

## La dualité de l'écriture dans *Le Rossignol d'Alexandrie* de David Nahmias

ثنائية الكتابة في عندليب الإسكندرية لديفيد ناهمياس

إعداد

أ.م. د/علياء احمد محمد عبد الواحد

استاذ مساعد الادب الفرنسي والفرنكفوني

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

جامعة قناة السويس

الملخص العربي: -

ثنائية الكتابة في عندليب الإسكندرية لديفيد ناهمياس

يتناول البحث موضوع ثنائية الكتابة في رواية الكاتب الفرنكفوني ديفيد ناهمياس الذي يعرض لنا قصة حياة مغنية بالإسكندرية لها صوت عذب حتى وصولها للشهرة ووفاتها. نختص بالدراسة أسلوب السرد الثنائي الذي يظهر دائما في صورة اما خطاب او شخصيات او مواقف ثنائية. هذه الأقطاب المزدوجة اما ان تكون متشابهة او متعارضة او متكاملة. مما يجعل القارئ في حالة شرود في المعنى نتيجة لقراءة منقسمة بين عنصرين متناظرين.

وتأتي من هنا الاشكالية: هل تستطيع الكتابة توحيد المعنى وتحقيق الوحدة السردية برغم هذه الثنائية؟ أولا في ثنائية الاحداث والمواقف نجد ان برغم عرضها في صورة مناظرة الا انها تحدف الي الوصول الي معنى واحد يحقق الوحدة النصية.

ثانيا يتحقق ذلك في الخطاب من خلال الصور البلاغية التي تؤكد المعنى برغم ثنائية تكوينها البلاغي. وثالثا وأخيرا تظهر الشخصيات متكاملة مرتبطة ببعضها برباط وثيق برغم تناقضها نتيجة لوحدة الهدف والمصير. ونجد ان إذا كانت العلاقة متشابهة بين عنصرين فيكون ذلك لتأكيد المعنى وتعزيزه اما إذا كانا متعارضين فيكون بتوضيح المعنى بالتضاد وابرار المعنى الحقيقي خلف الكلمات او الاحداث او الشخصيات.

ونستنج من هذا البحث ان الثنائية لا تعني تشتت المعنى والخطاب ولكن الكتابة لها دور في توحيد النص بتحديد المغزى من هذه الثنائية. وان الصور البلاغية هي صورة فنية لهذه الثنائية ولكنها تؤكد المعنى بعناصرها اللغوية المزدوجة وكذلك الشخصيات تظهر بثنائيتها علاقتهم ببعضهم البعض ومدى تأثيرها علي احداث الرواية و أهميتها لبطله القصة. ويتبين لنا ان الكاتب أراد بهذه الثنائية اظهار بشكل بارز ازدواجية العالم الذي نعيش فيه وتناقضاته، وأراد ارسال رسالة للقارئ ان هذا العالم من الممكن فهمه من خلال رؤية مزدوجة وان له حتما نهاية واحدة ومصير واحد وهو الفناء.

### Résumé

La question de la dualité occupe tout le roman de David Nahmias intitulé *Le Rossignol d'Alexandrie*. On la retrouve à travers la présentation des scènes, du discours et des personnages.

La dualité est considérée comme une fragmentation du texte narratif qui pousse à la dispersion des sens, et on se demande comment elle pourrait, sous la plume de l'écrivain, récupérer l'unité de trame romanesque ainsi que le sens du texte. Au niveau des scènes, on retrouve des présentations similaires ou opposées ou complémentaires. Ceci affirme la diversité du monde et donne plus d'interprétation aux faits narratifs.

La dualité du discours est perçue par les différents procédés stylistiques utilisés, comme les diverses figures de style, la mise en abyme ou les images doublées. Le lecteur se retrouve dans une dualité discursive entre comparant/comparé, signifiant/signifié, sens propre/figuré, image réelle/fictive. Cette binarité concrétise le sens abstrait, donne accès à l'impalpable, et dévoile le monde elliptique des événements et des personnages.

En fait, la dualité des personnages révèle davantage la psychologie, et jette la lumière sur l'ensemble des caractères et des mentalités par l'interaction entre les partenaires ou les couples. Enfin, la dualité constitue un élément crucial d'unification du texte et du sens puisqu'elle sert comme moyen de compréhension et de concrétisation de l'intrigue du roman, ainsi que du monde.

« *Ainsi règne la dualité, / ses pôles se manifestent ensemble, / mais / ils possèdent des noms dissemblables* »<sup>1</sup>

La dualité de l'écriture dans *Le Rossignol d'Alexandrie*<sup>2</sup> de David Nahmias

« *Toutes les cultures admettent généralement que notre univers est constitué d'entités matérielles et immatérielles. Participant de cet univers, les humains n'échapperaient pas à cette double constitution puisqu'ils disposeraient d'un corps* »<sup>3</sup>

Il s'agit d'une réalité empirique permettant de soutenir l'existence de la dualité matière/esprit. L'œuvre littéraire est toujours le reflet de la perception que l'auteur a du monde. L'écriture semble une transposition du monde avec ses oppositions et ses affinités, d'où le pouvoir créateur de la narration.

La présente étude sur la dualité<sup>4</sup> dans *Le Rossignol d'Alexandrie* de David Nahmias révèle la vision duale de l'écrivain francophone à travers la présentation des scènes, du discours narratif, et des personnages qui sont tous en correspondance continue. Ce thème constitue véritablement un élément caractéristique de l'écriture.

La dualité selon André Lalande est le « *caractère de ce qui est double ou de ce qui contient deux éléments.* »<sup>5</sup> qui peuvent être, soit complémentaires, contradictoires ou réciproques.

Il fait presque invariablement allusion au chiffre deux, évoqué dans les contradictions, les paradoxes, les polarités et les symétries.

Roger Quilliot reprend le thème en question en soulignant que « *tout est double, tout va par couple* »<sup>6</sup>

Le roman regorge effectivement de dédoublements : on voit des personnages en couple, des scènes antithétiques ou similaires, une double vie ou un double destin.

On retrouve également une dualité rhétorique qui bascule entre le sens propre et le sens figuré, ainsi qu'entre les éléments des comparaisons : comparant/comparé. La stratégie narrative de l'auteur implique un discours réfractaire et juxtaposé.

Sur le plan esthétique et, d'après Gérard Genette « *Chaque mot se charge de significations littéraires et*

*figurées déployant de la sorte un espace « qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours »<sup>7</sup>*

De ce point, l'œuvre littéraire de David Nahmias est loin d'être un récit linéaire avec une narration d'un seul tenant : cette dernière soutient une lecture binaire. On note que la dualité constitue un obstacle à la lecture puisqu'elle permet une scission diégétique permanente.

Gaston Bachelard reprend à propos de ces correspondances qu'elles « entraînent à des fuites de pensée ; elles empêchent cette curiosité homogène qui donne la patience de suivre un ordre de fait bien défini. »<sup>8</sup>.

Fort de ce constat, la progression du récit est altérée par un discours en scission qui déclenche une fragmentation des représentations et une dispersion de la lecture.

Sur le plan narratif, comme le souligne Albert Camus à ce propos que « la vérité n'est pas dans la séparation, affirme-t-il, elle est dans la réunion »<sup>9</sup>.

La dualité assignée suppose alors un tiraillement entre deux visions du monde, qui brouille le lecteur, ou qui entrave la compréhension de la trame romanesque.

Jean Grenier surajoute que l'unité issue de la linéarité constitue « *un progrès unilatéral dans les connaissances* »<sup>10</sup> alors que lorsque l'itération de la dualité devient constante le récit devient fractal et non linéaire

**On se demande, dès lors, comment il est possible de restituer cette unité narrative malgré la dualité qui s'impose. Peut-on éviter toute dispersion et parvenir enfin à percevoir une harmonie dynamique et une lisibilité de l'œuvre ?**

Afin de répondre à cette question, cette étude sur la dualité sera répartie sur trois axes : la dualité d'une part des scènes, d'autre part du discours, et enfin des personnages.

#### Dualité des scènes

Dès l'incipit, deux représentations s'imposent, dessinant la perception binaire de l'écrivain et le cadre dans lequel évolue l'héroïne. Les passants qui traversent les rues du vieux quartier d'Alexandrie se retrouvent parfois par hasard devant la porte de la maison de Naïma. Le fait d'entendre la voix de cette dernière découpe la scène en deux camps :

« *Certains ralentissaient le pas pour ressentir plus longuement cette légèreté se déverser en eux ; d'autres*

*s'arrêtaient un instant pour écouter, attentifs, ce chant qui s'élevait au- dessus des murs de la maison. »*<sup>11</sup>.

Après quelques moments, la foule s'éloigne tout en gardant en tête la mélodie qui vient de les émouvoir.

Les verbes d'actions « s'arrêter », « ralentir » et « s'éloigner » concrétisent le va et vient de leur mouvement dual.

Ainsi, deux sensations des auditeurs se sont révélées ; pour les uns, le chant est déversé sur eux tandis que pour les autres, ils l'écourent avec attention.

L'adverbe « longuement » et l'adjectif « attentifs » insistent sur la simultanéité de la double attirance des deux camps au chant de la narratrice.

Les termes « légèreté » et « pureté » qualifient au fond la voix glorieuse de l'héroïne qui évoque un confort sonore alors que les pronoms indéfinis « certains » et « d'autres » remettent les gens en juxtaposition : ceux qui ralentissent les pas et ceux qui s'arrêtent pour mieux ressentir la sérénité du chant.

Tous les deux sont émus par la splendeur de sa voix. La double présentation permet d'introduire le talent du personnage principal, ainsi que sa position contemplée par son entourage.

Malgré la réaction différente des deux groupes, tout le monde s'attache à une seule idée : l'admiration des récepteurs pour la voix de l'héroïne.

Par ailleurs, l'auteur met l'accent sur le talent de Naïma par une scène paradoxale valorisant son statut. Le maître d'école témoigne d'une nouvelle perspective duale, voire d'une sonorité paradoxale. Face aux chants médiocres des élèves en classe, on entend la voix touchante et magnifique de Naïma.

Le professeur « *découvrit ce détail, ou plutôt il l'entendit ! Une voix parmi toutes celles qui braillaient devant lui, l'atteignait comme l'aile d'une colombe venant le frôler. Il exigea le silence.* »<sup>12</sup>

Le maître est en face de deux niveaux de voix : médiocre celle des élèves et glorieuse celle de Naïma. Les timbres vocaux des écoliers sont décrits comme « un cafouillis » de voix rauque en désordre.

Les verbes « s'égosiller » et « bafouiller » ainsi que les locutions « érailler les aigus » et « barboter dans des mares graves » dessinent l'image des voix abimées. Alors que celle de Naïma est comparée en « eau cristalline s'écoulant entre les pierres polies d'une rivière » et la locution qualificative « chant angélique »<sup>13</sup> affirme la magnificence de sa voix.

L'appréciation du professeur par rapport à la voix de son élève talentueux est soulignée par la métonymie du verbe « briller », qui fait luire la voix de Naïma comme

un astre ou une étoile. La brillance est ajoutée à la comparaison explicite du timbre de la tonalité qui atteint l'auditeur « *comme l'aile d'une colombe venant le frôler* ».

Ceci concrétise l'exaltation du maître et sa sensation de la gamme vocale de Naïma en entendant sa belle voix. Le lecteur saisit la splendeur de ce don de chanteuse sans l'entendre, à travers les correspondances des scènes et la comparaison.

La description binaire concrétise les paramètres des différentes voix et met en relief l'aptitude de l'héroïne. Cela permet de discerner le statut du personnage principal et le thème dominant de l'intrigue – la belle voix – autour duquel les événements du roman seront tissés.

D'ailleurs, l'idée de la simultanéité s'impose dans la représentation du Cinéma Royal pour marquer une correspondance temporelle symétrique à travers deux scènes.

Devant l'entrée, les spectateurs défilent à la caisse et s'engouffrent dans la salle pour voir une comédie musicale. Au même moment, on apprend la victoire de l'armée égyptienne dans la bataille d'El-Alamein.

Au lieu de voir des spectateurs qui s'appêtent à regarder un film et qui ajustent leur siège, la scène

montre une salle où les personnes se lèvent, se congratulent et s'embrassent sans tenir compte du générique ni des images qui commencent à défiler sur l'écran.

Cela témoigne l'influence concrète d'une telle nouvelle sur le public, qui se préoccupe plus de l'actualité que de se divertir, ainsi que l'importance cruciale de cet événement sur le peuple à cette époque. Cette concomitance a lieu également entre les spectateurs réels du Cinéma Royal et ceux qui sont dans l'écran du cinéma. La chanteuse du film apparaît devant des auditeurs qui entendent sa voix voluptueuse.

On aperçoit à la fois « *Les visages des spectateurs (ceux que l'on voyait sur l'écran et ceux de la salle du Royal), se métamorphosèrent, radieux et rayonnants de bonheur.* »<sup>14</sup>

C'est surtout au moment même où la chanteuse du film élève sa tonalité que Naïma est excitée par le chant, et fredonne conjointement entre ses lèvres une chanson prometteuse:

« *Je veux chanter aussi bien ... danser aussi bien!... Quand je serai grande... grande... bientôt... je serai actrice...* »<sup>15</sup>

Les anaphores « aussi bien », et « grande » marquent l'insistance de la protagoniste à combler ses désirs de chanteuse.

Son discours va de pair avec le discours dialogique du film. Lorsqu'une scène de parole démarre dans le film, Naïma ferme ses yeux en murmurant ses mots.

Le discours ne se limite pas à réduire la régie narrative à une seule marque explicite de l'interlocution directe, il tend vers une stratégie basée sur la dépendance des faits réciproques, afin de marquer une distinction entre les actions et un déchiffrement dynamique de ces dernières.

La dualité laisse entendre le désir de l'héroïne de chanter comme la chanteuse du film et le fait qu'elle doive, par conséquent, faire face aux défis qui entravent son ambition.

La partition duale des scènes dans le récit semble constante. On ajoute cette fois-ci celle qui est entre le passé et le présent. L'hôtel Khedivial à Alexandrie est décrit, d'un côté par sa splendeur d'antan lors de la colonisation britannique, de l'autre par son décor actuel lors de la mise en scène des artistes.

Cet hôtel était composé, jadis, d'une vaste pièce qui servait de salle de bal, où étaient suspendus au plafond trois lustres d'un diamètre imposant et toujours allumés.

Cette pièce était louée aux familles bourgeoises d'Alexandrie pour leurs cérémonies de mariage, de

baptême ou à l'occasion d'événements particuliers. L'armée britannique, à l'époque de sa présence, louait également ce lieu pour des soirées de fêtes, pour la commémoration de victoires passées, et tout spécialement pour le jour d'anniversaire de sa reine-mère.

À présent, cette salle est encombrée de micros, de caméras, de projecteurs, ainsi que de câbles qui courent le long des murs ou qui traversent la pièce.

Des danseuses en costumes traditionnels attendent, le long des murs du salon, ou sur de larges fauteuils et canapés recouverts d'étoffes rouges, l'ordre de se mettre en place.

On assiste ainsi à une dualité temporelle : deux époques qui s'opposent, ancienne et moderne, royale et populaire, exceptionnelle et banale, splendide et simple.

L'hôtel devient le témoin de la transmutation du temps, et dévoile l'aspect historique de son évolution. La double vision de l'espace montre réellement l'histoire de ce grand hôtel entre passé et présent.

D'ailleurs, on perçoit concrètement les vicissitudes et les diversités d'un autre espace du monde dans lequel la hiérarchie sociale se voit diviser à une certaine époque entre royauté et misère.

Au mois de juillet, le convoi du roi Farouk agite les rues d'Alexandrie du palais de Ras El Tin vers le port

Est. La description du roi escorté par ses soldats et par des miséreux trace le dualisme social :

« (...) *le convoi entraînait sur sa route des noctambules intrigués, des fêtards ivres et des badauds solitaires et désœuvrés. À l'intérieur de la limousine, le roi habillé d'un uniforme d'apparat, les yeux dissimulés par d'épaisses lunettes noires, n'osait pas regarder derrière la vitre son peuple* »<sup>16</sup>

La comparaison permet de mieux saisir le degré de la discrimination sociale qui est concrétisée par l'allure vestimentaire et physique des citoyens.

En parallèle, deux camps se dessinent : démunis et fortunés. La connotation de l'extérieur celle de la rue et intérieure celle de la limousine assume la divergence dessinée par « la vitre », un objet transparent qui sépare les deux classes.

En effet, ce décor est fondé sur des dichotomies telles que riche/pauvre ; espace clos/espace ouvert... qui font partie d'un système évaluatif permettant de caractériser les personnages dans leur être comme dans leur faire. L'allure du roi révèle le niveau aisé de sa personne perçu par ses épaisses lunettes noires et son uniforme d'apparat.

De l'autre côté, l'aspect appauvri du tiers état, affirmé par les adjectifs « intrigués », « ivres », « solitaires » et

« désœuvrés » justifient le motif du départ du roi à l'exil et son échec à restituer l'égalité sociale.

Au plan dénotatif, les expressions significatives topographiquement connotent une disparité sociale qui se voit claire lorsque la foule suit le roi à pied jusqu'à son yacht royal, tandis qu'il est amené en limousine roulant à la même destination.

Là encore, autant qu'il s'approche du port, la gaieté des citoyens s'intensifie. Le rythme binaire dessine le parallélisme entre rapprochement et intensification :

*« Lorsque le yacht, glissant sur les eaux du port, commença à s'éloigner, la foule progressivement s'anima. Des voix s'élevèrent, des cris de joie sortirent des gorges, des chants commencèrent à envahir le port d'une retentissante clameur, une clameur qui se répandit peu à peu à travers les rues et les ruelles de la ville endormie. »*<sup>17</sup>

La simultanéité de la scène s'avère dans la cadence des actions. À l'éloignement progressif du yacht coïncide l'élévation des cris du peuple. Autant le roi s'éloigne que les voix des pauvres s'amplifient en crescendo : voix ; cris ; clameur et retentissement. Le terme « clameur » se dédouble et se diffuse en parallèle avec l'extension des lieux : d'abord les « rues » puis les « ruelles ».

L'ajout des sonorités par les mots « clameur» et «retentissement » renforce l'élévation des voix qui s'oppose enfin au silence de la ville endormie.

La scission de rythme de l'espace entre bruit et calme fait écho à la rupture sociale entre riche et pauvre/roi et peuple / pays natal et exil. Les oppositions jouent avec les normes et entrent dans la représentation de la complexité du monde.

Cependant, cette scène relatant le départ du roi correspond à une autre scène : celle du départ de Naïma d'Alexandrie pour gagner le Caire avec son accompagnatrice, Oum Badiâa.

Toujours vers le port d'Alexandrie, un cortège gai, constitué de jeunes femmes artistes embauchées au Caire, se trouve sur le bord. Bien que les voyageurs aillent vers le même port dans les deux scènes, les deux spectacles sont opposés par les sentiments qui s'en dégagent.

D'un côté, la joie éprouvée par les jeunes artistes ; de l'autre, la tristesse du vieux roi et de ses protégés. La tristesse et la solitude du roi à la première scène font face aux rires et la marche des jeunes femmes à la deuxième.

Les scènes répétées mettent en évidence l'importance de ces tournants dans la vie des personnages en ajoutant la spécificité de chaque fait.

L'analogie des deux départs apparaît comme l'un des instruments permettant de conférer une forme lisible au contexte narratif.

L'exil peut être un tournant positif ou négatif selon les circonstances : le départ triste du roi aboutit à une vie malheureuse, entre solitude et éloignement, abdication et chute royale, alors que celui de l'héroïne devient une victoire contre les défis qui entravent sa carrière de chanteuse et un chemin vers la célébrité. La binarité des scènes met en exergue la valeur implicite des deux départs.

Par ailleurs, la présentation du maître de chant Hassan, assis sur le large divan du grand salon, au-dessus duquel est accroché le portrait du roi Farouk couronné sur son trône, dévoile deux scènes en miroir qui se font écho : la domination du roi Farouk sur son peuple, et celle de Hassan sur les jeunes apprenties.

Afin de choisir la vedette de son film, le maître est entouré de deux membres de son équipe qui attendent la prestation des jeunes talents.

La présentation narrative de ce maître est duale, par la toile du roi Farouk et par le fait qu'il soit encadré par deux membres de son équipe.

La symétrie de représentation dénote le message caché derrière les apparences. Le statut du pouvoir du roi sur la toile correspond à celui du maître Hassan sur les jeunes artistes. C'est lui qui décide de leur future carrière et qui choisit celle qui sera embauchée aux studios Misr.

Dans le même ordre d'idée, la maison d'Oum Badiâa est représentée en espace parallèle. Au salon, Hassan entend les chants de quelques jeunes filles de la maison, tandis que dans l'arrière-salle, les autres crient leur impatience de s'exhiber devant lui tout en portant le plus grand soin à leur tenue et à leur maquillage. La correspondance des deux scènes s'affirme avec le rythme simultané de la musique et de la danse.

En même temps, les danseuses sont en couple, et les deux collaborateurs du maître de chant regardent les deux danseuses.

Cette vision binaire de la scène se termine par une autre scène où le chant de Naïma s'opère dans la présence concomitante de la musique et la danse.

Les « scènes à effets » se développent et se succèdent à un rythme effréné, sans répit, et le parallélisme des scènes et des lieux encadre le récit. Les épisodes assurent une certaine cohésion, sans ruptures, favorisant une linéarité à la fois narrative et événementielle.

D'un autre côté, pendant les séances de chant aux studios Misr, la salle de présentation est séparée par une vitre où d'un côté, il y a les machinistes, et de l'autre, la chanteuse avec un micro suspendu au centre de la pièce.

La scène se compose également d'une série d'éléments doubles : sur le pupitre de l'orchestre, deux bobines qui entraînent une bande magnétique, et deux haut-parleurs dans les deux pièces voisines.

De plus, la séance démarre avec deux catégories présentes : une chanteuse et des musiciens d'orchestre, chacune des deux catégories se trouve dans une pièce vitrée et séparée.

La dichotomie semble percer le quotidien et conditionne même la perception spatiale. On retrouve souvent l'héroïne dans des lieux divisés et proches. Le personnage vit ainsi la dualité du monde réel.

Il en va de même pour le départ de l'héroïne au Caire avec la troupe des jeunes chanteuses, deux charrettes précèdent le cortège, encadrées par deux hommes bien vêtus.

La répétition du mot « charrette » affirme la réciprocité de la scène. Chacune des deux charrettes est tirée par un âne : l'une déborde de malles cerclées par des sangles, et l'autre est pleine de bagages, tandis que les jeunes femmes avancent par couple, main dans la main, ce qui garantit leur proximité.

L'espace dual est unifié par des correspondances entrecroisées. Les deux charrettes s'interpénètrent aussi dans la mesure où leur rapprochement permet une vision plus pleine et plus dense du fait narratif.

On souligne que « *Privilégier la proximité, c'est donc renforcer l'illusion mimétique en livrant le plus discrètement possible un maximum d'information* »<sup>18</sup>

De ce point de vue, les séquences se recourent conjointement afin de révéler la complexité de l'être humain et du monde.

Ainsi, on assiste à deux représentations opposées lors du décès inattendu du vieux Grec Ioannis Kavafis sur la corniche, scène dont Fawzi est le témoin.

On décrit que « *Ce jour-là, il lui paraissait agité et sa démarche bien plus vive que d'ordinaire. Il avait des gestes brusques, des mouvements de tête inhabituels. Le maître de chant Fawzi le suivait en essayant d'interpréter ce curieux changement dans son attitude. Soudain Ioannis s'arrêta, tendit la main vers le parapet de la corniche pour s'y retenir et s'écroula comme s'il avait été atteint par une balle en pleine poitrine.* »<sup>19</sup>

La figuration de la scène est divisée en deux aspects : avant et après la mort du vieux grec.

Les adjectifs déployés lorsqu'il était en vie tels que « agité » « vive » s'opposent aux termes qui désignent sa

mort soudaine comme s'arrêter, s'écrouler, tendre la main ou se retenir.

Le contraste de ses mouvements suscite la curiosité du lecteur. Les lexiques « inhabituels » et « que d'ordinaire » soulignent l'étrange transmutation du bonhomme par l'attaque cardiaque.

Le texte lui-même est une constellation d'opposés puisque la vivacité de sa marche s'oppose à son écroulement macabre. L'intensité de la dissemblance entre vivacité et chute interprète l'ébahissement ressenti par Fawzi qui assiste à une complète transformation de l'être de vie à mort. Ce qui explique la surprise du personnage à cette situation.

On souligne qu'« à l'envers de la conscience hantée par un fantôme de la dualité, on aperçoit le besoin de l'unité. »<sup>20</sup>

Malgré la dualité de l'écriture, la lecture duale s'enchaîne constituant un tout qui efface toute discordance et toute forme de scission, et assurant une linéarité narrative qui s'avère être dans un rapport d'interaction, où les causes et les conséquences sont interchangeable.

Dans cette même perspective duale, la scène du décès du vieux grec est suivie par une autre, contradictoire, celle de la naissance de son fils. Le maître Fawzi va annoncer cette triste nouvelle à la

famille Kavafis, mais il ralentit le pas en s'approchant de la maison du Grec.

De l'autre côté, il voit la précipitation des membres de la famille lors de l'accouchement de l'épouse du décédé, puis, la naissance du nouveau-né est célébrée. Le fait que la description soit superposée est opportun, car cela bouscule la lenteur de celui qui apporte la nouvelle et l'agitation familiale.

De même, l'ambiance triste de la mort s'oppose à celle de la gaieté générée par la naissance. En même temps, les voix des enfants contrastent avec le silence et la tranquillité du nouveau-né endormi et paisible dans ses langes. Le contraste des deux scènes renforce le sentiment de la tristesse pour le décès du père

A ce moment, le premier regard voilé que le nourrisson a adressé à Fawzi lorsqu'il était dans les bras de sa mère projette simultanément une autre scène chez le héros : il imagine que ce premier regard aurait dû être jeté à son père s'il avait été encore en vie.

Ces deux scènes opposées, entre absence et présence du père, dévoilent le besoin de Fawzi que Kavafis soit présent pour se réjouir de la vue de son fils à cet instant.

Une autre binarité des scènes est reprise : celle des deux rencontres du maître de chant Fawzi et de Naïma.

La première se passe lorsque Fawzi revient du port d'Alexandrie, pressé de retrouver le calme et la solitude dans son domicile. Il entend la voix de l'héroïne qui marche dans la rue en chantant dans un moment de détente.

D'emblée, on est face à deux états antinomiques : le maître est pressé, la jeune fille est détendue. Leur voisinage permet la rencontre du maître avec Naïma pour entendre sa litanie qui lui rappelle les chants entendus via son phonographe.

Deux voix se répondent dans son esprit : l'une réelle, concrétisée par l'héroïne ; l'autre virtuelle, évoquée par les souvenirs. En même temps, une dualité paradoxale s'insère lorsque l'héroïne chantonne face au silence de son maître qui l'écoute, avant de le quitter au commerce du vieil Akoun.

Leurs retrouvailles sont dédoublées un autre jour où il la revoit à la même place de la rue Fouad, en allant au même commerce, mais cette fois-ci, c'est lui qui chante face au silence de Naïma.

Cette alternance dupliquée entre voix et silence dévoile la relation qui progresse entre les deux protagonistes et le partage de leur amour pour le chant. Cette mise en valeur des deux personnages par la contiguïté des scènes et de leur présence ensemble permet de distinguer leur être, leur faire et leur appartenance mutuelle.

On souligne que « *les contiguïtés arbitraires ; c'est affirmer la puissance de l'esprit sur la disparate des phénomènes.* »<sup>22</sup>, où l'esprit de l'auteur s'efforce de donner sens, forme et signification aux disparités du monde qui s'offre à lui.

Dans cette même perspective, on perçoit que la vie de l'héroïne est perturbée par les interdictions et les contraintes qui entravent sa carrière de chanteuse. Ce déchirement entre amour et séparation, interdiction et désir de chanter, est traduit par la double vision de ses épreuves.

On voit que la mère interdit le chant au domicile et qu'elle oblige sa fille à se taire. Les actions « chanter » et « taire » s'alternent : l'héroïne se tait en présence de sa mère, puis chante en l'absence de cette dernière. Elle cherche un espace clos, loin des yeux de sa mère, pour fredonner.

La première voit dans ce talent une niaiserie, tandis que la deuxième y voit une mélodie et des paroles de romances. Ce paradoxe entre chant et silence se voit répéter le soir lorsque la nuit tombe : l'héroïne attend que les voix de ses parents se taisent pour réciter les romances qu'elle aime chanter. Elle choisit une ancienne demeure éloignée de son domicile pour s'y réfugier.

Les deux scènes soulignent la difficulté de chanter dans la maison et l'intolérance des membres de la famille. L'écriture vacille entre voix et silence, retrait et approche.

La figuration de l'espace se situe dans une construction antithétique entre lieu du chant et refus du chant. L'espace clos choisi par le personnage est l'endroit où elle prend plaisir à chanter seule, alors qu'elle n'en a pas le droit dans la maison ou dans sa cour.

L'opposition sert à mettre en évidence le rejet de la famille, et explique la raison pour laquelle la jeune fille va quitter plus tard ses parents pour s'épanouir en tant que chanteuse au Caire.

La dualité de l'effet narratif donne du sens au monde qui évolue, cherche une manière d'écrire afin de rapprocher la vraie nature des faits et le fait d'arranger les événements.

Toute frontière s'en trouve effacée dans l'écriture, laissant les séquences en proximité mutuelle et privilégiant la mobilité de l'écriture et la diversité des épreuves.

Plus explicitement, le déménagement de l'héroïne d'Alexandrie à la capitale dévoile deux styles de vie différents. La comparaison du quotidien de Naïma est dressée à travers les deux villes.

Lorsqu'elle arrive au Caire, elle a rapidement conscience que son existence vient de basculer dans un nouvel univers.

Les rues sont bien plus animées que celles d'Alexandrie. L'urbanisme se révèle dans la présence des boutiques de mode, des grands magasins aux vitrines luxueuses, des étalages débordant d'articles qui se succèdent le long de larges avenues. La chaleur de la capitale est bien plus étouffante qu'à Alexandrie, où la mer proche ramène, du cœur de sa baie, un air rafraîchissant et léger.

Les attitudes et les allures vestimentaires sont également différentes. À la capitale, les groupes de jeunes filles ont l'habitude de se balader en riant et en apostrophant les jeunes hommes qu'elles croisent. Elles portent des robes légères aux couleurs vives, des chaussures à hauts talons, certaines un chapeau à larges pans, alors qu'à Alexandrie, elles s'habillent de vêtements lourds et longs, tiennent parfois les yeux baissés, et ne peuvent accepter de revenir aussi tard chez elles.

Cette vision double de l'espace et du monde représente l'ancien et le nouveau vécu dans les grandes villes, et révèle le tournant brutal que l'héroïne subit dans sa vie. Alexandrie semble témoin de son enfance, alors que le Caire atteste son embauche comme chanteuse aux

studios Misr, ce qui garantit une coexistence superposée et représentative.

Ces dualités génèrent dès lors une richesse, une profusion d'idées, et donnent à la narration une dimension plus large par une structure enchâssée.

Ce cheminement du récit met en perspective la binarité dans une nouvelle forme. C'était le cas dans la description du crépuscule qui se dévoile devant Naïma et son amant Zaki. Les couleurs sont en contraste alors que le clair-obscur domine la scène.

Les termes prescrivent cette réciprocité de couleurs à travers l'horizon :

*« D'un bout à l'autre de la baie, une gamme harmonieuse de pourpres envahit la Méditerranée. Le disque du soleil rougit peu à peu en baignant la ville de couleurs chaudes et comme pour lui répondre des lumières blanches progressivement commencèrent à illuminer le manteau noir de la nuit. »<sup>30</sup>*

On voit deux prédicats qui s'opposent : la nuit et le matin. L'horizon est divisé en deux espaces qui sont figurés par la locution « d'un bout à l'autre ».

Les couleurs s'alternent du pourpre au rouge, de noir au blanc, le verbe « répondre » dévoile la juxtaposition des teints. L'auteur accorde à la nature toutes les valeurs symboliques de régénération esthétique.

Or, la dimension cosmologique rejoint la sphère individuelle. Les amoureux Zaki et Naïma perçoivent

la nature selon leur état d'âme. La beauté de la nature traduit la jouissance des deux amants.

Ainsi, la scène s'opère du domaine psychique au monde physique. Le discours qui s'ensuit tente de dégager les correspondances universelles entre la subjectivité des personnages et la structure du réel, celle de la nature.

De même, on perçoit l'espace psychiquement à travers la chambre de Fawzi qui reprend deux aspects antithétiques : en rentrant, l'héroïne perçoit l'obscurité, un tapis et un matelas usés, et sent une odeur âcre, tandis que lorsqu'elle entend les voix des chanteuses à travers le phonographe, la pièce qui était si sombre apparaît illuminée à ses yeux « *d'une nuée de paillettes d'or s'élevant vers le plafond pour former une voûte aussi vaste qu'un ciel étoilé* »<sup>31</sup>.

La chambre du maître de chant retranscrit l'état d'âme de l'héroïne et devient un lieu de polarisation du processus évaluatif à travers lequel est dévoilé son amour pour le chant.

Les volets fermés, l'obscurité et le mobilier usé montrent la pauvreté, alors que les chants élèvent l'auditrice vers le haut et transforment le plafond en voûte céleste.

On peut déduire de ce qui précède que la manière dont l'auteur donne à voir et traduit le monde atteint son objectif. La figuration des scènes s'inscrit dans une polarité où gestes, actions et plan font partie de tout un système lisible, organisant la narration en révélant l'état d'esprit des personnages.

### Dualité du discours

« *Au fond, la logique primordiale du double sens repose sur la dualité de l'être et du pensable, qui permet à Ricœur d'écrire : « Réfléchir et interpréter les symboles sont un seul et même acte»*<sup>32</sup>

La double figure de l'énonciation permet de mieux discerner le sens du contexte narratif. On relève des figures de style entre signifiant et signifié, comparant et comparé, propre et figuré, ou bien des mises en abyme qui montrent tous une coexistence rhétorique de l'écriture.

On constate, d'abord, l'insertion poétique dans la trame romanesque. Il s'agit de deux styles d'écriture différents mais complémentaires au service du sens discursif.

Le chant poétique de l'héroïne intervenu est celui d'un rêve exprimé en vers. « *Toi qui voyages sur les eaux du Nil Emmène-moi au pays de mon bien-aimé/Mon cœur se languit de son éloignement/Toi qui pars pour*

*les rives du Nil Ramène-moi auprès de mon  
amant/Ramène-moi sur les terres du bien-aimé/»<sup>33</sup>*

Son regard rêveur sur le monde est transcrit en mélodie prosodique traduite par ses paroles de romances et sa voix d'enfant. Les termes se dédoublent par les expressions « toi", "les eaux" ou "les rives du Nil", emmène-moi/ramène-moi, amant/ bien-aimé, pour affirmer son insistance de revoir son aimé.

En ce cas, l'ajout poétique est utilisé pour dévoiler les émotions inédites et soutenir le rêve de l'héroïne. Ces formules expriment son talent de chant déployé par un rythme dual. L'analogie sémantique naît progressivement dans le texte à partir d'une autre prosodique.

On revoit également des rumeurs d'un poème ancien qui peut-on entendre en filigrane à travers la foule qui accompagne le roi Farouk vers son navire d'exil :

*« Alors sur ta fortune qui chancelle, sur tes œuvres / Qui ont échoués, (...), ne te lamente pas en vain. En homme prêt depuis longtemps, en homme courageux, / Une dernière fois salue Alexandrie qui s'éloigne. »<sup>34</sup>*

Bien que la narration et le poème soient des structures opposées, ce fragment de poème apporte une touche lyrique et permet une émotion tangible à travers le récit.

La parole est une mise au point de la situation du roi déchu. Deux locutions correspondantes marquent l'échec du roi « ta fortune qui chancelle » et « tes œuvres qui ont échouées », ce qui engendre sa lamentation intense.

La symétrie dans : "En homme prêt" et "En homme courageux", signifie la situation honteuse du roi exilé qui perd son Alexandrie si chère. L'image de cette ville semble basculée entre perte et éloignement. Les lexiques "une dernière fois » et « s'éloigne» appuient sur la séparation définitive de la nation et du roi.

Les vers continuent à toucher ses oreilles par « *approche-toi résolument de la fenêtre, et avec émotion, certes, mais sans les plaintes et supplications des lâches, écoute, dans une ultime jouissance, les sons inouïs, les si doux instruments du mystérieux cortège, et salue-la, cette Alexandrie que tu perds.* »<sup>35</sup>

L'écriture devient un miroir révélateur des émois des personnages comme le signale le grand littéraire Lucien Dällenbac : « *Ce sont des matrices de signifiants comme « un miroir interne »* »<sup>36</sup> qui décryptent la frustration du peuple envers le monarque.

Dans cette optique, le désaccord ressenti entre peuple et gouverneur est traduit par l'opposition des deux termes : plaintes/ supplications et « une ultime jouissance ».

On révèle une amertume et une joie qui dominent la scène. Par conséquent, l'intégration esthétique du chant dans le contexte narratif crée une complémentarité et empêche l'interruption du sens et de la narration.

La dynamique analogique est encore plus remarquable lorsqu'elle constitue l'ossature d'un poème, grâce à des métaphores filées dans un imaginaire syncrétique où les mots créent alors toute une symbiose entre les polarités thématiques.

Dans le discours narratif intervient le morceau de chant poétique de l'héroïne, qui constitue une réciprocité des locutions et des sens éclairant les impressions en les replaçant dans une suite logique de causes à effets :

*«Si seulement j'étais sa Nubienne/Je froterais mon corps à ses vêtements d'apparat/J'en serais réjoui et mon cœur épanoui/De l'aimer, ne serait-ce qu'un mois!/Si seulement il venait à moi pour me voir/Je célébrerais des fêtes pour le dieu/Afin qu'il l'empêche de s'éloigner.../Si seulement j'étais ta Nubienne. »<sup>37</sup>*

En se souvenant de son amour pour Zaki, la chanteuse récite au Caire des vers qui traduisent sa langueur. Il s'agit d'un amour passionnant de l'être aimée qui essaie de s'apparenter et de s'accrocher à lui. La double proposition "si seulement j'étais sa Nubienne" encadre

le chant et postule un relief unique, tandis que le style rhétorique dévoile les impressions.

On entend par « si » une éventualité qui engendre des réactions désirées comme froter, réjouir, célébrer et empêcher, alors que les verbes d'actions comme être et venir poussent la jeune à envisager ses réactions.

Les termes qui marquent l'accrochage révèlent le degré d'amour pour son ami comme « mon corps à ses vêtements » ; « de l'aimer » et « L'empêche de s'éloigner ». Ces aveux marquent les initiatives de l'héroïne de garder son amour et de veiller sur lui.

Par conséquent, la poétique s'intègre dans le contexte, empêche une lecture double et permet la linéarité discursive. La combinaison de deux styles crée un diégès cohérent renforcé par l'esthétique romanesque.

D'un autre côté, le discours poétique paradoxal sert à dévoiler deux faits narratifs opposés. Gérard Genette souligne à propos du paradoxe qu'il « *est celui de toute poétique, sans doute aussi de toute activité de connaissance, toujours écartelée entre ces deux lieux communs incontournables.* »<sup>39</sup>

De là, et afin de répondre aux réactions de moquerie des élèves à cause de sa barbiche sous le menton, le professeur Lamballe réplique par quelques vers de Paul Verlaine afin de leur faire apprendre la valeur de la poésie.

La binarité permet une polarité structurelle du discours, il cite : « *Tout enfant, j'allais rêvant Ko-Hinnor, /Soumptuosité persane et papale/ Héliogabale et Sardanapale!*. »<sup>38</sup>

Malgré la divergence entre deux genres de texte, le poème n'engendre pas un éparpillement de sens, mais crée un tissage narratif homogène qui empêche le heurt stylistique.

Les paroles font référence aux rêveries de l'enfance de Verlaine, qui aspire aux pierres précieuses et au statut prestigieux des rois et du pape.

Le professeur évoque les poèmes d'un enfant rêveur en réponse aux discours des enfants moqueurs. La beauté et la rhétorique des vers s'opposent aux railleries des élèves.

À présent, il est envisageable de comprendre un système stylistique double, qui révèle le caractère sublime des vers de ce grand poète et l'aspect indigne des sarcasmes des élèves, constituant ainsi une dynamique de lisibilité.

En effet, on revoit également une réaction inverse du maître d'école en classe, lorsqu'il se met à entonner son chant avec son visage rayonnant : ceci correspond aux « cafouillis » des voix en désordre. Autant il ressent de

la joie en chantant, autant les voix abîmées des élèves moqueurs le gênent.

Ceci interprète le caractère sublime du maître de chant qui est en train de s'affirmer par sa valeur positive et son talent face à l'incompréhension et à l'absence de faculté créatrice des auditeurs.

À part l'insertion du discours poétique dans le roman, on est face à un autre narratif et paradoxal.

Blanchot ne craint pas « *de conclure à un très haut jeu d'écriture. [...] Chaque phrase est un cosmos, un arrangement minutieusement calculé où les termes sont dans un rapport extrême de tension, jamais indifférents à leur place et à leur figure...* »<sup>42</sup>

De ce constat, une dualité antithétique trace le chemin du saisi des sens et s'inscrit dans le discours par l'emploi de deux opposés.

Au même processus paradoxal, la scène de rencontre entre Houda, la prostituée, et la chanteuse Naïma à la fin du récit déchiffre un enchaînement comparatif qui constitue une signification. Le discours de l'écrivain est révélateur à ce propos:

«*Elles se turent, le silence autour d'elles s'était répandu effaçant le bruit de la mer. Les bruits de la ville... les recouvrant du voile noir de la nuit.*»<sup>43</sup>

On entend à nouveau la double sonorité de la mer et de la ville qui, dans le silence de la nuit, résonne avec le calme imposé des deux personnages. Sans le silence,

on ne peut ressentir l'intensité du bruit, et sans l'obscurité de la nuit, les deux amies ne sont pas éblouies par les phares de la voiture.

Couleur noire du soir, couleur blanche des phares « *sortant de la nuit aussi brutalement qu'un sursaut dans leur sommeil.* »<sup>44</sup>

De là, on déduit que couleur et sonorité sont ressenties par l'écriture du paradoxe, où les contraires se rejoignent dans l'unité de sens. À propos du discours opposé, on souligne :

« *Si la littérature nous fait mieux voir le monde, écrit Ricardou, nous le révèle,(...), c'est dans l'exacte mesure où, (..) elle est capable, en sa textualité, de lui opposer la différence d'un tout autre système d'éléments et de rapports* »<sup>45</sup>.

Dans cette même optique, le paradoxe discursif met l'accent sur le vrai sens narratif constituant une unité épistémique. C'est le cas également du ronflement évoqué par Oum Badiâa, qui trouble le calme paisible de la nuit, d'où, on perçoit son intensité. On entend par la suite le chant de Naïma qui perce la tranquillité du soir, d'où, sa voix imposante et sereine : « *Peut-être qu'en écoutant bien le silence de cette nuit, on aurait pu entendre le chant de Naïma transporté par*

*la brise, un chant qui parvenait sourdement de la mer pour venir en s'amplifiant vers le cœur de la ville. »<sup>46</sup>*

Deux voix qui s'objectent ; celle du chant et celle du silence. La profondeur du calme au fond de la nuit correspond à l'amplification de la voix du personnage au cœur du silence.

D'après Maurice Blanchot « *ces mots couplés, maintenus ensemble par leur contrariété réciproque, constitueraient des signes échangeables avec lesquels le jeu scripturaire le plus subtil s'essaie en de multiples combinaisons mystérieuses* »<sup>47</sup>

La lisibilité thématique s'empare également du récit par les différentes correspondances. Entre autres, on cite l'analogie<sup>48</sup> qui trace une dualité rhétorique<sup>49</sup> et s'impose par plusieurs figures de style comme la comparaison, la métaphore et les allégories qui forment un discours binaire entre sens figuré / propre ou réel / imagé ou comparé/comparant.

Au lieu d'être une figure de discontinuité, d'écartèlement, l'analogie réunit deux pôles, anime des images, les met en mouvement dans un cercle où deux unités entrent et s'estompent dans la restauration d'une harmonie narrative :

*«La dualité du monde, son incohérence au sein d'une unité postulée, apparaissent dans un discours poétique (...) fondé sur un fonctionnement linguistique riche en figures rhétoriques qui créent des analogies au sein*

*d'un monde oxymorique et tentent de faire naître un continuum par usage de la métaphore dans une nature composite.»<sup>50</sup>*

Lorsque le maître de musique Fawzi écoute avec son apprentie Naima les chansons sur le phonographe, ils se laissent emporter par le rythme de la mélodie. Le discours est dédoublé par l'énoncé comparatif :

*« Tous les deux fermaient les yeux oubliant espace et temps et s'imprégnaient de cette voix chaude comme d'un torrent léger s'écoulant dans leurs veines. »<sup>51</sup>*

La description parallèle donne à voir deux personnages, deux yeux qui se ferment, deux éléments espace et temps qui sont oubliés, ainsi que deux significatifs, comparant et comparé : L'imprégnation de la voix chaude chez les deux partenaires est similaire au sang chaud qui coule dans les veines.

Ceci explique leur plaisir excessif d'écouter avec délice les mélodies. Le parallélisme comparatif trace une corrélation entre deux éléments, en vue de contextualiser le comparé, afin de distinguer ce qui est disparate ou homogène.

Ainsi, la main de l'héroïne posée sur son maître est figurée par la légèreté des « *ailes d'un papillon caressant l'écorce d'un vieux chêne.* »<sup>52</sup> L'image souligne

explicitement la tendresse de la jeune Naïma et la vieillesse d'un homme d'expérience.

« *Le comparant n'est plus subordonné au comparé mais il s'en détache, dans l'ordre du conçu, pour le rejoindre dans la recreation poétique, dans l'ordre du nouveau* »<sup>53</sup>

L'esthétique du récit dual dévoile d'autres similarités qui rendent le discours audible par la sonorité.

L'atmosphère du cabaret où chante Naïma au Caire, est bruyante, où on entend des voix qui sont décrites par une double comparaison de similarité :

« *les murmures des mots (...) se répandaient comme la rumeur d'une vague sur une plage.* »<sup>58</sup> *alors que les applaudissements s'élèvent « comme si on avait libéré une nuée de colombes »*<sup>59</sup>

Les mots en correspondance ravivent le discours. On imagine une sonorité audible entre les murmures de la parole et la rumeur des vagues. L'idée allégorique porte sur le bruit qui se répand partout, alors que les applaudissements seront comme les battements des ailes des colombes qui s'envolent. L'image sonore prend une réalité propre et une expressivité intrinsèque.

Une symétrie de discours s'opère également lorsque Fawzi est envoûté par le chant de Naïma : il dodeline imperceptiblement de la tête « *comme si une*

*brise marine le berçait et provoquait le léger flottement qui parcourait sa galabeya.* »<sup>61</sup>.

Les chants lui procurent une béatitude au point que l'image comparative garde une belle représentation esthétique. c'était le moment où il était avec la chanteuse devant la mer. On souligne :

« *Mis au même niveau, ils concourent ensemble à la production de sens: le comparé et le comparant se dégagent de tous les liens préconçus et se rapprochent, allant l'un vers l'autre.* »<sup>62</sup>

La symétrie synchronise ainsi une idée de répétition ou d'un aspect qui confère au récit une unité et cohérence de sens.

Le narrateur compare la mer dans cette belle journée de retrouvaille « *à une nappe d'huile* »<sup>63</sup>. Une comparaison figurative qui démontre la surface lisse et brillante de l'eau à ce moment où la beauté de la nature printanière célèbre leur rencontre.

Au moment où l'héroïne rend visite à son maître de chant à son domicile, le narrateur exprime le confort qu'elle ressent par le biais d'une comparaison aussi symbolique.

La manière dont elle s'assoit chez lui ressemble à si « *elle avait été allongée dans un coin d'herbe et de lumière près d'un vieil arbre encore robuste.* »<sup>64</sup>.

La figuration concrète dévoile la joie illustrée par la tranquillité et la protection ressenties dans un beau coin de la nature en s'adossant à un arbre puissant.

Deux scènes représentatives révèlent leur rapport en s'entrelaçant du point de vue syntaxique et en échangeant leurs attributs, des seconds aux premiers. Les deux éléments fusionnent dans l'amalgame de l'esthétique narrative.

Bien que les images ne soient pas de même nature, elles sont unifiées afin d'illustrer le sens propre du fait narratif, comme c'est le cas de l'amour du négociant grec Ioannis Kavafis pour son fils. Son appel à son fils est comme « *s'il avait libéré de sa gorge un oiseau rare qui se serait élancé à toute volée vers le ciel* »<sup>65</sup>. Le père aime tellement son fils qu'il le considère comme un être précieux qu'il a peur de perdre.

L'idée transmise tend à donner un effet d'art représentatif, en mêlant par symbiose le comparé et le comparant. Une analogie présentative s'insère pour animer l'écriture, qui devient un mouvement où l'idée se présente visuellement à l'esprit.

Par ailleurs, une autre figure de construction significative unit et invite à lire en diptyque la scène.

On souligne à propos des figures de style que :

« *La métaphore est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un*

*mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit.* »<sup>75</sup>.

Cette figure constitue une autre coexistence esthétique qui fonctionne comme une comparaison figurée. Celle-ci jouit d'une grande liberté de rapprochement des deux termes éloignés et établit un rapport non conventionnel comme c'est le cas pour la figuration du chant de l'héroïne décrit comme si c'était élevé au-dessus des murs de la maison « *avec la pureté d'un battement d'ailes* »<sup>76</sup>.

Les deux sonorités (chant -battement) sont en correspondance marquent le sujet de la comparaison<sup>77</sup>. Cela indique la splendeur de sa voix glorieuse en le rapprochant à une représentation sublime par les mots « pureté » et élévation au-dessus du monde.

Cette analogie rhétorique s'ouvre à une autre où la magnificence de sa voix laisse percevoir l'héroïne devant les spectateurs comme une proie près d'être dévorée par des fauves. Ceci est élucidé par la description du narrateur :

*« Elle craignait pour l'instant ce chaudron dans lequel bientôt elle devrait faire ses preuves, jetée en pâture devant mille regards qui viendraient la dévorer d'un appétit de fauves. »*<sup>78</sup>

Le chaudron synchronise la salle de présentation avec le casino où elle se compare comme étant projetée dans un pâturage devant les yeux des prédateurs, spectateurs ivres de plaisir qui ont l'appétit des animaux féroces.

D'ailleurs, la métaphore met deux champs sémantiques juxtaposés en tension au service de la clarté. Cette même proximité métaphorique est révélée par Zaki, qui essaie de retrouver, entre les cris et les voix des voyageurs qui se dirigent vers Le Caire, la voix de sa bien-aimée Naïma:

*« Ce brouhaha à l'instant entendu afin d'y retrouver le sillon sur lequel s'était gravée la voix chère qui s'est tue. Un acte aussi inconsidéré que de tenter de filtrer les eaux du Nil mêlées de terre sablonneuse pour mettre à nu une unique pépite d'or. »<sup>80</sup>*

L'image porte plusieurs présentations : le terme « sillon », qui signifie une trace ou une piste, est concrétisé par le verbe « graver », qui rend palpable la voix de la chanteuse que l'amant cherche difficilement entre les hurlements.

De même, deux sonorités s'opposent : le brouhaha de la foule qui dissipe une autre voix celle de Naïma. On est face à un son qui remonte et un autre qui s'estompe, éclairci par les deux verbes « entendre » et « taire ». Aux yeux de Zaki, cette recherche d'une voix si chère entre tant d'autres est figurée comme s'il filtre « l'eau sableuse du Nil » afin de retirer une « pièce d'or ».

La sublimation de la voix de sa bien-aimée est garantie par la présence de la grande rivière et de la pierre précieuse « or ».

Le discours permet de lier le banal au disparate, une présentation mentale qui motive le sens du fait narratif, le rend intense et plus accessible.

En outre, la dualité du discours est bien révélée par la simultanéité des faits narratifs. En fait, les symétries des actions garantissent une affirmation du sens.

C'est en humant la chambre de son maître de chant Fawzi que l'héroïne sent deux odeurs concurrentes : celle du hachich et celle de sa galabeya:

*« Naïma sentait l'odeur forte qui émanait de la galabeya de Fawzi et celle de la fumée de haschisch refroidie qui flottait dans l'air de cette pièce sombre. »<sup>86</sup>*

Le sens olfactif rend la scène sensible et souligne le confort ressenti par l'héroïne chez son maître de musique.

La force de humer ces odeurs répond au soulagement qu'éprouve la jeune femme en restant chez lui, envahie par la senteur de sa chambre.

Par ailleurs, l'usage associatif du discours va conformément avec une conception unificatrice à

travers la fusion entre les voix issues du phonographe et la fumée de la gouza du maître de musique:

« *Ces voix accompagnées d'un tambourin ou d'un kanoun qui se mêlaient dans la pièce aux volutes de fumée s'élevant de sa gouza* »<sup>87</sup>

Odorat et ouïe envoûtent l'auditeur par la grâce de leur combinaison. Le maître est emporté par cette correspondance de sensations qui rafraîchissent l'air étouffant de sa chambre.

Les figures citées ci-dessus donnent à voir une interpénétration profonde des domaines physiques et psychiques des personnages. Elles conduisent à réfléchir, davantage, sur le fondement multisensoriel qui caractérise la double configuration.

La coïncidence des actions s'élance enfin en série  
« *alors que le soleil insensiblement se teintait de couleurs rougeâtres, Zaki osa lui (Näïma) prendre la main. Näïma sentit cette paume chaude et forte se serrer autour de ses doigts. Son cœur battait à tout rompre et un sang vif monta par vagues à son visage.* »<sup>89</sup>

Les lueurs crépusculaires vont de pair avec le toucher de Zaki sur les mains de sa bien-aimée. Le sentiment de la chaleur des mains fortes de Zaki correspond avec l'afflux du sang et les palpitations de son cœur. On relève les sens de la perception (vue, odorat, toucher et

ouïe) qui enchantent la scène et rendent les sensations concrètes.

Louis Marin souligne à ce propos que « *L'image illustrante [...] devra être entendue comme ce qui donne du lustre, du prix et de la valeur au livre, non seulement sur le plan économique ou esthétique, mais aussi au sens où elle met en valeur ou en lumière certains de ses aspects ainsi privilégiés* ». <sup>92</sup>

Le récit s'enrichit de ces binarités qui donnent plus d'épaisseur aux faits ; aussi semble-t-il nécessaire de donner plus d'informations concernant la situation des personnages.

Cependant, l'écriture spéculaire se mue parfois en mise en abyme qui représente une concomitance de narration et un procédé de réduplication intérieure. Mieke Bal propose une redéfinition pour ce procédé : « *est mis en abyme tout signe ayant pour référent un aspect pertinent et continu du texte, du récit ou de l'histoire qu'il signifie, au moyen d'une ressemblance, une fois ou plusieurs fois* » <sup>94</sup>

De ce point, l'aventure du petit Constantin raconté par le maître de musique Fawzi s'insère dans le récit, et reste à ce titre, significative :

Le Grec Kavafis, ami du héros, a laissé son enfant Constantin orphelin. Fawzi raconte les rapports qu'il a

entretenus avec le père jusqu'au départ de toute la famille, qui quitte Alexandrie pour rejoindre l'Angleterre. Ce petit récit rétrospectif est l'occasion où la jeune chanteuse lui demande s'il a des enfants.

Afin de répondre à cette question, le maître de chant raconte son histoire pour montrer à Naïma que chacun rencontre dans sa vie le hasard qui le bouscule et qui fait échouer sans que l'on s'en rende compte.

Cet enfant orphelin du décédé Kavafis qu'il a considéré comme sien, un peu de sa chair, a été le seul dont il a eu envie.

C'est la raison pour laquelle il n'a pas eu d'enfants, et il n'a pas cherché à se marier. Il n'a jamais oublié le regard que le nourrisson a posé sur lui le jour de sa naissance.

La mise en abyme permet en l'occurrence de mettre en évidence les pensées et le message transmis par le personnage, de constituer un dédoublement narratif pour la compréhension du texte.

Dans tout le roman, on retrouve l'alternance d'un récit temporellement second au récit premier, et ce qui en résulte est un véritable « *retour en arrière explicatif* »<sup>95</sup>

Ce recours aux souvenirs met en valeur le motif du tournant crucial de la vie du maître de chant, qui refuse de fonder une famille.

Le fait qu'il s'accroche au petit Constantin comble sa vie. Pourtant, le départ de ce dernier en Angleterre le déprime et lui fait perdre l'envie de se marier.

Afin de parvenir à comprendre les mystérieux chemins de son existence et à donner un sens à tout ce qu'il a vécu, il a besoin de le raconter.

Le récit enchâssé et raccourci réfléchit le récit-cadre en l'expliquant par un retour en arrière qui reflète la discordance entre l'ordre de l'histoire de la diégèse et celui du récit (la narration). Pourtant, un « saut » dans le passé révèle les circonstances du personnage.

De plus, l'histoire du film intitulé Chahr el'asal à l'Opéra Casino se juxtapose à l'intrigue principale du roman.

Cette comédie musicale légère et divertissante met en scène un riche promoteur du Caire qui tombe follement amoureux de la serveuse d'un cabaret du centre-ville, où elle chante et danse le soir pour distraire la clientèle.

L'empressement du riche Cairote et ses messages d'amour incessants effrayent la jeune fille et la déconcertent, elle-même étant amoureuse d'un simple employé qui travaille pour ce riche soupirant.

Cette histoire naïve et sentimentale est truffée de séquences réjouissantes de danses et de chants.

En débutant l'histoire du film par « *Enfin, la salle plongea dans le noir et le film débuta.* »<sup>96</sup>, Le récit est enchâssé par cette technique de composition.

Il apparaît que le discours ne peut s'accomplir de manière constante à cause de l'éclatement de l'instance énonciative. L'histoire du film est donc celle non pas des personnages principaux mais d'autres qui sont insérés dans le récit.

Malgré cette dualité d'intrigue, le film met en lumière ce que pense l'héroïne principale de Dahmias. À la vue de ce film, Naïma révoque son désir d'avoir la même carrière que celle de la chanteuse sur l'écran. L'insertion d'une seconde intrigue cinématographique révèle les rêves implicites de l'héroïne-Rossignol.

Une composition en écho est issue de la forme d'un système de narration emboîtée où les récits secondaires entretiennent une relation homologique avec le récit-cadre qui les contient.

L'auteur entrelace d'autres intrigues dans le tissu du texte, afin d'obtenir un effet de redoublement progressif et continu du contenu narratif.

Néanmoins, une représentation redouble effectivement une autre dans l'intervention de l'histoire de Houda, une prostituée du cabaret Opéra Square Casino.

Cette fille pauvre du Caire vit avec sa mère dans un vieux quartier. Afin de sortir de sa condition misérable, elle use de sa beauté pour attirer les hommes et gagner de l'argent.

Un soldat amoureux d'elle l'agresse lorsqu'il la découvre avec d'autres hommes. Il lui laisse alors une cicatrice sur son visage, marque de sa vengeance.

Cette prostituée devient, à partir de là, plus cynique et plus agressive. Son histoire permet de bien cerner les deux émotions qui la dominent, que sont la haine et la jalousie, à l'égard du couple que forment Salma et Naïma.

*« Parfois lorsque je danse, je devine son regard me brûler le corps de sa jalousie et de sa haine... et lorsqu'elle t'entendra chanter elle te dévorera également de jalousie et de haine »<sup>97</sup>*

Le discours marque cette binarité d'émotions par le couple de mots : danse /chante, brûler/dévoré, et les mots doublés jalousie et haine.

Cette division des mots et des émotions constitue une analepse à fonction explicative et complétive du personnage.

On souligne qu'une mise en abîme demeure « *un procédé visant à faire naître un récit qui ne raconte rien d'autre que son propre engendrement* »<sup>98</sup>

Elle demeure complémentaire à la narration et met en lumière les pensées inédites. L'écriture de Dahmias se veut celle de l'intelligibilité comme le souligne Ricardou :

«*Le récit se conteste, il se pose aussitôt comme récit, il évite un certain obscurantisme* »<sup>99</sup>

### Dualité des personnages

Claude Lévi-Strauss soutient que l'esprit humain était structuré par la dualité<sup>100</sup>. Cela est traduit par la présentation binaire des personnages dans le roman. Le protagoniste est présenté au cours de sa vie en correspondance avec un partenaire auquel il s'attache.

On relève constamment des duos, comme l'héroïne avec son maître de chant Fawzi, son ami et bien-aimé Zaki, son accompagnatrice au Caire Oum Badiâa, sa consœur Salma, ou enfin sa rivale Houda, la prostituée.

De l'autre côté, Fawzi est attaché, à un moment, au grand négociant grec Kavafis, puis à l'héroïne. De même, Oum Badiâa se voit avec l'entrepreneur Hassan ou avec l'héroïne. Quant à Zaki, il est en lien avec son ami Mouràd et avec la personne qu'il aime.

Cette homogénéité constitutive serait d'autant plus patente à travers une écriture duale qui expose l'un en parallèle avec l'autre. On peut également revoir une binarité de condition du personnage lui-même, dont

la vie passée est comparée à celle du présent. Le dédoublement peut réellement constituer une dualité complémentaire, réciproque ou conflictuelle.

À force de se rencontrer, Naïma et Fawzi sont devenus, par une sorte d'alchimie inexplicable, des amis ou plus exactement des complices. La rue devient leur territoire, où ils se sont à plusieurs reprises croisés, abordés, et enfin, retrouvés.

De son côté, le maître enseigne à Naïma les paroles des chansons qu'il connaît et qu'il aime. Il l'entraîne à entendre sur son vieux phonographe les chants d'antan.

Sa voix gracieuse l'envoûte ; par conséquent, il est emporté par elle, et il la suit sans s'en rendre compte. Il emprunte le même chemin qui l'avait conduit à la rencontrer. Il entonne un de ses chants avec sa voix de vieux fumeur. Tous deux inventent toutes sortes de stratagèmes pour se retrouver dans la chambre de la rue Fouad. Il s'agit d'un contact de complémentarité qui emprunte des voies parallèles.

De l'autre côté, cette relation complémentaire peut être parfois une relation réciproque où Fawzi s'identifie à l'arbre de Naïma, qui devient, à ses yeux, la figure de son vieux maître.

De là, l'héroïne compare par similarité cet homme ridé et édenté à son vieil arbre qui est dépouillé de ses feuilles et crevassé dans son écorce.

La personnification de l'arbre rapproche cette similarité. Donc, la vieillesse de son ami correspond avec celle de l'arbre.

À chaque aveu, l'héroïne s'adresse à l'arbre avec aplomb, le met dans la confiance, et le tutoie comme si c'était son maître. L'arbre et Fawzi sont deux entités liées qui jouent le rôle de confesseurs de l'héroïne. Le narrateur souligne que:

*« Naïma comprit qu'il ne pouvait être que le vieil arbre, son vieil arbre, celui de sa cachette. Il avait pris forme humaine pour la suivre et l'entendre bien plus souvent que lorsqu'elle allait se réfugier dans la bâtisse abandonnée. »*<sup>101</sup>

La double locution « le vieil arbre » assure l'attachement de son ami à l'arbre pour devenir deux figures en correspondance pour la chanteuse.

Le discours est redoublé également par une réciprocité de lieu. De là, une correspondance s'opère entre le lieu de rencontre : « la bâtisse abandonnée » où se trouve l'arbre, et celui de la chambre de Fawzi, à rue Fouad. Les deux sont perçus comme la cachette de Naïma. Ceci renforce la valorisation du rapprochement de l'héroïne avec son maître.

De l'autre côté, la représentation conflictuelle est affirmée à travers la relation de Fawzi et du Grec aisé Ioannais Kavafis.

Le héros marche toujours derrière lui et le suit à une cinquantaine de mètres. Il lui semble que cet homme fortuné est le symbole d'une vie désirée et réussie. Il se compare à ce père de famille à la vie riche et épanouie, tandis que lui-même est un homme âgé, seul et démuné.

La description des deux hommes est manichéiste : pénurie et opulence, sans famille et famille, vie ratée et réussie . En plus, leur statut s'oppose : le Grec est un négociant urbain, et le maître de musique est un chômeur marginal.

L'écriture montre concrètement une comparaison entre les deux hommes de point de vue moral, vestimentaire ou physique.

Le vieux Grec est un gros négociant de la ville qui possède une villa où jouent une kyrielle d'enfants ; il porte un veston, sa tête est coiffée d'un chapeau de paille, il marche d'un pas vif, et son allure souveraine attire l'admiration de Fawzi.

De l'autre côté, Fawzi est un paysan de la Haute-Égypte, un colosse robuste en galabeya et turban, qui vit dans une minuscule chambre fermée, enfouie dans

les bas-fonds de la ville, sans famille, entre la fumée de son gouza et le phonographe.

Ce vieux fumeur est si pauvre et démuné qu'il passe son temps à déambuler dans les vieux quartiers. Son déplacement spatial est dû à son errance mentale.

La description des deux hommes garantit leur proximité et leur intense attachement l'un à l'autre, malgré leur contradiction.

Cette même divergence est révélée par une autre comparaison conflictuelle entre Ioannais Kavafis et son fils Georges, qui appartiennent chacun à deux systèmes diamétralement antithétiques. Ils sont décrits en parallèle par leur caractère moral et leur statut social. On entend que le père inspire le respect, car il est le porte-parole de sa communauté grecque, de sorte qu'il est impossible de décider quoi que ce soit sans son aval. Par conséquent, il suscite la crainte chez certains. Sa corpulence accentue sa silhouette d'homme d'importance. Il est insensible à l'ironie de ses compatriotes, de sorte que leurs railleries ne le touchent pas. En plus, il n'est pas franc, et il ne montre à son interlocuteur qu'un sourire ironique.

Quant à son jeune fils Georges, il est décrit comme indiscret et volontaire. Malgré le respect que la communauté grecque a à l'égard de son père, il est écarté des grandes manœuvres de la Bourse.

Pour lui, ce milieu de négociants est risqué. Il s'abstient de gagner de l'argent, ce qui conduit à l'amointrissement progressif de l'héritage de son père. Donc, l'écriture en parallèle adopte le rapprochement comme un style rhétorique permettant de mieux discerner la différence entre le père et le fils. Le degré de similarité se réduit en vue de la divergence de leur nature.

D'autre part, le personnage lui-même s'illustre en binarité à travers la comparaison entre son aspect physique ou moral au passé et au présent.

La description vestimentaire de Naïma est doublée par l'état de son apparence durant deux périodes de sa vie.

Elle était jadis vêtue d'une robe claire sans manches qui descendait légèrement en dessous des genoux et qui était serrée à la taille par une ceinture, d'un chemisier blanc qui dépassait du col de sa robe et dont les manches couvraient à peine ses bras. Elle portait des chaussures blanches à hauts talons. Ses yeux étaient soulignés de rimmel, et ses cheveux coiffés en arrière formaient une masse onduleuse et noire qui descendait jusqu'à ses épaules.

C'était le moment où elle a été embauchée, et sa vie a basculé dès lors qu'elle a intégré un groupe d'artistes aux studios Misr.

Les différents signifiants relatifs à son allure révèlent l'ampleur de son apparence. La couleur claire ou blanche de ses habits reflète la joie et l'espoir d'être une vedette.

Pourtant, au passé, c'était une jeune fille fragile, habillée simplement de vêtements lourds et longs, les épaules toujours recouvertes d'un châle noir et les pieds chaussés de sandales.

Le dénuement apparaît à travers la modestie de ses habits qui est renforcé par l'adverbe « simplement ». L'adverbe « toujours » justifie son manque de renouveler son châle dû à son besoin.

L'écriture démontre une vision binaire du haut /bas, le haut à travers les bras, la taille, les yeux les cheveux, les épaules alors que le bas est démontré par les pieds et les genoux. Les deux figurations de l'héroïne au passé et au présent sont contradictoires.

On relève les termes opposés : noir/blanche ; pauvreté/riche ; élégance/modestie. La dualité du discours interprète clairement la situation du personnage avant et après sa réussite.

Les lexiques déployés dessinent concrètement le changement subi dans la vie de l'héroïne. Pourtant, les tenants d'une énumération dont les éléments

constitutifs appartiennent à la même classe sémantique forment un enchaînement de mots reliés par un signifié collectif.

Il en va de même pour la protégée de l'héroïne Oum Badiâa qui était auparavant décrite comme « *corpulente, la chair de ses bras débordait des manches de ses robes comme deux sacs ballonnés, la peau de son visage était marquée de couperose et ses yeux noirs trahissaient son caractère coriace.* »<sup>102</sup>

Pourtant, à sa jeunesse, elle était une belle femme, conservée la souplesse de son corps, payée pour danser aux mariages bourgeois des familles d'Alexandrie et du Caire.

Ses attraits et sa grâce lui permettent de fréquenter les cabarets et de gagner une bonne réputation de danseuse.

La transition entre le présent et le passé indique une fluidité de la narration. L'écriture touche le changement que la maîtresse subit durant sa vie et dévoile son amour pour sa carrière artistique.

D'un autre côté, une réciprocité est démontrée par la présentation de l'ami de l'héroïne Zaki avec son compère Mourâd, deux compagnons souvent ensemble, que l'écriture met en évidence par la comparaison.

On saisit que Zaki, l'amoureux de la chanteuse, est devenu comme un somnambule à la démarche déséquilibrée après le départ de cette dernière au Caire, et qu'il est toujours à la recherche de sa bien-aimée. Par conséquent, il marche dans les rues, fréquente les cafés, n'a sur ses lèvres que le nom de Naïma. Il est posé et bien habillé. Pourtant, son moral est perturbé au cours de son travail, où il crie d'angoisse et ne retient plus son souffle, conséquence de sa nostalgie marquée par le regret de l'amour.

Cependant, Mouràd le suit, incrédule et inquiet pour lui. C'est un homme qui aime la vie, les fêtes, qui raconte les merveilles du canal de Suez et du Caire. Il est toujours très volubile, et il ne se rend pas compte que son ami ne l'écoute plus.

On est face à une opposition qui met en relief la différence de leur caractère. On conçoit deux tempéraments : l'état mélancolique de Zaki et enchanté de Mouràd: tristesse/ joie ; étouffement/liberté , angoisse/ sérénité, et trouble/pureté.

Pourtant, une relation de complémentarité s'installe entre les deux compères. La présence de Mouràd apaise le héros, l'aide à se tenir dans sa langueur d'amour pour Naïma et à retrouver son calme.

Par ailleurs, un autre couple s'engage dans la vie au Caire, Naïma et sa protégée Oum Badiâa qui dès le

jour où la chanteuse s'est rendue chez elle comme apprenante du chant, ne l'épargne qu'après son succès. On souligne que « *Lorsque Naïma arriva au Caire, il y avait plus d'un an, chaperonnée par Oum Badiâa,* »<sup>103</sup> Le verbe « chaperonner » marque la concomitance de deux en compagnie.

La vieille femme l'aide à s'engager dans sa carrière. Elles se sont présentées à travers leur vécu similaire en occupant deux pièces étroites au Caire, prennent leurs repas ensemble, distinguées par le même tempérament. On cite : « *Assises autour d'une table basse, elles restaient toutes les deux silencieuses et secrètes tout en mangeant lentement leurs plats.* »<sup>104</sup>, Ensuite, « *Après le repas elles restaient silencieuses et graves autour de la table* » Plus tard : « *Pour sa part, elle (Naïma) dormait dans le petit salon où elles prenaient leurs repas* »<sup>105</sup>

La redondance des actions partagées par les lexèmes identiques « repas, plat » ou « restaient silencieuses » renforce la specularité de leur vécu.

À cette période de vie, elles sont inséparables et quelquefois la maitresse subit ce que la jeune fille avait enduré. Oum Badiâa s'évanouit sur le divan aussi brusquement que Naïma sur le sol du salon.

L'évanouissement semble éventuellement doublé par le discours soulignant la coïncidence de leur action.

Ce parallélisme dévoile le degré de la relation entre les deux femmes et le parcours volontaire de l'héroïne afin de tracer sa carrière par l'appui de sa patronnée. Cela implique une endurance et une résistance coopératives pour réussir.

Devenue vedette, la chanteuse s'attache également à sa confrère Salma constituant un duo allié au studio Misr connu par : Salma, la danseuse et Naïma, la chanteuse.

Un lien de symétrie s'installe, devenant auxiliaires inespérées :

*«Leur duo provoquait parfois des clameurs d'admiration ; des applaudissements s'élevaient spontanément comme si on avait libéré au-dessus d'elles une nuée de colombes. Leurs regards alors se croisaient tissant peu à peu les liens de leur d'amitié.»<sup>106</sup>*

Plusieurs signifiants contribuent à dessiner cet attachement par « duo » ; « se croisaient » ; « liens » ; « amitié » ; alors que le mot « nuée » est allégorique, signifie un groupement , un assemblément qui fait écho à l'inclinaison du couple Salma/Naïma.

Le public les connaît par la voix admirable de la chanteuse et le corps agile de la danseuse. Elles partagent les mêmes spectacles, le même logement et

les mêmes comportements. La description des compagnonnes reste, à ce titre, significative :

*«Elles semblaient être redevenues deux fillettes se répétant la même histoire, insatiables de l'entendre encore et leurs rires s'échappaient de leurs fenêtres, parcouraient les rues sombres du vieux quartier du Caire sans trouver un coin de repos pour s'éteindre.»<sup>107</sup>*

Leurs gestes dans la rue vont de pairs :elles marchent serrées l'une contre l'autre et s'accompagnent dans les magasins. Une répétition des verbes énumérés révèle leur lien contigu et binaire :

Elles *« traversèrent les rayons ; dirigèrent vers leur appartement; ressortirent au soleil ; s'arrêtèrent dans des boutiques ; marchaient d'un pas alerte ; fendaient la foule ; pénétrèrent dans des boutiques ; s'arrêtèrent dans une pâtisserie ; arrivèrent à leur vieux quartier »<sup>108</sup>*

La similarité des actions renforce la dualité de l'écriture et l'énumération des verbes consécutifs affirme le parallélisme de leurs actions. Par conséquent, Salma est devenue sa confidente dû à leur voisinage.

Cependant, un part de leur caractère se diffère : on voit l'inquiétude constante de l'héroïne face à la joie innée de Salma.

Sur scène, la chanteuse admire les lieux avec exaltation et inquiétude, elle avance vers la scène en arborant une

attitude de défi teinté de crainte. Pourtant, Salma se voit le sourire aux lèvres, émerveillée par sa danse.

Afin d'apaiser la tristesse de Naïma, elle se jette avec toute sa force en l'étourdissant par des taquineries et un flot de paroles exagérément gaies.

Ces deux traits de personnalité semblent contradictoires, mais ce qui assume leur complémentarité reste le besoin de l'une à l'appui de l'autre pour sortir de la détresse.

Le jeu de la dualité se poursuit avec la description physique des deux amies :

« *Salma avait de longs cheveux noirs nattés, ses yeux agrandis par le rimmel rayonnaient sur ses traits fins et la robe légère qui l'habillait, offrait à sa silhouette une élégance naturelle. À ses côtés, Naïma habillée de noir et recouverte d'un châle ressemblait à une parente de la Haute Égypte venant à peine d'arriver au Caire.* »<sup>109</sup>

La représentation alternative déchiffre leur vie et interprète leur attitude. On comprend que la réussite de Salma due à l'agilité de son corps qu'elle acquit dans le cirque que ses parents possèdent.

Elle apprit durant sa jeunesse, à accomplir des exercices d'acrobatie complexes. Ce qui explique la réussite de Salma comme danseuse et sa gaieté dans son enfance sans obstacles ni contraintes.

Pourtant, l'inquiétude et la tristesse de Naïma résultent de sa vie compliquée, où elle expérimente la nostalgie

de l'amour, le déplacement d'une maison à l'autre, le dépaysement loin de sa famille, et la médiocrité.

La stratégie de l'écriture met en valeur des analogies afin de mieux appréhender le cours de la vie des personnages et de mettre en lumière leurs divergences ou leurs convergences. Les deux femmes montrent qu'il existe toujours un « double » à toute réalité.

Enfin, la dualité conflictuelle entre Houda et Naïma, qui s'unissent dans la mort, achève le roman. Le discours révèle l'insistance des deux artistes de marquer un défi ambivalent.

Depuis leur rencontre au cabaret, il s'établit entre elles une sorte de jeu de séduction et d'agressivité. Les tournures métaphoriques traduisent ce conflit par des opposés : « un combat d'ange et de démon»<sup>111</sup>

De sa part, Houda cherche à déstabiliser Naïma par ses simagrées, tandis que cette dernière tente de lui faire perdre pied en l'émouvant par sa voix.

Les termes antithétiques « séduction » et « agressivité », « ange » et « démon », émotion et tromperie, dominent l'écriture.

On perçoit que la personnalité d'Houda est disparate voire conflictuelle. Son caractère ébranlé révèle un comportement permuté, elle le signale :

« *J'aurais voulu me jeter sur toi et griffer ton visage pour y laisser d'autres traces qui dévoileraient ton âme sale... parfois j'aurais voulu au contraire te prendre dans mes bras et sentir ta tête se coller à ma poitrine... tu me désarmais toujours et je voulais te désarmer.* »<sup>112</sup>

L'attitude de la prostituée bascule entre émotion et haine, ardeur et enchantement, une dualité morbide qui invite l'autre à devenir la victime d'un comportement sordide.

Le désir et la rivalité sont des sentiments intenses qui forgent sa personnalité. Pourtant, l'écriture de dualité unit ces deux antagonistes dans une relation de complémentarité, et fixe la déstabilisation mentale du personnage où l'une devient le reflet de l'autre.

Le discours de l'héroïne était bien illustratif à ce propos : «... *La part de toi qui était en moi... cette part que nous connaissons toutes les deux... tu es la putain que je suis et je suis le rossignol que tu es... notre lait de misère nous a nourries toutes les deux...* »<sup>113</sup>

Les deux femmes s'unissent dans la misère qu'elles ont vécue, une similarité qui exige une proximité où chacune fait partie de l'autre. L'une devient le miroir de l'autre, voire son double :

« *Naïma ne pouvait détacher son regard de ce double qui venait à sa rencontre. Insensiblement, il lui semblait retrouver quelque chose de familier dans cette*

*ombre blanche qui s'approchait. Son cœur se mit à battre plus rapidement, sa poitrine se remplit*»<sup>114</sup>

On constate qu'elles effectuent les mêmes gestes, qu'elles se rapprochent, qu'elles s'immobilisent en jeu de miroir. Leur misère, leur destin et leurs cicatrices les ont réunies. Leur état est identique. La parole de Houda reste, à ce titre, significatrice :

« *Où est-elle cachée, ta cicatrice, joli rossignol ?... Où est la trace de ta misère ? /Naïma posa à son tour sa main sur la cicatrice de Houda et lui dit: - Elle est là !..*»<sup>115</sup>

Le trouble d'Houda s'efface sous l'effet du contact du corps de Naïma, qui la rassure qu'elle ait la même cicatrice de misère.

Le moment de leur contact semble euphorique puisqu'elles ressentent qu'elles sont identiques, intimement réunies dans une interdépendance intense :

« *Je te connais bien, je sais que tout comme moi tu viens d'un quartier de misère, d'une impasse peut-être... Tout comme moi, elle te collera à la peau cette rue de pauvreté, cette impasse.* »<sup>116</sup>

L'intensité de leur relation s'éprouve alors par le jeu anaphorique de la locution « *tout comme moi* » qui souligne leur rapprochement ultime.

« *C'est en reconnaissant son «vrai» double que le moi espère atteindre sa propre identité.* »<sup>117</sup>.

Autrement dit, ce lien symétrique entre les deux consœurs ouvre le chemin à la connaissance de soi à travers l'autre.

À l'instant même de leur mort par des agresseurs, leurs yeux se rencontrent se fixent et s'expirent en subissant le même sort.

Lorsque l'arme est plongée dans la poitrine de Naïma, sa tête roule contre celle de Houda, ses yeux se figent dans les siens. Leurs mains s'accrochent dans une double harmonie.

La polarité de la scène est dévoilée par les locutions binaires « deux agresseurs », « l'une vers l'autre », « la même frayeur ».

Leur réciprocité est poussée par le verbe « encadrée » qui indiquent la double figuration de leur position. Cette représentation est doublée lorsque les deux sont jetées dans la mer. Elles se sont décrites comme « *deux anciennes statues dressées sur la corniche* »<sup>118</sup>.

La dualité semble être un élément fondateur dans l'écriture lorsque leurs vêtements flottant dans la nuit forment deux silhouettes blanches.

Parallèlement, les phares de la voiture dévoilent leurs vêtements blancs qui flottent jusqu'à se mêler.

« *Les deux silhouettes blanches que l'on retirait du véhicule. Petits nuages blancs qui tachaient la nuit.*

*Puis comme deux larmes, leur chute dans les eaux du port. Une chute lente comme si l'épaisseur de la nuit les retenait. Longtemps après le départ de la voiture, leurs corps flottèrent sur la surface de la mer, petits nuages d'écume qui s'éloignaient l'un de l'autre et se rapprochaient à nouveau dans une sorte de ballet macabre, une danse de la mort qui essayait encore de les réunir. »<sup>119</sup>*

L'anaphore de mots « blanc » et « blanche », renforce la duplicité de l'apparence, appuyé par le chiffre « deux » qualifiant les « larmes », qui est une analogie renvoyée aux deux agressées.

Alors que les locutions inversées s'opèrent par les expressions « petits nuages » qui symbolisent l'élévation vers le ciel et la « chute » qui marque l'abaissement du personnage.

Le jeu de rapprochement et d'éloignement marque la symétrie de leur posture, sachant que cette dernière scène trace une dualité qui s'unit dans la mort où tous se rassemblent dans une unicité de destin. L'image vient enfin renforcer cette idée d'unité duale.

En dépit des couples divergents, leurs apparences, leurs identités et leurs vies s'entrecroisent et ils partagent soit le même sort ou le même objectif ou les mêmes conditions.

*«La vie humaine est l'union de ces éléments opposés. On peut reconnaître un profond dualisme à l'intérieur de notre existence.»*<sup>120</sup>

L'étude révèle que la dualité revêt plusieurs facettes dans le roman de David Nahmias : au niveau de la représentation des scènes, du discours et des personnages.

Le style de l'écrivain montre que l'écriture peut réaliser l'union harmonique de la réalité désagrégée, en laissant deux éléments séparés pour être réunis par l'instance narrative.

De là, la symbiose qui s'installe entre les proximités amène à appréhender l'œuvre comme un ensemble unifié malgré sa complexité.

Toujours interconnectées, les séquences textuelles forment un réseau de structures qui assurent la cohérence du texte et qui entretiennent une relation d'analogie thématique.

La recherche révèle également le parallélisme qui vise l'interprétation à la profondeur des prédicats et des causes cachées derrière les apparences, ainsi que la mise en relief des idées et des images afin de mieux cerner la divergence et la convergence des faits et des personnages.

Une correspondance harmonique peut donner forme à l'hétérogénéité du monde dans l'expérience de

l'écriture au moyen du vocabulaire, des figures rhétoriques et des paradoxes qui permettent d'éclaircir le sens et d'affirmer le réel.

Alors, la dualité n'est plus une fragmentation discursive, ni une dispersion de sens, mais un lien entre les différents aspects qui coexistent et qui forment un tout, sans exclusion, afin d'aboutir à une lisibilité au sein d'un agencement réfléchi.

«*La dualité, qui est la contradiction de l'unité, en est aussi la conséquence.*»<sup>121</sup>

### Références

<sup>1</sup> Lao Tseu, Tao-tö-king. *La tradition du Tao et sa sagesse*, Paris, Cerf, 1984, p. 15.

<sup>2</sup> Nahmias, David., né à Alexandrie, émigré en France à six ans, avec ses parents et ses frères, et s'installe à Paris. Il est par ailleurs l'auteur de *Balle-Trappe* (Patrice Thierry), *La Correctrice* (Le Rocher) et *Mister Alto* (Mercure de France), Passionné de littérature, il crée dans les années 80 avec Christian Congiu, la revue *L'Entaille*, revue qui participera activement au renouveau du genre de la nouvelle en France. Actuellement, il anime le site littéraire Les

Trompettes Marines et poursuit son travail d'écriture romanesque.

<sup>3</sup> Ripoll, Thierry. *De l'esprit au cerveau*, Paris, Sciences Humaines, 2018, p20

<sup>4</sup> L'antagonisme, le conflit, la tension, la séparation, le contre-pied, le contre discours, le contre-pouvoir, la contre- autorité, l'altérité, l'ambivalence, le paradoxe, le dédoublement

<sup>5</sup> Lalande André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, P.U.F.,1968, p. 253-54

<sup>6</sup> Quilliot, Roger. *La mer et les prisons*, Paris, Gallimard, 1970, p310.

<sup>7</sup> Genette, Gérard. « La littérature et l'espace », *Figures II*. Paris, Seuil,1969, p. 47

<sup>8</sup> Bachelard. *Gaston. La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin,2004, p. 88

<sup>9</sup> Camus, Albert. *Actuelles*, Paris, Gallimard, 2003, p. 181

<sup>10</sup> Grenier, Jean. *Essai sur l'esprit d'orthodoxie*, Paris, Gallimard, 1961, p113

<sup>11</sup> Nahmias, David. *Le Rossignol d'Alexandrie*, Paris, Harmattan, 2012, p. 11

<sup>12</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.Cit.* p. 16

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 17

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 31

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 32

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 43

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 44

- <sup>18</sup> Jouve, Vincent. *Poétique du roman*, Paris, Colin, 2020, p 33
- <sup>19</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p. 25
- <sup>20</sup> Morganroth Schneider, Judith. *La dualité en tant que figure du discours et figure symbolique dans l'écriture poétique de Max Jacob*. Centre de recherches Max Jacob, N°7, 1985. Actes du colloque international de 1983. p 177consultation web:[https://www.persee.fr/doc/maxja\\_0224-3776\\_1985\\_num\\_7\\_1\\_1243](https://www.persee.fr/doc/maxja_0224-3776_1985_num_7_1_1243)
- <sup>21</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p. 27
- <sup>22</sup> Chaudier, Stéphane. *La comparaison a ses raisons... Hadrien-Yourcenar et la manie évaluative*, Rennes, Presses Universitaires, 2015, p2
- <sup>23</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p. 41
- <sup>24</sup> *Ibid.* p. 51
- <sup>25</sup> *Ibid.* p. 39
- <sup>26</sup> Cf. Fontanier, Pierre. *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris,1977, p. 377
- <sup>27</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p. 59
- <sup>28</sup> *Ibid.* p. 67
- <sup>29</sup> *Ibid.* p. 67
- <sup>30</sup> *Ibid.* p. 53
- <sup>31</sup> *Ibid.* p. 22

- <sup>32</sup> Ricœur, Paul. *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1995, p. 63.
- <sup>33</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p. 11
- <sup>34</sup> Né le 29 avril 1863 à Alexandrie en Égypte et décédé le 29 avril 1933, le poète grec Constantin Cavafis a écrit un poème intitulé "Antoine Abandonné de Dieux".
- <sup>35</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p. 43
- <sup>36</sup> Dällenbach, Lucien. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 52
- <sup>37</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p. 47
- <sup>38</sup> *Ibid.* p. 15
- <sup>39</sup> Genette, Gérard. *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p 69
- <sup>40</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p. 63
- <sup>41</sup> *Ibid.* p. 11
- <sup>42</sup> Blanchot, Maurice. *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p. 123
- <sup>43</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p. 85
- <sup>44</sup> *Ibid.* p. 85
- <sup>45</sup> Ricardou, Jean. *Pour une théorie du Nouveau Roman et autres écrits*, Bruxelles, Impressions Nouvelles, 2019, p. 125
- <sup>46</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p.87
- <sup>47</sup> *L'Entretien infini, Op.cit.*
- <sup>48</sup> La comparaison est défini comme une figure de la coordination, développant parallèlement le discours autour de deux entités distinctes, tandis que la métaphore apparaît comme un trope de la subordination, soumettant un élément à un autre,

ce dernier appartenant à un domaine étranger; troisièmement, que la comparaison a pour fonction de mettre en évidence les similitudes ainsi que les différences, tandis que la métaphore établit l'analogie en excluant, le plus souvent, l'altérité de l'ordre des choses.

<sup>49</sup> La comparaison développe parallèlement le discours autour de deux entités distinctes, tandis que la métaphore apparaît comme un trope de la subordination, soumettant un élément à un autre.

<sup>50</sup>Tamine, Joëlle Gardes.Marcandier, Christine.Vivès, Vincent. *Ironies entre dualité et duplicité*, Paris, PUP, 2007. p308,

<sup>51</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p.22

<sup>52</sup> *Ibid.* p. 69

<sup>53</sup> Meschonnic, Henri. *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 138.

<sup>54</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p. 66

<sup>55</sup> *Ibid* p. 66

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.* p64

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 74

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.* p .13

<sup>61</sup> *Ibid.* p 20

<sup>62</sup> Breton, André. *Signe ascendant*, Paris, Poche, 1953, p. 138.

<sup>63</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p. 24

<sup>64</sup> *Ibid.* p. 40

<sup>65</sup> *Ibid.* p.24

<sup>66</sup> *Ibid.* p 25

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 75

<sup>68</sup> *Ibid.* p 75

<sup>69</sup> *Ibid.* p. 76

<sup>70</sup> *Ibid.* p 66

<sup>71</sup> *Ibid.* p. 31

<sup>72</sup> *Ibid.* p. 28

<sup>73</sup> *Ibid.* p. 68

<sup>74</sup> *Ibid.* p. 74

<sup>75</sup> Dumarsais, César Chesneau. *Traité des tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977, p. 112

<sup>76</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p. 11

<sup>77</sup> Cf. *Les Figures du Discours, Op.cit.* p. 337

<sup>78</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p. 67

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ibid.*p. 55

<sup>81</sup> *Ibid.* p. 33

<sup>82</sup> L'analogie est une figure de style qui crée un rapprochement entre deux éléments pour en démontrer les ressemblances.

<sup>83</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p. 12

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> *Ibid.* p. 75–76

<sup>86</sup> *Ibid.* p. 40

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.* p. 14

<sup>89</sup> *Ibid.* p. 35

<sup>90</sup> *Ibid.* p. 52

<sup>91</sup> *Ibid.* p. 53

<sup>92</sup> Marin, Louis. *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993, p 115.

<sup>93</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p. 81

<sup>94</sup> Bal, Mieke. « Mise en abyme et iconicité », *Revue Littérature*, no. 29, 1978, p 123

Consultation en ligne : [www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1978\\_num\\_29\\_1\\_2090](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1978_num_29_1_2090)

<sup>95</sup> *Figures III, Op.cit.*, p. 79

<sup>96</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p 31

<sup>97</sup> *Ibid.* p. 71

<sup>98</sup> Gontard, Marc. *Écrire la crise, L'esthétique postmoderne*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p 41

<sup>99</sup> Ricardou, Jean. *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil.1967, p. 182

<sup>100</sup> Cf. Lévi-Strauss Claude. *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, La Haye, Mouton & co, 1981 p. 88

<sup>101</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p. 20

<sup>102</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p. 37

- <sup>103</sup> *Ibid.* p. 58
- <sup>104</sup> *Ibid.* p. 59
- <sup>105</sup> *Ibid.* p. 60
- <sup>106</sup> *Ibid.* p. 74
- <sup>107</sup> *Ibid.* p. 80
- <sup>108</sup> *Ibid.* p. 73
- <sup>109</sup> *Ibid.* p. 68
- <sup>110</sup> Reichler Claude. *L'humanisme en géographie*, Paris, Anthropos, 1990, p. 133
- <sup>111</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p. 77
- <sup>112</sup> *Ibid.* p. 84
- <sup>113</sup> *Ibid.*
- <sup>114</sup> *Ibid*p.83
- <sup>115</sup> *Ibid*p. 84
- <sup>116</sup> *Ibid.*
- <sup>117</sup>Schneider, Morganroth. Judith. *La dualité en tant que figure du discours et figure symbolique dans l'écriture poétique de Max Jacob*. Revue Centre de recherches Max Jacob, N°7, 1985. « Actes du colloque international de 1983 ». p177  
en ligne : [https://www.persee.fr/doc/maxja\\_0224-3776\\_1985\\_num\\_7\\_1\\_1243](https://www.persee.fr/doc/maxja_0224-3776_1985_num_7_1_1243)
- <sup>118</sup> *Le Rossignol d'Alexandrie, Op.cit.* p. 83
- <sup>119</sup> *Ibid.* p. 87
- <sup>120</sup> Delbos, Victor. *Maine de Biran et son œuvre philosophique*, Paris, Vrin, 1931.p. 285.

<sup>121</sup> Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques*, Garnier, 2014, p.138

=====

Bibliographie

Corpus

Nahmias, David. *Le Rossignol d'Alexandrie* -

Récit - Harmattan - 2012

Autres œuvres :

- *"Tout le monde sont juifs" ou le syndrome de Max Jacob* - Récit - Harmattan - 2015
- *La Retraite du Beretta* - Nouvelles policières - BNE éditions - 2014
- *Personne ne vient plus libérer Paris par la porte d'Orléans* - Poésies - Bérénice - 2010
- *Alexandrie mémoires mêlées* - Récit - Harmattan - 2004
- *Mister Alto* - Roman - Mercure de France - 1998
- *Emmanuel Bove* - *Carnet d'une fugue* - Essai - Le Castor Astral - 1998
- *Cadavre à basse température* - Roman policier - Éditions de la Voûte - 1997
- *La Correctrice* - Roman - Éditions du Rocher - 1995
- *Bal-Trappe* - Roman - *l'Éther Vague* - Patrice Thierry éditeur - 1993

- Ouvrages consultés
- Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques*, Garnier, 2014
- Blanchot, Maurice. *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969
- Breton, André. *Signe ascendant*, Paris, Poche, 1953,
- Camus, Albert. *Actuelles*, Paris, Gallimard, 2003
- Chaudier, Stéphane. *La comparaison a ses raisons Hadrien-Yourcenar et la manie évaluative*, Rennes, Presses Universitaires, 2015
- Dällenbach, Lucien. *Le Récit spéculaire*. Essai sur la mise en abyme, Paris, Seuil, 1977
- Delbos, Victor. *Maine de Biran et son œuvre philosophique*, Paris, Vrin, 1931
- Dumarsais, César Chesneau. *Traité des tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977
- Fontanier, Pierre. *Les Figures du Discours*, Flammarion, Paris, 1968
- Genette, Gérard.
  - *Figures III*, Seuil, Paris, 1972
  - *Figures II*, Seuil, Paris, 1969
- Gaston. Bachelard. *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 2004
- Gontard, Marc. *Écrire la crise, L'esthétique postmoderne*, Presses Universitaires de Rennes, 2013
- Grenier, Jean. *Essai sur l'esprit d'orthodoxie* Gallimard, Paris, 1961

- Jouve, Vincent. *Poétique du roman*, Colin, Paris, 2020
- Lalande, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, P.U.F., 1968
- Lao Tseu, Tao-tö-king. *La tradition du Tao et sa sagesse*, Cerf, Paris, 1984
- Lévi-Strauss C., *Les Structures élémentaires de la parenté*, La Haye, Mouton & co, Paris, 1981.
- Marin, Louis. *Des pouvoirs de l'image*, Seuil, Paris, 1993
- Meschonnic, Henri. *Pour la poétique*, Gallimard, Paris, 1970
- Quilliot, Roger, *La mer et les prisons*, Gallimard, Paris, 1970
- Ricœur, Paul. *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1995
- Ricardou, Jean. *Pour une théorie du Nouveau Roman et autres écrits*, Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2019
- Ricardou, Jean. *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1967
- Reichler Claude. *L'humanisme en géographie*, Anthropos, Paris, 1990
- Ripoll, Thierry. *De l'esprit au cerveau*, Sciences Humaines, Paris, 2018

- Tamine, Joëlle Gardes. Marcandier, Christine. Vivès, Vincent. *Ironies entre dualité et duplicité*, PUP, Paris, 2007

Webographie

- Morganroth Schneider, Judith. *La dualité en tant que figure du discours et figure symbolique dans l'écriture poétique de Max Jacob*. Centre de recherches Max Jacob, N°7, 1985. Actes du colloque international de 1983.  
En ligne : [https://www.persee.fr/doc/maxja\\_0224-3776\\_1985\\_num\\_7\\_1\\_1243](https://www.persee.fr/doc/maxja_0224-3776_1985_num_7_1_1243)