir suggestif de l'image. Une poésie de l'œil donne ainsi à voir cet avènement de la lumière au sein du paysage : ce que le *je* voit, il le donne ainsi à voir.

La lumière induit la force d'une présence au sein du paysage marin. Cette présence du paysage n'est pas un pur apparaître des choses dans leur être-là mais résonne davantage chez Amina Saïd comme un moment de rencontre et d'affection qui, grâce au pouvoir régénérateur de la lumière, semble enfin libre de dégager tout le potentiel amoureux que l'éveil du jour promet et permet. Si Jean-Pierre Richard parle à ce propos d'une « puissance affective »²⁶⁷ de la lumière, c'est que dans l'éclosion sensible du lumineux, il y a un enveloppement et un accueil des

²⁶⁵ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 67.

²⁶⁶ *P.N.F.*, p. 29.

²⁶⁷ Jean-Pierre Richard, *Études sur le romantisme*, op. cit., p. 129.

choses et des paysages par lesquels ces derniers adviennent à l'existence. Le paysage naît de ce sentiment de la relation qui relie entre eux les différents éléments de la scène : l'aube et le sable, le ciel, la terre, la mer et le regard.

Le pouvoir tendrement unificateur de la lumière se manifeste dans toute sa beauté, comme ici, par l'inclinaison qu'évoque le sémantisme du verbe « se pencher » qui suggère une proximité entre l'aube marine et le corps des sables :

une raie d'aube marine
s'est penchée murmurant
sur l'épaule des sables²⁶⁸

La poésie qui donne à voir la métamorphose du paysage marin à travers l'évolution de la lumière est aussi une poésie de l'ouïe : « murmurant », qui tente de saisir cette parole naissante et secrète de l'aube.

La mer à l'aube appelle à une manifestation du sensible dans ses états naissants. L'aube, pour Saïd, se révèle comme affection et comme pouvoir unificateur. L'attention est captée par ce moment d'une apparition, où le temps et l'espace se dévoilent dans le geste tangible d'une posture de proximité : « s'est penchée ». La parole tente alors de saisir ce moment où la lumière n'est encore que naissante. Mais saisir ne veut pas dire tout dévoiler, ni tout dire. Il implique au contraire, davantage peut-être qu'une appréhension, une suggestion qui garde sa part de mystère et de secret à la scène représentée :

saisir
qu'un fou a pu surprendre la mer à l'aube
dans sa langue d'azur et de secret²⁶⁹

Le dévoilement de la beauté de la scène est moins un acte envisagé dans la durée, qu'une concentration qui, dans la brièveté et l'inattendu de la « surprise » accède, par la force du regard, à la genèse d'un moment d'exception. Il faut, comme le souligne Hervé Ferrage à propos de Philippe Jaccottet « se fier à

²⁶⁸ *P.N.F.*, p. 66.

²⁶⁹ *M.I.V.*, p. 21.

l'immédiat, c'est-à-dire à la saisie rapide, vive, alerte, de fragments d'éternel à travers le paysage ». ²⁷⁰

La vue est ici proche d'un rapt qui accède au « secret » de cette scène d'éveil matinal à travers la langue d'« azur » et de « secret ». Mais cette saisie échappe à une pleine possession du sens. Dans sa résonance mallarméenne, l'« azur » suggère ce mystère de la mer à l'aube dont une part reste voilée aux sens et à l'intelligence.

Ce que le poème dit est nuancé par ce qu'il ne dit pas : où, comment et qui. Les circonstances sont noyées dans une indétermination qui traduit la part inconnaissable que tout paysage recèle. La lumière n'est pas ici un dévoilement de tous les secrets du paysage. C'est ce manque qui fait écrire en relançant la parole dans la limite de cette altérité que referme le paysage marin dans sa genèse.

2. Eclat du jour

A la lumière naissante de l'aube va succéder celle, plus rayonnante et plus intense, du jour qui rend au paysage tout son éclat. Le mystère qui enveloppe le paysage dévoile peu à peu ses secrets. Les êtres comme les choses, la mer, ses rives, le spectacle comme le spectateur suggèrent, de par la force de la lumière, l'intensité d'une présence dont les mots du poème tentent de traduire la profondeur. Par cette propagation de la lumière sur la mer et ses environs, le paysage accède à une plus grande visibilité. Un entrelacement plus perceptible se noue entre la mer, le *je* et la « matinale splendeur » :

fraternel le jour s'attarde
frappant de biais le profil des cyprès

dans nos mains un arc-en-ciel

nous descendons vers la mer
enlacés de matinale splendeur ²⁷¹

²⁷⁰ Hervé Ferrage, « Paysage, paradis, poésie », *op. cit.*, p. 286.

²⁷¹ *N.A.L.*, p. 53.

Il y a un étalement de la lumière qui, à l'image de son expansion dans le paysage marin, semble se « propager » tout le long du poème. Le jour du premier vers se diversifie et se colorie en un « arc-en ciel » avant de devenir cette splendeur paroxystique du matin. Le sentiment de la relation est fort apparent dans la fraternité éloquente du jour et dans l'enlacement qui scelle entre la communauté d'un « nous » et la splendeur du matin, une étreinte fusionnelle.

Les rayons du jour signent un moment particulièrement suggestif d'éveil où les éléments disjoints : la mer, les cyprès et les êtres, émergent dans une même unité. Ce qui a été momentanément séparé par l'obscurité, semble reprendre contact dans une même chair réunissant le corps et le monde, l'arc-en-ciel devenant à cet effet le symbole de l'alliance renouvelée entre le ciel, la terre, la mer et les êtres.

Une tonalité affective euphorique se dégage du poème et renseigne dans l'univers imaginaire d'Amina Saïd sur l'importance de l'énergie lumineuse qui semble un facteur accompagnant toute naissance et un principe de métamorphose qui dynamise la scène paysagère à travers les modulations qu'elle permet au regard de percevoir au sein de l'étendue marine. Témoin de cette importance de la lumière, le processus par lequel celle-ci s'intériorise. Elle se niche au fin fond de l'œil. Le bleu du regard qui emprunte sa couleur aussi bien au bleu du ciel qu'au bleu de la mer, dresse alors un temple au soleil érigé en divinité absolue :

ciel et mer se sont unis

dans le matin de Ravello

(...)

dans le jour bleu de l'œil

s'édifie un temple

à l'or premier du soleil²⁷²

Le regard devient lui-même cette lumière qui irrigue de sa pulsation le spectacle extérieur. Dans le croisement entre la matière des mots, le corps du paysage et l'univers du *je*, le blanc de l'œil devient « jour bleu », empruntant ses éléments au liquide aquatique et à la luminescence diurne.

²⁷² G.L., p. 61. En gras dans le texte.

Le poème n'est pas dans ce cadre une simple représentation du spectacle du monde, aussi intense et émouvant soit-il. Il est, grâce notamment au pouvoir suggestif des métaphores, une recreation de l'univers, un transport qui remodèle la structure du monde, des êtres et des mots et qui, à travers ces nouveaux rapports, dynamise les rapports entre la créature et la création.

L'écriture s'apparente de la sorte à ce « tremblement » qui provoque le monde et l'amène à dévoiler ses facettes cachées. « Je me donne à l'équivoque tremblement des mots »²⁷³, écrit l'écrivain marocain Tahar Ben Jelloun, soulignant cette énergie de la langue qui impose de nouveaux rapports et conduit à une autre manière de sentir, de construire et d'aimer les paysages et les visages en suggérant entre eux des rapports inédits.

S'inspirant d'une expérience vécue qui l'a amenée, sur les traces de Rimbaud, jusqu'à la Corne de l'Afrique, la poétesse évoque le lac Assal de Djibouti. Alimenté par l'eau de mer, le lac correspond à l'une des régions les plus chaudes du monde, avec une vie quasi absente, exception faite des caravanes de sel venant y puiser la précieuse matière. Saïd y évoque l'intensité de la lumière :

œil grand ouvert sous le suaire de sel
le lac Assal fixe le soleil à son zénith

cristaux de pure lumière²⁷⁴

« Sel », « soleil », « suaire » se confondent dans une même équation suggérant, dans l'écho des allitérations et le partage de la couleur, une même nappe faite de cette matière vaporeuse qu'est la lumière, de la matière sensible qu'est le sel et de la matière sonore des mots. La lumière est ici de l'ordre de la *claritas* : reflet brillant sur le corps du lac qu'elle semble irriguer de sa brillance, avant que ce dernier n'en répercute l'éclat dans un acte de donation entre la source et l'objet, plongeant la scène dans une atmosphère de totale luminosité. Comme le souligne Jean-Pierre Richard, « [t]ouché par la lumière, l'objet le plus ingrat devient lui

²⁷³ Tahar Ben Jelloun, *Cicatrices du soleil, Poésie complète : 1966-1995*, Paris : Seuil, 1995, p. 100.

²⁷⁴ *D.D.A.M.*, p. 100.

aussi lumière. Eclairé, il éclaire ; regardé, il regarde ; luisant, il renvoie au loin le jour». ²⁷⁵

Dans le paroxysme de son éclat, la lumière offre la perception de ce foyer noir né d'un excès aveuglant de clarté

voyage au bout de l'été
espace ouvert sur la mer
été bu à lèvres nues
saison mienne saison flétrie

voyage au bout du soleil
ses feux noirs
au velours de nos ombres ²⁷⁶

Contrastant avec la fraîcheur aquatique de la première strophe, les « feux noirs » du soleil suggèrent la chaleur torride de l'été, mais dévoile aussi le renversement dans son contraire de toute source lumineuse. L'oxymore qui attache au soleil les « feux noirs » n'est plus simplement un ornement rhétorique mais suggère la complémentarité des contraires : « Force est, par ailleurs, de constater, qu'un excès de clarté engendre une obscurité profonde et qu'inversement, un comble produit de la luminosité » ²⁷⁷ souligne Baldine Saint Girons pour montrer la solidarité des contraires.

Mais réversiblement, l'obscurité et la nuit renferment à leur tour une lumière qui dévoile cette force d'engendrement des contraires qui s'aimantent et se complètent. L'ouverture sur l'espace marin n'est plus alors un simple déplacement au milieu de l'étendue du paysage mais aussi une entreprise de ré-investigation du sensible pour en interroger tout le potentiel.

²⁷⁵ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 112.

²⁷⁶ *N.A.L.*, p. 78.

²⁷⁷ Baldine Saint Girons, « La peinture et la nuit », *Du visible à l'invisible : lumière et ténèbres de l'Antiquité à la Renaissance* / sous la direction de Christian Trottman et Anca Vasiliu, Paris : Honoré Champion Editeur, 2004, p. 281.

3. Transparences de l'obscur

Entre la lumière du soir et celle du jour, une transition naturelle s'installe progressivement. Chez Amina Saïd, point de rupture entre les deux moments, tous les deux faisant partie d'une même énergie variant simplement ses forces et ses sources. Cette transition en douceur est métaphoriquement suggérée par la légèreté gracieuse du mouvement de l'oiseau emportant dans son sillage les traces du jour :

la mer
dans sa mémoire émue
(...)
fendant l'air d'un reflet
les oiseaux du soir
emportent dans leurs ailes
la tendresse du jour²⁷⁸

Par la tendresse évocatrice de l'image, Saïd suggère le mouvement de la lumière qui, dans l'avènement de la nuit portée sur les ailes des oiseaux, imprègne sa beauté à la scène en posant cette douceur de transition dans laquelle s'effectue le changement. L'écriture tente d'atténuer les distances entre le clair et l'obscur. En regroupant dans le même axe paradigmatique et syntagmatique les termes qui sémantiquement s'opposent, le poème atténue ainsi les distances et dévoile le potentiel du verbe, créateur de liens :

minuit de lumière alphabet du rien
mer blanche mer du soleil couchant
grande mer intérieure à l'ouest de nos rêves²⁷⁹

Dans cette litanie à la Méditerranée, le « minuit de lumière » résonne comme un espace-temps d'un égal partage qui dresse un lien entre le jour et la nuit, la lumière et l'obscurité. Cet « alphabet du rien » peut dès lors se lire comme la virginité du regard imposant la logique d'un nouveau langage, celui du cœur comme celui des mots.

²⁷⁸ *U.A.N.*, p. 102.

²⁷⁹ *D.D.S.*, p. 15.

Le propos est d'atténuer cette « douleur des seuils »²⁸⁰ dont le franchissement peut se faire dans la difficulté voire dans le déchirement. En prouvant cette nécessaire complémentarité des contraires, les seuils prédisposent à une transition où les barrières disparaissent et laissent libre le passage de l'un à l'autre, en suggérant que l'un est aussi l'autre, que dans la lumière gît l'obscur et que dans celui-ci frétille l'éclat.

Une culture du regard comme celle des mots apprend à en connaître la continuité. Le mariage de l'ombre et de la lumière est générateur d'un sens et dévoile les êtres et les paysages. Comme le souligne Jean-Pierre Richard à propos d'Eluard, « c'est le noir qui arrête, et donc qui sculpte la clarté. C'est lui qui la fixe sur des formes, l'attache à des substances ; lui permet de modeler telle ou telle inflexion de paysage, et d'être la clarté de telle ou telle chose ».²⁸¹

La densité éclatante du soleil est relayée par la transparence vaporeuse et toute en nuances de la lune et des étoiles dessinant sur l'étendue de l'eau le spectacle dynamique de leur lumière fluctuante. Conjugué à la fluidité de la mer, le ciel étoilé y fait miroiter ses éclats translucides qui marient dans leurs mouvements le haut et le bas, l'eau et le ciel :

vague après vague
c'est l'agonie du jour

fêtes d'ombre
éclats
au verso du ciel
reflets diaphanes²⁸²

De l'« agonie » du jour semble naître l'unité du paysage où la mer devient le « verso » du ciel. Dès lors, l'obscur ne fait plus peur. La nuit génère au contraire sa propre lumière qui paraît dans sa manifestation la plus spectaculaire dans la réverbération ondoyante des étoiles sur le corps de la mer. Pour mieux en faire percevoir l'éclat, le regard disparaît totalement derrière la scène.

²⁸⁰ C'est le titre de l'un des recueils d'Amina Saïd.

²⁸¹ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 129.

²⁸² *U.A.N.*, p. 69.

Si la lumière est d'abord intention qui tend vers les objets, elle est dans l'espace-temps de la nuit, relation naissant d'un dialogue entre le ciel, ses multiples foyers de lumière et la mer. Suivant les ondulations des vagues, la lumière est ainsi mouvement et flux qui offre le spectacle d'une transparence en mouvement entraînant dans son sillage le mouvement du regard. Dans la rapidité du rythme se succédant selon une cadence qui met en valeur la fulgurance de l'éclat dans le quatrième vers, l'écriture tente de traduire la fugacité du spectacle et la dynamique de ces « reflets diaphanes ».

Entre la profondeur de la mer et la courbe lumineuse des étoiles, le lien naît parfois de la présence du corps dont la position et le mouvement facilitent la perception de la relation née entre la lumière des étoiles et la surface de la mer :

dans la vague qui se joue de moi
à suivre la courbe enfiévrée des étoiles
qui s'éteignent dans l'encre de la mer²⁸³

Dans le contraste entre la chaleur lumineuse des étoiles et leur extinction au milieu de l'eau, la poétesse invite à suivre le trajet qui conduit du ciel à la mer, de la lumière à l'obscur. Dynamisé et relancé par le rythme des vagues emportant dans leurs ondulations le corps, ce trajet se constitue de moments qui s'enchaînent et qui offrent dans leurs successions le spectacle dynamique, fait de la jonction entre le haut et le bas, le clair et l'obscur, l'eau, le ciel et le corps.

²⁸³ *A.P.D.M.*, p. 33.

Conclusion

Le voyage au sein du paysage introduit à un cheminement à travers lequel la lumière est explorée dans un parcours qui, de la lumière du jour jusqu'à l'avènement de la nuit, explore les nuances et les ressources de ce phénomène sensible.

L'apparition des premières clartés de l'aube signe un moment d'éveil du paysage. Pour Saïd, l'enjeu consiste à dire poétiquement la fugacité de ce moment transitionnel dans une langue qui représente l'advenue progressive du paysage à la clarté du jour mais qui laisse intacte la part d'inconnu et d'invisible propre à ce moment.

La lumière du jour est un moment d'une grande intensité. Elle dévoile toute la splendeur du paysage en en donnant une visibilité plus marquée.

La nuit est la source d'une autre lumière. La réverbération des étoiles et l'éclat de la lune sur la surface de l'eau sont les exemples des multiples ressources que le regard interroge dans le face-à-face avec le paysage.

Dans le trajet entre ces différents moments, la lumière renseigne sur le paysage en le situant dans une perspective chronologique différente, mais aussi sur le paysageant lui-même. Elle indique dans la manière dont se dessinent les multiples résonances de l'espace et de la conscience, combien chez Saïd l'idée de la transition est importante. De l'éveil de l'aube à l'obscurité transparente de la nuit en passant par la lumière vive du jour, un axe de continuité est créé entre les trois moments qui tissent entre eux un lien de complémentarité assez perceptible.

En aimantant les contraires, la poétesse appelle ainsi à transcender les catégories oppositionnelles : lumière et non-lumière, jour et nuit, ténèbres et clarté, afin de permettre, dans la virginité du regard et dans le pouvoir innovant de la langue, de voir le monde autrement qu'il n'est.

Conclusion de la quatrième partie

Paysage paradigmatique, tant par sa signification que par la valeur et le nombre de ses occurrences dans l'œuvre de Saïd, la mer est l'un des premiers paysages qui aient marqué la conscience et l'existence de la poétesse.

Par rapport au vécu biographique, la mer est d'abord cette rive sud de la Méditerranée près de laquelle la poétesse a vu le jour. L'évocation de ce cadre rappelle, dans le présent de l'écriture poétique, toute une atmosphère locale propre au pays natal avec ses odeurs, ses couleurs et ses architectures, situant l'ensemble dans le cadre d'une « démarche patrimoniale »²⁸⁴ qui, dans la distance de l'exil, axe la référence à la mer dans ce qui se trouve en rapport avec la terre natale.

Ce contexte biographique s'ouvre progressivement et se complexifie par les nouvelles orientations données à cet évènement personnel. En amont d'abord, en ancrant cette naissance dans un passé historique triplement millénaire qui rappelle le caractère riche et protéiforme de cette origine. En aval ensuite puisque la naissance ne désigne plus seulement la venue au monde dans un lieu et temps précis, mais l'acte par lequel l'être advient à lui-même dans un moment d'accomplissement et de présence au monde, à autrui et à soi.

La mer comme paysage premier est ainsi une référence géographique et biographique, qui renvoie à cette rive qui a vu naître et grandir la poétesse mais elle désigne aussi, dans une perspective plus large et plus ouverte, cet espace où l'être naît à soi.

Cette complémentarité entre le cadre et son invention se vérifie à un autre niveau par rapport à la mémoire qui interroge et investit les souvenirs liés à la mer. L'acte d'anamnèse remonte la courbe du temps, fait surgir, sur la surface de la page, des scènes et des visages, des sites et des objets, en lien avec l'enfance ensoleillée et avec le pays natal.

Mais la mémoire qui s'exerce n'est pas simplement un retour en arrière, c'est aussi une recreation de ce passé dans la création de l'écriture. La mémoire liée à la mer est une mémoire qui interroge et qui invente : le nouveau se mélange ainsi à

²⁸⁴ Dominique Combe, « Paysage et identités francophones », *op. cit.*, p. 17.

l'ancien, le réel au fictif. Le regard est aussi bien rétrospectif, en lien avec les événements ayant pu marquer la conscience, que prospectif, donnant à voir une mémoire vive, avec des souvenirs qui n'ont pas encore eu lieu et que le poème invente en les situant dans la proximité d'un visage et d'un paysage.

La primauté géographique et temporelle s'articule à une primauté préférentielle. La mer est en effet un paysage élu c'est-à-dire un paysage aimé, proche du cœur et du corps. Amina Saïd décrit son amour pour la vague, pour la Méditerranée et plus généralement pour la mer vers qui se dirige le don du regard qui scelle un lien pérennisé par le poème. Métaphoriquement, cette élection se traduit par les images de fusion avec le corps de la mer. Rappelant la rêverie fusionnelle avec l'objet maternel, ces images portent le désir d'un lien organique qui définit une nouvelle généalogie liant le sujet à son paysage.

La primauté géographique, affective et chronologique par rapport à la mer s'enrichit, au niveau de la représentation paysagère des sites marins, par la valeur dynamique qui leur est associée. Le mouvement qui caractérise ce paysage ressort de l'interaction de deux éléments essentiels : le vent et la vague.

Le mouvement invisible du vent et la fluctuation des vagues dynamisent la scène paysagère et en mobilisent la perception. Ce flux invisible qui anime la scène s'articule au flux des vagues dont « la loi de successivité »²⁸⁵ suggère l'auto-génèse du paysage.

La fable poétique du paysage métaphorise cette fluctuation dans laquelle chaque vague devient un lien épelant l'alphabet du paysage où vague, regard et écriture tissent un lien constant.

Pour Saïd, ces deux éléments sensibles ne ressortent pas d'une simple description paysagère en référence avec les caractéristiques du site représenté. Ils traduisent une qualité fondamentale pour le sujet lui-même, à savoir l'idée de la mouvance qui, à l'image de la vague sur la surface de la mer ou du vent au sein du paysage, rythme un décentrement de l'être et de la conscience.

Cette dimension centrifuge s'enrichit par une orientation relationnelle qui se vérifie dans la représentation de la ligne d'horizon. Rejetant ces différentes valeurs habituelles : invisibilité, inconnu, mystère, Saïd opte au contraire pour la qualité transitionnelle de l'horizon. Ce dernier est saisi dans une optique relationnelle qui saisit son point de rencontre avec les autres éléments sensibles de la scène.

²⁸⁵ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne, op. cit.*, p. 75.

Dans sa rencontre avec le ciel ou avec la mer, l'immatérialité indéterminée et lointaine de l'horizon accède à la familiarité d'un élément proche et plus tangible. L'horizon n'est plus cette ligne lointaine voire impossible à atteindre mais acquiert, de par cette structuration qui le place au premier plan du tableau - paysage, une consistance qui s'apparente à ce « fil bleu »²⁸⁶ tissé entre le ciel, l'eau, la mer et le regard.

Fragment de paysage au sein du paysage, l'île préfigure dans le croisement entre l'eau et la terre, le fluide et le solide, l'idéalité de tout lieu alliant les vertus généralement liées à un centre-racine qui, comme l'île, protège et enveloppe, et l'ouverture possible vers d'autres lieux. A travers ces caractéristiques du site se dégagent ainsi les valeurs qui lui sont rattachées et qui renseignent sur les choix identitaires et existentiels du paysageant lui-même.

La lumière est le phénomène sensible qui donne au paysage son intensité et sa beauté. Pour Saïd, c'est le trajet qui conduit des premiers rayons de l'aube jusqu'à la dernière clarté de la nuit qui semble plus particulièrement saisir l'attention.

L'éveil du jour avec les premières raies de l'aube crée une beauté née de la complémentarité entre le clair et l'obscur, le visible et l'invisible, le voyant et la chose vue. Grâce à cette lumière vague et évanescence, le paysage acquiert une densité et une poésie particulièrement suggestives. L'enjeu consiste alors à saisir le processus de naissance de la lumière à travers ses effets sur le paysage sans en figer le cheminement. L'écriture privilégie alors un vers court, un rythme rapide et des images justes et frappantes.

L'éclat du jour, avec ses lumières intenses, signe un autre moment où la mer résonne dans toute la force de sa présence. Très souvent, les poèmes font référence à la lumière intense du soleil de l'été du pays natal. La lumière est forte, irradie les êtres comme les paysages dans un éclat de blancheur qui imprègne le site et les visages.

Pendant la nuit, la lune, les étoiles reflètent leurs rayons sur les vagues et créent un dialogue richement éloquent entre le ciel et la mer, l'éclat du regard et l'éclat de la lumière. Cette poésie transitive fonde la fable du paysage comme lieu de dialogue entre le regard, l'espace et l'écriture.

Par ces diverses dimensions qui s'associent à la mer – relation, ouverture, transition, enveloppement et lien– on voit comment chez Saïd la mer n'est pas

²⁸⁶ *D.D.A.M.*, p. 58.

simplement un lieu géographique en lien avec le pays natal mais un paysage de valeurs liées aux préférences comme aux répulsions du sujet, aux souvenirs de son passé comme à la recreation de son imagination.

CONCLUSION GENERALE

Le parcours du paysage chez Amina Saïd a été l'occasion d'interroger son univers imaginaire aux résonances à la fois riches et denses. Comme on a pu le constater, le paysage se décline chez elle dans une perspective plurielle, autant par rapport à ses références géographiques et spatiales – la ville, le désert, la mer sont autant de pôles qui saisissent les sens et mobilisent les mots –, que par rapport aux valeurs tant affectives qu'identitaires et existentielles qui sont investies dans la relation à ces paysages.

Parcourir ces derniers n'a pas été seulement une manière de mieux connaître la diversité de ces sites vus, visités et construits dans les textes, mais, nous avons eu l'occasion de le vérifier, une façon d'approcher l'univers de la conscience subjective elle-même. Dans ses références aux sites, dans ses préférences et ses aversions pour tels ou tels paysages se racontaient en effet les goûts, l'histoire, le passé, les aspirations et les désirs du sujet lui-même.

C'est cette relation articulant le pays et l'affect, le monde sensible et le monde intelligible, qui a été le fil conducteur de ce travail où nous avons constamment essayé d'aller de l'un à l'autre dans une mobilité que les poèmes de Saïd, au lyrisme marqué par son ouverture au monde et à autrui, nous invitaient à accomplir.

Ce cheminement, nous l'avons suivi à travers ce fil conducteur que constituent l'écriture et la langue par quoi la poétesse représente son monde, extérieur autant qu'intérieur. Avant ce parcours des paysages géographiques, nous avons voulu, d'une manière préliminaire qui nous a semblé nécessaire, commencer notre propos par une introduction théorique visant à préciser et à éclairer le sens et la définition de la notion qui constitue le cœur de notre travail de recherche. La question de départ était à cet effet la suivante : qu'est-ce qu'un paysage ?

Pour y répondre, nous avons commencé par distinguer les différents champs d'acception du terme. Pour ce faire, nous avons analysé un échantillon de définitions qui orientaient notre propos dans deux directions de sens : l'une picturale, l'autre géographique.

A travers le premier champ désignant le paysage comme un tableau représentant la nature et par extension le genre auquel cette peinture se rattache, nous avons interrogé quelques définitions proposées par des dictionnaires de

langue. A partir des traits posés par chacune d'entre elles, nous avons ainsi relevé des éléments pertinents pour la suite de notre travail sur le paysage littéraire et poétique.

Le premier élément a été à ce propos le suivant : la notion de paysage déborde le cadre naturel *stricto sensu*. Comme on a pu le constater, un « paysage » peut désigner une peinture dont le sujet principal peut être, en plus d'un site naturel, la représentation d'un site urbain. Cette extension de son horizon de sens donne à lire le paysage comme un champ plus ouvert que ce qui est communément admis.

Le deuxième élément pertinent dans ce premier axe pictural était l'idée de la représentation. Comme nous avons essayé de le souligner, le paysage n'est pas le pays à l'état brut. C'est une représentation qui esthétise le pays, en référence aux goûts et aux choix formels, le rend présent par et à travers la médiation picturale. Ce point est important car il induit cette idée fondamentale selon laquelle, pictural ou littéraire, le paysage est une reconstruction qui réfère à un regard et à une sensibilité et que modalise, dans l'univers sensible des couleurs comme en littérature l'univers sensible des mots, le travail créateur de l'artiste ou de l'écrivain.

Le deuxième axe de signification réfère au paysage comme une étendue de pays que l'œil saisit dans son ensemble. Dans cette deuxième étape, nous avons dégagé les éléments définitoires que sont la notion d'étendue, la saisie d'ensemble, le point de vue et la délimitation partielle.

D'une manière assez convergente, nous avons vu comment ces éléments tissaient entre eux un réseau de relations qui valorisait ce pôle composé conjointement du pays et du sujet qui l'appréhende.

Le critère quantitatif de l'étendue met en valeur le champ d'extension du paysage qui va orienter la vue dans une perspective ouverte et distinguer par conséquent le paysage des espaces plus réduits comme les parcs ou les jardins. Un rappel diachronique nous a permis de mettre en relief le contexte historique, social et religieux en relation avec ce critère lié, comme on l'a vu, à l'émergence d'une nouvelle vision de l'homme et du monde.

Le deuxième critère constitue le paysage comme un ensemble naturel au sein du pays. Les reliefs, montagnes, hauteurs ou collines, peuvent servir à cet effet de points d'appui servant à la constitution de l'ensemble paysager.

Toute relation entre le paysage et le paysageant se fait à partir du point de vue d'un sujet qui cadre et structure le paysage par le regard qu'il a sur lui. Le point de vue, comme on a eu l'occasion de le montrer, instaure ainsi le champ de la relation entre l'univers factuel et géographique du territoire et l'univers subjectif et affectif du sujet.

Tout paysage fait appel à une sélection et à une délimitation. Pour des raisons biologiques et humaines, l'œil ne saisit, de l'étendue spatiale, qu'une partie limitée. Partielle, cette saisie est aussi partielle, relative aux goûts, aux préférences et à l'histoire de chaque sujet.

A partir de l'analyse de ces éléments, nous avons, dans un deuxième moment, commenté la dimension relationnelle qui nous a semblé au cœur même du paysage. Ce dernier réfère à l'aspect factuel, c'est-à-dire au pays dans sa dimension géographique, mais cet aspect factuel ne peut avoir de sens qu'en référence à une subjectivité qui modalise le paysage en l'articulant à l'horizon intérieur de ses affects, de ses sentiments, de ses choix et de ses préférences.

Cette mise au point a débouché, dans un troisième temps, sur un rappel concernant la définition du paysage dans la critique thématique qui en élargit le sens pour désigner par ce terme les lignes directrices d'une existence que le critique reconstruit en extrayant de l'œuvre ses motifs et ses matériaux. Le paysage d'un écrivain devient, dans un sens large et sans doute aussi métaphorique, l'écrivain lui-même.

A partir de cette première mise au point théorique, nous avons présenté l'œuvre et le *corpus*. Chez Amina Saïd, la présence des paysages dans l'œuvre est une réponse à la « pulsion du monde »²⁸⁷ qui meut l'être et l'attire vers les contrées à la fois proches et lointaines, qu'il explore, modèle par son imagination et recrée dans les lignes de son écriture.

Nous avons essayé de structurer notre propos en l'articlant à la pluralité des sites visités par la poétesse tout au long de son œuvre poétique, et tout d'abord le premier « site » vu et visité par la conscience : l'univers du sujet lui-même.

Bien évidemment, ce paysage ne correspond pas au sens dénotatif et commun du terme. Il désigne par extension métaphorique le pays intérieur de la conscience

²⁸⁷ P.N.F., p. 9.

subjective. Avant de parler des paysages et des lieux extérieurs, il nous a en effet paru utile voire nécessaire de parcourir cette part intime et secrète du sujet et qui éclaire sans doute ses paysages extérieurs.

En suivant les reflets du visage tout autant que les modulations du corps, nous avons tenté de dresser les contours d'une subjectivité et de dessiner avec plus ou moins de précision les grandes lignes de son paysage intérieur.

Dans le premier chapitre de cette première partie, nous avons interrogé les modulations du visage considéré dans ses multiples rapports avec le masque, dans l'intervalle de l'entre-deux et dans le face-à-face avec le miroir. Comme on a pu le constater, chacun de ces trois motifs induit une ligne particulière de l'existence de la conscience subjective.

Le dialogue avec le masque renseigne, chez la poétesse, sur la difficulté d'habiter son visage, c'est-à-dire d'être ce qu'elle est et d'harmoniser les aspects pluriels et parfois antagonistes qui composent son identité.

L'identité du visage et, par métonymie du sujet lui-même, est ainsi une composition au sens dialectique et dialogique avec cette différence et cette altérité intimes qui composent l'être, et par rapport auxquelles il se cherche sans cesse.

Dans un deuxième temps, nous avons analysé le mouvement qui situe le visage dans l'intervalle de l'entre-deux qui sépare le vide et la présence, la vie et la mort, l'un et le multiple.

Comme on l'a vu, ce partage peut être vécu comme un déchirement douloureux entre ces différents pôles qui constituent le visage et partant le *je* lui-même. Mais ce mouvement peut être conçu comme un dialogue et comme une richesse. Les pôles différents et antagonistes qui composent le visage ne sont plus considérés comme contradictoires mais se conçoivent, d'une manière plus harmonieuse, comme des éléments complémentaires.

D'une manière assez révélatrice, nous avons vu comment l'intervalle illustre le parcours personnel de la poétesse, partagée depuis sa plus tendre enfance entre deux langues, deux rives et deux cultures. Dualités qu'elle n'a pas toujours vécues comme synonymes d'enrichissement et de potentialités, mais qu'elle a ressenties parfois comme sources de déchirement et de contraintes.

On comprend alors l'importance que revêt le motif du miroir. Le visage qui se cherche est un visage qui s'interroge sur son identité en essayant de répondre à la question « Qui suis-je ? ».

Parlant du refus des miroirs, la poétesse signifie son refus de toute complaisance satisfaite et narcissique de soi. L'identité qu'elle tente de bâtir est ainsi une identité relationnelle et inquiète qui refuse tout égotisme, d'où la quête de ces miroirs qui portent « à l'écart de soi »²⁸⁸ qui, à l'image du miroir du songe ou à l'exemple de cet autre miroir interactif qui se situe dans le regard d'autrui, bâtit la ressemblance dans la différence dynamique et le dialogue entre les sujets.

Le reflet du visage indique ainsi une quête inquiète mais en même temps constructive. Une première strate de ce paysage intime et intérieur est ainsi posée qui renseigne d'une manière expressive sur une conscience aiguë de soi, de ses partages et de ses tourments. Mais ces doutes débouchent le plus souvent sur une nuance d'espoir qui fait entrevoir la lueur d'un possible et d'un devenir autres.

C'est ce que nous avons pu mettre en valeur dans le deuxième chapitre de cette première partie. En suivant les représentations du corps, nous avons en effet essayé de mieux comprendre le sujet lui-même et d'esquisser les grandes lignes composant son paysage intime.

L'une de ces premières images qui nous aient frappée par sa violence et son intensité, est celle du corps-prison. L'étendue corporelle apparaît en effet comme la négation même de toute idée d'étendue. La poétesse y décrit un sentiment de constriction, de resserrement et d'enferment dans ce « corps-caverne ». Sur le mode somatique, la poétesse décrit un vécu affectif et existentiel exprimant le mal de vivre que le corps traduit dans son langage propre et qui trouve ses origines dans les trames conscientes aussi bien qu'inconscientes, individuelles aussi bien que collectives du sujet.

A cette représentation s'ajoute l'image d'une pesanteur qui s'abat sur l'existence du corps, qui se traduit par l'association minérale entre corps et pierre, corps et silex. Comme nous avons essayé de le montrer, ces images traduisent une difficulté d'être qui empoigne le corps, et à travers lui l'être entier, expression de l'ennui et de la mélancolie qui assombrissent parfois l'horizon de l'existence.

Sur un autre registre, l'association corps et sable exprime les hantises du sujet par rapport à sa finitude. A l'image du sable qui s'éparpille, le corps exprime cette finitude et cette dispersion qui le conduisent vers l'horizon de sa mort. Avec la référence à l'ensablement du corps, nous avons vu comment Saïd activait en filigrane la référence à l'histoire anté-islamique où les nouveau-nés de sexe

²⁸⁸ S.F., p.19.

féminin étaient enterrés sous les dunes de sable. Métaphoriquement, le corps qui s'ensable est victime de ces lois, explicites ou non-dites, qui oppressent et condamnent les corps à la mort en les privant de leur liberté et de leurs élans. La métaphore vaut bien évidemment pour l'environnement maghrébin, mais résonne aussi comme un cri qui traverse le temps comme il dépasse toute localisation spatiale, et vise toute forme d'oppression qui enfreint l'élan et la liberté des êtres.

Exemplairement, la thématique du corporel condense l'orientation du lyrisme transitionnel de Saïd qui, à partir des interrogations les plus singulières ayant trait au *je* et à son corps, débouche sur un questionnement existentiel et ontologique plus large.

L'une des questions qui se posent au sujet est, nous l'avons vu, la suivante : comment être ce corps autrement que dans la douleur et la tourmente, les peurs et les pesanteurs? L'une des stratégies adoptées consiste à faire dialoguer sur la scène de l'écriture le corps et ses ombres qui thématisent la pluralité qui le compose et partant composent le *je* lui-même, partagé entre ombre et lumière, doute et certitude, élan et pesanteurs.

Quand elle est possible, l'assomption de cette pluralité, dégage les multiples foyers de richesses qui s'ouvrent devant l'existant. Mais son échec signe le surgissement des doutes voire des angoisses qui indiquent la difficulté de ce dialogue en même temps qu'elles en imposent l'urgence et la nécessité. Loin d'isoler le corps, ces inquiétudes font naître le désir de sortir de cet horizon négatif avec ses torpeurs et ses lourdeurs. Cherchant à faire exister ce corps et à l'arrimer à la vie, Saïd tente de tisser des relations qui, dans la chaleur d'un paysage ou dans l'amour qui surgit d'un visage, montre le champ d'une ouverture vers un espoir qui peut être possible.

Comme on a pu le constater, un mouvement entre désir et pesanteur, inhibitions et élan, situe l'existence du corps et partant du sujet lui-même dans une tension continuelle qui exprime d'une manière exemplaire les dualités qui habitent l'univers imaginaire de Saïd. Loin de se résorber dans un sens ou dans un autre, ces dualités sont au contraire formulées sur la scène de l'écriture, conçues par et dans le mouvement de leur complémentaire voire de leur nécessaire existence. Ce « paysage intérieur », exploré en suivant tour à tour ces deux points de vue que sont les reflets du visage et les images du corps, révèle les grandes lignes directrices d'une existence avec ses questionnements et ses doutes, ses espoirs et

ses aspirations qui légitiment la quête de l'identité et nourrissent l'acte même d'écrire.

Quels rapports entre cette manière d'être et d'exister qui qualifie une conscience, et les paysages extérieurs que le sujet construit et représente dans les lignes de son écriture ? C'est ce que nous avons essayé d'analyser dans la deuxième partie consacrée aux paysages urbains. Les poèmes de Saïd réfèrent à la ville, la chargent d'une résonance affective et existentielle et l'esthétisent dans les lignes de l'écriture et le tracé du poème. C'est cette dimension à la fois lyrique et poétique qui compose ce paysage que nous avons essayé d'interroger afin d'en dégager la valeur et les significations.

Dès le premier chapitre, nous avons effectué un rappel théorique pour mettre en valeur le fond paysager de la ville. Historiquement et esthétiquement, la ville constitue le fond originaire du paysage.

Notre deuxième chapitre a interrogé la diversité des points de vue qui cadrent la ville. Comme on a eu l'occasion de le constater, cette variété de la stratégie visuelle et spatiale adoptée implique chez Amina Saïd deux orientations différentes.

La vue surplombante organise les lieux dans une structure d'ensemble qui articule les éléments du décor urbain dans une même unité, grâce notamment à la vue globalisante. A travers cette position, le regard synoptique tente de bâtir, au sein de l'extension urbaine, des foyers de relation, afin de retrouver ce lien perdu entre les lieux et les êtres et entre les lieux eux-mêmes qui composent la ville.

Mobile et minutieux, le deuxième point de vue émane quant à lui d'une conscience soucieuse de découvrir dans ses plus amples détails la ville. Il intègre pour ce faire la linéarité chronologique et apparaît comme une attitude de contact voire d'immersion dans le grand corps de la ville.

De ces deux manières différents d'appréhender le paysage urbain, nous avons dégagé la volonté de lier, dans la proximité comme dans la distance, des foyers de relation entre les êtres et l'espace, les lieux et les visages, l'ici et l'ailleurs.

Chez Saïd, le regard comme la conscience, sont fondamentalement liens qui, auprès des êtres et des lieux, tentent de réduire les distances et d'atténuer les écarts pouvant les séparer. Vus des terrasses, les toits des villes se rapprochent de la mer, tout comme le corps du marcheur arpentant l'espace tisse, par son mouvement, un lien entre les différents lieux parcourus. Le point de vue n'est pas seulement une

vue donnant sur l'espace, mais un indice de valeur et de préférence qui montre, dans le premier comme dans le second point de vue, le désir créer la relation, de refonder le lien perdu par le temps, ou par les hommes eux-mêmes. Par le don du regard comme par l'élan du corps et la dynamique de l'écriture, l'être peut ainsi dépasser, en grande partie du moins, les obstacles tant physiques que géographiques.

Dans le troisième chapitre, nous avons essayé de montrer d'autres visages de l'urbain qui s'opposent à l'idée rassurante et apaisante associée généralement au paysage. Cet aspect se révèle par exemple dans la représentation labyrinthique de la ville qui suscite un sentiment de vertige et d'inquiétude, métaphore de la condition du citadin dans les grandes mégapoles modernes, villes monstrueuses, à la fois tentaculaires et déroutantes, à l'image du labyrinthe qu'elles opposent au regard et à la conscience.

En deuxième lieu, la froideur est une autre caractéristique des grandes villes décrites chez la poétesse dans une atmosphère brumeuse. Le manque de visibilité y est à la fois extérieur et intérieur.

Comme pour accentuer cet envers inhumain des villes modernes, dont Paris offre peut-être l'exemple, Saïd met en relief le contraste entre la clôture et la grisaille des villes avec l'ouverture accueillante des grandes étendues naturelles. La poétesse jette ici un regard critique sur les grandes cités modernes dont l'extension surhumaine accule l'homme à l'isolement comme elle éloigne de plus en plus la ville de la nature.

A la rêverie relationnelle qui, on l'a vu, marquait l'aspiration à dresser des ponts et des liens entre les hommes et les espaces distants et distincts, se croise d'une manière parallèle une réalité désabusée où deux mondes différents ne se rencontrent guère : les îles et les villes, les champs et les rues, le bleu de la mer et le brouillard des cités. Ce tableau répond bien évidemment à une sensibilité nostalgique de l'être en position d'exil. Face à ces grandes métropoles froides et indifférentes, comment ne pas ressentir en effet la nostalgie du bleu infini de la mer ou la clarté apaisante et chaleureuse de la lumière?

Plus que la nostalgie suscitée par l'attrait des lointains, ce contraste montre la complexité d'un paysage qui, comme tout objet de désir, ne manque pas aussi de susciter la crainte et la répulsion voire, par certains de ces côtés, l'aversion et la haine.

La ville rime chez Saïd avec l'exil. Comme la ville, la foule est objet de désir et de curiosité mais elle fait naître surtout l'inquiétude et l'angoisse quand elle se transforme en monstre humain dévorant par sa masse écrasante et indifférente. Dans son écriture, Saïd porte l'écho de la réalité des grandes villes modernes qui, à l'image de Paris, composent par la foule immense qui les traverse à tous les instants, ce visage inhumain de l'indifférence et de l'anonymat qui écrase les êtres.

A cette indifférence des villes froides s'ajoute une représentation spleenétique de l'urbain, paysage aux colorations souvent tristes, provoquant un sentiment de mélancolie sourde ou explicite. La référence faite à ces lieux de non-vie que sont les cimetières ou, dans les villes en guerre, les fosses, sont le signe matériel qui rappelle chaque jour à l'homme sa finitude et sa condition de passager dans ces lieux qui vont durer sans lui. Dans la référence mélancolique au temps mort qui dit, sur le mode métaphorique, qu'au sein de l'espace le plus foisonnant, l'être peut retrouver l'ennui et ressentir l'éternité du temps qui ne passe pas, l'exil se creuse au sein de la conscience. Le contexte biographique réfère bien évidemment à la distance séparant la Tunisie natale avec ses lumières et ses couleurs dominées par le bleu et le blanc, du lieu de résidence parisien associé parfois à un lieu de manque et de perte. Mais davantage que cette dimension géographique, l'exil que décrit Saïd est ontologique et existentiel. La référence possible à l'exil parisien se généralise ainsi pour désigner métaphoriquement et poétiquement cet exil de l'homme moderne dont le désir de beauté et d'idéal dépasse en large partie le cadre de ce qui existe dans le réel.

Dans ce croquis de l'urbain se dessine en filigrane un double visage : celui du paysage comme celui du paysagant, dans un constant jeu de miroirs qui rappelle, à travers les poèmes de Saïd, la relation liant l'homme à son espace, l'un existant à travers l'autre.

Spatiale tout autant qu'affective, la ville, chez Amina Saïd, est aussi une écriture ou plutôt une réécriture qui investit le champ de l'urbain par le chant poétique. Dans les lignes du poème, la langue poétique esthétique la ville, la recoloré dans la matière expressive et nouvelle des sons, des images et des rythmes. A cette beauté perdue que la poétesse regrette avec nostalgie, elle tente de substituer une autre beauté, pérenne et durable celle-là.

Comme on l'a analysé dans le dernier chapitre, l'association ville-femme traduit, par l'usage du transfert métaphorique, ce transport de l'être qui vise à

explorer les ressources, cachées et secrètes de l'espace, grâce notamment aux ressources du langage, afin d'appriivoiser et d'habiter, par et dans la langue, un espace qui, par certains de ses côtés, traduit l'inhabitable de tout lieu.

La ville / femme sort de son anonymat et de son indifférence, entre dans la familiarité du poème dans une résonance directe avec le *je* qui la colore et la dessine comme un « pays-sage », pays affectivement converti par la conscience et esthétiquement reconquis par l'écriture.

Affective et existentielle, la métaphore réinvestit ainsi l'espace dans le cadre d'une appropriation et d'une appartenance dans les nuances multiples qu'elle suscite dans le regard et auprès de la conscience.

Cette réécriture de la ville se vérifie à un autre niveau par une représentation qui emprunte à la peinture ses matériaux. La ville devient un « paysage » au sens pictural du terme, c'est-à-dire un tableau ayant pour objet la ville dans ses différentes occurrences. Et cela d'abord par l'attention à cet élément fondamental qui est la couleur devenue, dans la parole du poème, un évènement pour le regard qui singularise la ville et témoigne du passage d'une conscience perceptive à une conscience paysagère. L'attention accordée à l'élément chromatique engage chez Amina Saïd une démarche qui resitue la place du sujet par rapport à l'urbain. La ville naît dans le regard qui la voit, comme elle semble, dans le tracé du poème, reprendre sa « beauté » perdue.

En témoigne ce regard nouveau qui saisit dans les spectacles les plus communs une nouveauté inédite et redonne son aura à la ville. La conscience poétique réveille la conscience endormie de la ville et lui redonne sa beauté grâce notamment aux trouvailles de l'image qui invite à voir autrement la ville par et à travers le regard du poème.

Comme on pu le constater, la ville est un paysage aux multiples nuances et strates : paysage familier et inquiétant, lieu de vie et source de mélancolie, ville brumeuse de l'exil et ville plus lumineuse du pays natal. La ville n'est pas une mais multiple et plurielle. Dans les paysages variables que la poétesse dessine de l'urbain s'exprime la fascination qui naît par rapport à un espace qui attire et qui répugne.

D'une manière symptomatique, nous avons vu comment l'écriture apprivoisait et esthétisait cet espace en lui rendant sa couleur, son visage et sa beauté, comme si la fonction de l'écriture était de convertir cet espace et de le rendre habitable.

La troisième partie de notre travail a été consacrée au désert. Nous avons essayé d'interroger la manière dont le désert s'écrit chez la poétesse ainsi que ses implications affectives, identitaires et existentielles.

Dans le premier chapitre, nous avons analysé les éléments qui singularisent cette géographie un peu particulière. Deux critères distinctifs sont retenus. Celui, tout d'abord, de l'étendue qui traduit chez Saïd la soif des grands espaces qui offrent au regard comme à la conscience une dilatation à mesure de l'infini. Le deuxième trait caractéristique est la « nudité ». Le désert est rendu à ses éléments les plus essentiels dans une épure tout à fait saisissante. Comme nous avons essayé de le montrer, cette épure est loin de signifier la pauvreté ni l'indigence. Dans un renversement assez riche de significations, nous avons vu comment, chez Saïd, il est question d'une abondance d'un paysage qui n'a pas fini de révéler ses ressources.

D'une manière parallèle, nous avons montré comment ce lieu originaire qu'est le paysage s'alliait à une rêverie des commencements où le contact avec le corps nu du désert a quelque chose à voir avec le corps matriciel.

Dans le deuxième chapitre, nous avons interrogé le cheminement et le voyage qui constituent une expérience fondamentale au sein du paysage. Nous y avons analysé les marques de cet exil qui fait sortir l'être hors de soi au contact de l'étendue infinie qui pousse à aller de l'avant dans un trajet de cheminement et d'errance au sein de ce paysage « libre » qu'est le désert.

Dans le troisième chapitre consacré à la trace et au tracé, nous avons analysé cette lisibilité par laquelle le désert se présentait comme surface où se dessinait la trace des êtres comme des choses.

La première manifestation sensible de la trace est l'empreinte sur le corps des dunes, que le regard scrute et interroge. La trace acquiert son statut de signe : un indice qui, parce qu'il résiste à l'effacement, permet de remonter jusqu'au référent premier.

Suivre la trace conduit ainsi à construire un sens qui articule le passé auquel la trace réfère et le présent où elle se manifeste. Dans un élargissement de sens, la trace suscite une interrogation sur le temps : par rapport au passé et à l'origine, comme par rapport au futur qui est un devenir nécessaire et incertain.

Dans une écologie marquée par l'érosion, l'effacement constitue le destin inéluctable de la trace. Le miracle de la trace a comme son envers, une mélancolie

causée par le sentiment qu'on n'échappe jamais totalement au temps ni à la disparition. Au sein du désert, la mort et la vie se côtoient, comme se côtoient le vide et la présence, l'être et le non-être. Pour conjurer cette mélancolie induite par la perte de la trace, l'effacement de celle-ci n'est plus conçu comme une disparition ni comme un vide, mais plutôt comme un espace de réserve nécessaire pour abriter d'autres traces.

Parallèlement, la trace s'intériorise. Devenue empreinte psychique et mnésique, elle acquiert pour la conscience le statut d'un objet préservé, désormais à l'abri de toute perte. Peu importe dès lors l'effacement de la trace puisque la conscience lui aménage une sorte de crypte qui la préserve.

D'une manière encore plus radicale, c'est le tracé de l'écriture qui aura comme rôle de préserver la trace de l'effacement. Faisant écho aux territoires déracinés que sont les dunes du désert, portées par le mouvement du vent, les mots s'« ordonne[nt]» dans un « point précis »²⁸⁹ et gardent d'une manière durable une trace de la trace. La page blanche du poème devient, par voie métaphorique, l'équivalent de l'étendue désertique qui accueille dans sa surface l'empreinte du marcheur-scripteur. Dans son alignement horizontal ou vertical, l'écriture creuse ainsi une voie qui aménage aux traces une présence que le lecteur reprend à son compte et répercute à son tour.

La trace est ainsi un paradigme à la fois écologique, linguistique et ontologique qui condense un questionnement multiple sur le rapport au temps, à l'espace, à autrui et à la langue.

Territoire géographique, le désert devient sous la plume d'Amina Saïd un paysage, autrement dite une scène construite dans l'expression poétique. C'est sur cette dimension esthétique que le quatrième chapitre a essayé de mettre l'accent en étudiant les marques spécifiques qui révèlent, dans la beauté formelle de l'écriture, la beauté du paysage. Pour ce faire, nous avons interrogé le rôle des couleurs qui donnent au désert ses nuances sensibles les plus saisissantes et qui deviennent un véritable évènement pour le regard. Le jaune ocre des dunes, le vert des palmiers, le blanc des pierres et la réverbération transparente de l'eau des oasis provoquent le regard et aimantent l'écriture dans un trajet qui montre la profusion sensible du paysage.

²⁸⁹ *M.I.V.*, p. 85.

Force nous a été de constater comment la langue poétique d'Amina Saïd peut suggérer l'intensité de ces moments. Si la couleur est source d'émotion, c'est que, à l'image du désert dont elle manifeste la matérialité chromatique, elle émeut le sujet et, ce faisant, le fait mouvoir.

À un autre niveau, l'esthétisation du désert se traduit par le rôle qu'y joue la lumière. La poétesse est en effet particulièrement attentive à ce phénomène sensible qui communique au paysage sa pulsation et son énergie. La lumière au sein du désert est une ressource qui éclaire le paysage et le rend perceptible pour un regard et intelligible pour une conscience. La lumière est par ailleurs une émanation aux sources diverses : lumière de l'aube qui révèle le désert aux premiers moments du jour, rayonnement paroxystique du soleil qui manifeste l'intensité du paysage, et lumière de la nuit qui restitue au paysage sa part mystérieuse et secrète, grâce notamment à la variation entre le clair et l'obscur.

Dans un dialogue entre le poétique et l'onirique, la lumière est aussi celle qui émane des dunes elles-mêmes, restituant, par un phénomène de don second, cette lumière à laquelle elles ont été préalablement exposées. Sans oublier la lumière du regard qui éclaire le monde, et la « lumière » du poème dont la beauté fait écho à celle de la terre et de ses paysages. La lumière, comme le paysage auquel elle réfère, est ainsi multiple, à la fois trajet et création entre le regard, les mots et l'espace.

Dans le dernier chapitre, nous avons essayé de « connaître » les visages humains qui font du désert un pays habité, un lieu de vie et de la co-présence. Les poèmes d'Amina Saïd interrogent la place et le rôle d'autrui grâce à quoi le pays de sable et de dunes, devient paysage, c'est-à-dire un coin de terre vu et habité par des « paysans » dont le regard, la voix et les gestes expriment l'appartenance à ce territoire.

Comme nous avons pu le constater, la poétesse est attentive au motif de la voix qui indique la proximité d'autrui dans le désert. Sans en dévoiler totalement l'identité ni en subsumer l'existence dans l'exhaustivité d'un savoir, le sujet entend une présence qui se manifeste par son écho et appelle le lecteur à en partager l'écoute. Pour la poétesse, cette attention à la présence de l'autre montre combien le paysage ne se dissocie pas de ces visages qui en constituent l'âme. La représentation de l'écologique et du géographique s'accorde ainsi à une éthique de l'être-avec. Si le paysage est une géographie affective, ce n'est pas seulement

parce que l'homme y investit les grandes lignes directrices de sa sensibilité et de ses affects, mais, nous l'avons vu, parce qu'en lui réside cette dimension essentielle qui est l'attention à l'autre.

La poétesse évoque par ailleurs le partage et l'hospitalité qu'elle retrouve auprès des peuples du désert qui perpétuent ainsi une tradition ancestrale et qui érigent le don en valeur essentielle. La poétesse fait ainsi du désert le champ d'une géographie affective mêlant le *je*, les « paysans », le paysage et l'écriture.

Comme on a pu le constater, le désert est un territoire aux résonances géographiques, affectives, linguistiques, temporelles et ontologiques riches et profondes. Dans la référence à ce paysage de l'étendue et de la vastitude se cristallisent des questions essentielles en rapport avec le temps, l'espace, autrui et soi.

Cette importance du paysage se vérifie à un autre niveau par l'importance que revêt, dans les poèmes d'Amina Saïd, la mer. En rapport avec le pays de naissance, situé sur la rive sud de la Méditerranée, la mer est associée à la chaleur de l'enfance, aux visages familiers comme aux souvenirs les plus chers à la conscience. D'une manière générale, on a vu comment la configuration de ce paysage articulait les deux valeurs complémentaires dans l'univers de la poétesse que sont le désir d'évasion et le besoin d'enracinement. C'est cette dualité dialectique et dialogique entre le mouvement centrifuge et le mouvement centripète que nous avons essayé d'interroger.

Dans le premier chapitre, nous avons dégagé ces signes, explicites ou en filigrane, qui particularisent le paysage en l'associant à un cadre géographique singulier qui est le pays natal, et à un temps particulier en rapport avec le passé et l'enfance vécus au rythme de la mer. A travers ce qu'on a appelé, à la suite de Dominique Combe, une « démarche patrimoniale »²⁹⁰, nous avons relevé les éléments sensibles : couleur, odeur, lumière par exemple, qui réfèrent à une atmosphère locale avec ses spécificités.

Comme nous l'avons vu, cette démarche locale voire territoriale qui inscrivait le paysage dans la référence explicite ou implicite à un pays, s'élargissait en associant à la naissance biographique référant à un lieu et une temporalité précis, une autre « naissance » plus ontologique qu'autobiographique.

²⁹⁰ *Paysage et poésies francophones, op. cit.*

Dans un deuxième temps, nous avons interrogé le travail de la mémoire qui ramène à la conscience et à la surface de l'écriture les souvenirs liés à la mer. En actualisant dans le présent de l'écriture les moments propres à un espace-temps distant, la mémoire tempère ainsi la mélancolie de l'exil. Pour vaincre l'oubli qui menace cette mémoire se développe dans le même temps une stratégie faisant du corps le lieu vivant d'une mémoire organique qui trouve dans chacune des parties du corps un lieu qui peut garder les traces de ce qui a été vécu par le passé, et qui trouve dans le corpus de l'écriture un autre lieu qui préserve de l'oubli et de l'effacement.

Ce souci de pérenniser le souvenir de la mer, devenue dans la mémoire du corps et du *corpus*, un « souvenir présent », traduit l'importance de ce paysage pour la poétesse. C'est ce que nous avons montré dans le troisième moment de ce premier chapitre. Nous y avons interrogé les éléments qui font de ce paysage un paysage élu. L'élection, on l'a vu, était le signe d'une proximité et d'un lien très prononcés avec ce paysage proche du cœur et du corps. Cette préférence montre que le paysage n'est pas simplement une référence à un site mais bien une entreprise d'investissement total reliant l'espace et le sujet, l'affect et l'intellect, l'écriture et les sentiments.

Dans le deuxième chapitre nous avons analysé les détails les plus caractéristiques et les plus suggestifs de ce paysage. Pour ce faire, nous avons étudié les signes sensibles du mouvement qui dynamisent le paysage et la perception qui en est faite. Le mouvement imperceptible du vent ou le rythme successif des vagues montre cette capacité d'auto-engendrement de la nature.

Le vent égalise en effet le paysage et articule les éléments les uns aux autres. Dans une extension de sens, il devient, pour le paysageant, le symbole de ce mouvement qui anime l'être et l'expose à l'inconnu et au lointain. Ce mouvement allégorise par ailleurs le processus de l'écriture et plus généralement de toute création.

Les vagues participent à leur tour de cette dynamisation du paysage. Amina Saïd représente ce mouvement de la succession par lequel les vagues s'enchaînent et se déchaînent dans une fable aux actants multiples. Par les sons, le rythme et la disposition du vers, l'écriture du poème exprime la fluidité du mouvement qui anime le paysage et entraîne dans son enchaînement le paysageant.

Mue et émue par l'errance et le mouvement, Saïd est aussi attirée par les foyers potentiels de lien et de relation qui font de la mer un espace de rencontre et de contact entre les différents éléments qui la composent.

C'est le cas par exemple de cette figure essentielle dans toute structuration du paysage qu'est l'horizon. Comme on l'a vu, les poèmes de Saïd rapprochent la qualité sensible de l'eau et la dimension impalpable de l'horizon. Ce rapprochement fait de la mer un paysage mixte, né de la relation entre l'air et la mer, le matériel et l'immatériel, l'ici et les lointains. Comme on a pu le constater, ces qualités du paysage renseignent d'une manière significative sur les valeurs identitaires et existentielles chères au sujet qui, au désir des lointains porté par le libre horizon, articule l'attachement à une rive et à une origine.

A un autre niveau, cette dimension relationnelle est bâtie autour de ce fragment de paysage que constitue le territoire insulaire. Nous avons vu comment la poétesse fait de ce pays « isolé » et fermé un espace ouvert touché par les vagues et mu par le vent. Point de scission ainsi entre la terre et la mer, l'aspect clos de l'insulaire et l'extension ouverte de l'aquatique. En conjuguant les valeurs de clôture et d'ouverture, l'île devient ainsi le symbole de cette idéalité du paysage conjuguant les valeurs chères à la poétesse que sont la racine et l'ouvert. L'île n'est donc pas seulement un fragment géographique mais constitue aussi un fragment du paysage affectif, identitaire du sujet lui-même.

Dans le dernier chapitre de cette quatrième partie, nous avons interrogé les multiples foyers de lumière qui jouent un rôle important dans l'égalisation du paysage et dans son esthétisation. Chez Saïd, la lumière n'est pas une mais multiple. Elle dépend du lieu mais aussi du temps. De cette lumière qui change, découle un paysage qui se transforme en fonction de la luminosité qui lui est associée.

Dans ce parcours, la lumière de l'aube signe un premier moment de l'apparition de la lumière, mais parallèlement, un premier moment de la naissance du paysage. Une poésie visuelle tente d'interroger le mystère et le secret de cette naissance du paysage qui est à la fois celle du monde naturel et plus particulièrement marin, celle de la conscience qui s'éveille, et celle de l'écriture qui en dessine le tracé tout en gardant à la scène ses secrets. La poésie de l'œil, nous l'avons vu, accorde une part prépondérante à l'image qui esthétise la

perception de la mer, devenue, dans la page du poème, un paysage, au sens pictural et artistique du terme.

Progressif, l'étalement de la lumière s'intensifie avec l'éclat du jour. Une atmosphère lumineuse, et très souvent chaleureuse, associée à la lumière méditerranéenne du pays natal, se propage dans le paysage, rendue à sa manifestation la plus éclatante.

Explorant les multiples ressources de la lumière, la poétesse interroge pour ce faire celle que la nuit crée et dévoile, et notamment dans le trajet entre la transparence de l'eau et l'éclat infini des étoiles. Dans ces sources de lumière, le paysage change et acquiert à chaque fois une existence et une constance différentes. Comme on a pu le constater, aux scènes les plus ordinaires, Saïd a su donner une intensité et une beauté remarquables grâce notamment à une écriture où la densité du verbe donne à chaque instant une intensité saisissante.

Géographiquement inscrite dans la distance de l'exil qui éloigne du pays natal, de ses paysages aimés comme de ses visages familiers, la mer est un paysage investi par l'affect, les sens et l'écriture. Jeu constant entre rives et lointains, présence et absence, errance et origine, ce paysage exerce sur le regard et sur la conscience un attrait et une fascination jamais démentis.

Les poèmes de Saïd sont un hymne à la beauté et à la richesse de ce paysage. Mêlant le sens du retour à l'attrait des lointains et à l'amour du mouvant, la mer est une géographie de valeurs, en rapport avec celles qui travaillent plus généralement l'imaginaire d'Amina Saïd, partagée entre l'ouverture vers les potentialités inconnues qui restent à explorer, et la nostalgie des racines et des origines qu'elle n'a jamais oubliées et qui continuent d'attirer le regard et de nourrir l'écriture.

A chaque type de paysage correspond ainsi une vision qui renseigne aussi bien sur le dehors que sur le dedans, sur le sujet tout autant que sur le territoire, l'un et l'autre modulés par les lignes d'une écriture dont les signes, les images, les rythmes varient mais ont gardé cette beauté par laquelle la poétesse dessine son monde extérieur et dévoile par petites touches son univers intérieur.

La ville est un paysage de tous les contrastes. Espace qui attire et éveille la curiosité dans un acte de construction du sens, la ville rappelle l'exil géographique mais aussi ontologique et affectif qui pèse sur l'habitant des grandes cités.

Le désert répond chez Saïd à ce besoin des grands espaces, au pouvoir réparateur. Une rêverie extatique confirme ce désir d'ubiquité et de dilatation du sujet.

La mer articule les valeurs centrifuges et centripètes chères à Amina Saïd. La mer nourrit la rêverie nostalgique du retour, mais suscite en même temps la soif d'évasion et d'exploration des possibilités que recèle le large.

Cette géographie affective du paysage éclaire un peu mieux l'univers du sens et des valeurs chers à la poétesse. Chaque paysage qu'elle dessine dans ses poèmes est ainsi une fable qui raconte le sujet et son espace, le dehors et le dedans, dans un parcours dont les mots indiquent le tracé et la forme.

Du paysage de la conscience aux paysages du monde, nous avons ainsi essayé de parcourir ce trajet qui, nous l'espérons, éclaire mieux l'univers de la poétesse et fait percevoir sa voix. Cette fable du paysage que l'œuvre de Saïd raconte, de poème en poème et de recueil en recueil, nous avons ainsi essayé de la raconter, à notre manière, pour en éclairer les enjeux affectifs, identitaires, poétiques et ontologiques.

Le paysage, on le voit mieux, ce n'est pas simplement un territoire ni un pays, c'est une entreprise totale qui implique les signes de l'écriture, le monde intérieur et l'espace extérieur. Dans la construction-exploration de ces paysages, Saïd dévoile le parcours de l'être avec son histoire, ses choix, ses forces, ses désirs, ses faiblesses et invite le lecteur-chercheur à les parcourir dans un acte d'accompagnement que nous avons tenté d'accomplir tout au long d'une entreprise qui a été pour nous l'occasion d'une vraie rencontre et une source de multiples plaisirs.