



Cristina Boidard-Boisson

Les romans d'Andrée Chedid: une réécriture du tragique ?

Dans sa *Lettre pour la jeunesse* (*Printemps des poètes*, 2003), Andrée Chedid commente sa carrière littéraire en éclairant certains aspects qui s'avèrent importants pour notre travail :

Je suis née au Caire, en Égypte. J'habite Paris par choix, parce que j'aime cette ville depuis l'enfance. [...] Écrire, c'est très dur, c'est de grandes fenêtres de joie... [...] J'espère ainsi communiquer. Les sujets que je choisis sont en général marqués par la tragédie et par l'espérance. Je veux garder les yeux ouverts sur les souffrances, le malheur, la cruauté du monde ; mais aussi sur la lumière, sur la beauté, sur tout ce qui nous aide à nous dépasser, à mieux vivre, à parier sur l'avenir.

Andrée Chedid, née et éduquée dans un milieu aisé, a certainement eu le loisir d'observer les injustices sociales en Égypte ; par la suite, sa vie au Liban pendant quelques années l'a confrontée avec la réalité de la guerre ; enfin, elle a choisi volontairement l'exil puisqu'elle habite Paris depuis 1946. Son œuvre appartient donc aux littératures de l'Est méditerranéen tout en se révélant comme une production où se mêlent l'écriture en exil et les thèmes dramatiques, une

production où l'ingérence du tragique nous semble importante. Son œuvre poétique¹ participe naturellement de cette ingérence du tragique mais dans le cadre de ce travail, nous nous centrerons sur ses romans pétris de souffrance, de deuil et de larmes, genre plus proche du public et plus adapté à son désir d'*essayer de dire des choses vivantes qui bouillonnent au fond de chacun* (Ibid.).

I. La dimension tragique des référents

Dans un premier temps, il semble intéressant de rappeler les traits fondamentaux de la tragédie qui dépeint le côté terrible de la vie, les douleurs innombrables, les angoisses de l'homme, le triomphe du mal et des mauvais aux dépens des justes et des innocents, la marche implacable du destin et le pouvoir du hasard ; tous ces facteurs constituent un microcosme symbolisant la nature du monde et de l'existence.

Par suite de la disparition progressive des clivages entre les genres, la notion de tragique s'applique actuellement à d'autres genres littéraires où se retrouvent logiquement certaines caractéristiques de l'esthétique de la tragédie. La définition du *Dictionnaire de critique littéraire*² va dans ce sens :

Tragique. Principe philosophique qui est inscrit au cœur de la tragé-



die mais qui peut parcourir n'importe quelle œuvre littéraire comme n'importe quel événement de la vie. Il naît de l'affirmation que la nécessité, aveugle, provoque l'irréversible. L'essence du tragique réside dans l'ambiguïté des forces qui président à la fatalité.

Cet élargissement nous situera d'emblée dans la perspective que nous voulons analyser : des romans situés aussi bien dans l'Histoire lointaine qu'à l'époque contemporaine et qui narrent des événements de la vie réelle. L'auteur reconnaît d'ailleurs dans une interview qu'elle puise souvent ses thèmes dans la réalité et que des référents réels sous tendent donc la trame de ses romans :

Question. Aléfa dit « Je prends racine dans l'événement ». Est-ce que cela ne pourrait pas définir un autre aspect de votre œuvre ? Par exemple, *L'autre* c'était Agadir.

Réponse. Oui. J'ai aussi écrit une nouvelle, autrefois, sur un accident d'avion. Je prends toujours la tragédie à son maximum, dans le nœud d'une catastrophe, et à partir de là, tout s'éclaire, l'échelle des valeurs se transforme, devient beaucoup plus vraie³.

Remarquons que la catastrophe aérienne est un thème qu'elle reprend dans *Le survivant* (1963)⁴, parcours de quête de l'héroïne Lana, qui croit que le seul survivant est son mari. En fait, il est possible d'affirmer que la source principale de son inspiration est la réalité du XX^e siècle, siècle convulsé où s'accumulent les conflits, les guerres et les catastrophes naturelles qui, de surcroît, semblent s'acharner sur les pays les plus pauvres. Donc si *L'autre* (1969) était inspiré par le séisme

d'Agadir de 1960, *La maison sans racines* (1985), *L'enfant multiple* (1989) et *Le message* (2000) retracent des épisodes de la réalité géopolitique de la guerre du Liban. Le roman *Le sommeil délivré* (1952), quant à lui, possède aussi une dimension référentielle très nette puisque situé dans le pays natal de Chedid qui connaît parfaitement la situation de la femme en Égypte. *Le sixième jour* (1960) brosse un tableau angoissant d'un aspect paradoxal de la réalité de notre temps : les épidémies qui affectent les pays en voie de développement malgré les progrès de la médecine. Mention doit être faite du goût d'Andrée Chedid pour l'histoire et, en particulier, pour les époques de l'Ancienne Égypte comme l'attestent les romans *Néfertiti ou le rêve d'Akhnaton* (1974) et *Les marches de sable* (1981). Remarquons cependant que même lorsque la fiction est située dans un passé lointain, elle cerne des événements tragiques. Indépendamment ou en concomitance avec leurs ancrages spatio-temporels, les romans chedidiens déclinent le tragique sous de nombreuses formes. L'analyse de cet aspect constituera le premier point de notre travail.

II. Les éléments constitutifs du tragique

Les romans de Chedid incluent de nombreux éléments que l'on peut considérer comme appartenant à l'esthétique de la tragédie : le destin, le fatum, l'arbitraire et l'injustice, la violence et la mort, la force de la passion, des exigences incompatibles, et souvent des personnages hors du commun en contrepoint avec des personnages proches du lecteur.

De nombreuses études sur le tragique soulignent l'importance que jouent les facteurs transcendants et en particulier le destin qui provoque un enchaînement des situations menant en général à une issue fatale



ou à l'anéantissement. Cette marche fatale peut être la résultante de facteurs qui transcendent la volonté humaine et qui se matérialiseront en marche de l'histoire et en violence dans les œuvres de Chedid.

Il est difficile de lutter contre la progression de l'Histoire et Néfertiti en est consciente lorsqu'elle déclare à son scribe : *l'histoire nous enserre, Boubastos. L'histoire nous empoigne, dès notre venue au monde* (Chedid, 1974 : 48). Non seulement l'histoire nous empoigne mais elle est implacable et sème la destruction sous forme de guerres et de violence multiforme sans que l'homme puisse faire quoi que ce soit :

Massacres, cités détruites, villages martyrisés, meurtres, génocides, pogroms... [...] Tandis que les planètes – suivant leurs règles, suivant leurs lois, dans un indifférence de métronome – continuent à tourner (Chedid, 2000 : 61).

Ces deux exemples sont significatifs du fait que l'histoire sous-tend le schéma narratif de nombreux romans de Chedid et lui permet d'insérer des jugements sur l'évolution de l'histoire universelle les narrateurs ; ce sont des jugements extrêmement négatifs en général véhiculés par un langage âpre où abondent les références au sang versé qui rappellent certains poèmes⁵ :

Depuis l'aube des temps, les violences ne cessent de se chevaucher, la terreur de régner, l'horreur de recouvrir l'horreur. Visages en sang, visages exsangues. Hémorragies d'hommes, de femmes, d'enfants... (Chedid, 2000 : 18).
L'histoire en arrive à être person-

nifiée sous forme de monstre destructeur et avaleur :

Ici, et en d'autres régions, chacun retrouve des raisons de haïr, de châtier, de massacrer. Avec ses bottes gigantesques aux semelles de plomb, l'Histoire rabâche, broyant sur son passage les hommes et leurs lieux (Chedid, 2000 : 9).

Si une vision pessimiste de l'évolution historique se fait jour d'une façon générale, chaque roman en particulier s'incarne dans un contexte historique où se tisse la trame narrative du tragique.

Les deux romans situés à l'époque de l'Égypte ancienne, présentent une époque révoltée où la violence est la loi. Dans *Néfertiti et le rêve d'Akhmaton* et malgré les progrès et le bien-être introduits par le Pharaon dans sa bien-aimée Cité d'Horizon, les grands prêtres de Thèbes rejettent le culte d'Aton et organisent une expédition militaire qui rase la cité, la transformant en un *océan de pierres* (Chedid, 1974 : 41). Le mal triomphe sans autre palliatif que le récit que Néfertiti dicte au scribe Boubastos. De même, dans *Les marches de sable*, la séparation de la société (matérialisée par la fuite dans le désert) est la seule manière d'échapper aux luttes religieuses et fratricides et d'atteindre la paix intérieure.

Le mal et le malheur caractérisent aussi les fictions situées à notre époque. La guerre du Liban alimentée par le fanatisme religieux et politique est le bouillon de culture de la tragédie dans *La maison sans racines*, *L'enfant multiple* et *Le message* ; les disgrâces et malheurs divers s'enchaînent et dans le cas d'Omar-Jo, le héros de *L'enfant multiple*, à la perte de ses parents, s'ajoute l'exil. Ces trois romans révèlent la profondeur mortuaire d'une société, i.e. la manière dont la société liba-



naïve dit son impossibilité à envisager la vie parce que celle-ci est devenue impossible à inventer, à représenter, à continuer donc. En ce qui concerne *Le message*, roman récent, il ratifie la même idée, le même désespoir, non à travers une fresque tragique comme dans *La maison sans racines*, mais de façon plus concentrée à travers un nombre de personnages beaucoup plus réduit.

Tout comme l'Histoire, les récits de catastrophes naturelles soulignent la fragilité de l'être humain et son destin tragique. Un séisme régit tous les aspects du roman *L'autre* où tout se mesure en fonction de ce phénomène : les relations entre les personnages s'approfondissent au fur et à mesure de leur lutte contre le temps qui réduit seconde à seconde les possibilités de trouver des survivants. La pandémie de choléra est le fatum inévitable dans *Le sixième jour* : Om-Hassan revient dans son village pour voir sa famille et un cousin lui apprend qu'*Il y a eu onze morts dans notre famille. Au village, je ne sais plus combien* (1960 : 12). La tragédie prend des proportions d'autant plus dantesques que la population ignorante lutte contre les autorités sanitaires en refusant que les malades soient emmenés à l'hôpital :

Mais le pire c'est l'hôpital ! L'ambulance arrivait, les infirmiers pénétraient dans les maisons, brûlaient nos objets, emportaient nos malades (Ibid.).

Le destin individuel n'échappe pas non plus à la tragédie dans le roman *Le survivant*. À la suite d'un accident de l'avion où voyageait son mari, les responsables de la compagnie annoncent qu'il y a des survivants. Neuf, puis seulement un seul. Le parcours de Lana commence : parcours de solitude, de quête, de dialogue imaginaire avec son mari qui, selon elle, est le survivant. Elle part à sa recherche, elle

erre pendant deux ans dans le désert et meurt renversée par une voiture ; en fait, elle rejoint Pierre.

Au destin/fatum, s'ajoute la présence de l'arbitraire et de l'injustice, agents qui participent aussi de l'essence du tragique. Les victimes innocentes sont nombreuses, adultes et enfants confondus, car le malheur frappe indistinctement lorsqu'il s'agit guerres ou de fléaux comme le choléra.

Dans *La maison sans racines*, le lecteur est confronté à une accumulation de morts aussi arbitraires les unes que les autres. Après la mort d'Aziz, *un homme aimé de tous* (Chedid, 1985 : 142), placide propriétaire d'une boutique de Beyrouth, tué par l'explosion d'une bombe qui fait exploser sa devanture, la tragédie se déchaîne. En effet, un franc-tireur tue une des deux jeunes héroïnes (Ammal, la musulmane ou Myriam, la chrétienne) lorsqu'elles se rejoignent symboliquement sur la Place pour donner le signal d'une réconciliation entre les diverses communautés. Le drame continue lorsque Kalya court les secourir suivie de Sybil, sa petite-fille américaine qui tombe foudroyée, elle aussi. Kalya meurt à son tour. L'issue du roman suggère donc que la situation du Liban ne permet pas d'envisager de solution : l'espoir est vain.

La liste des victimes innocentes serait longue mais celle des enfants nous paraît particulièrement significative pour différentes raisons, et entre autres parce qu'elle constitue aussi une ligne de force dans la poésie de Chedid⁶. Lorsque Mia, la fille de Samya dans *Le sommeil délivré* meurt faute de soins parce que son père tarde à appeler le médecin, la mort de l'enfant induit la mort symbolique de la mère affectée soudainement de paralysie : *Mes jambes étaient complètement inertes. J'en avais chassé la vie* (Chedid, 1952 : 240). Hassan et sa grand-mère meurent à l'issue du roman *Le*



sixième jour, le petit-fils de choléra et Om-Hassan d'épuisement ; elle a fait des efforts surhumains pour cacher son petit-fils et éviter son hospitalisation car elle se souvient du maître d'école de Hassan qui n'est pas revenu de l'hôpital le sixième jour comme il avait promis. Elle préfère s'occuper elle-même de son petit-fils et l'emmener vers la mer pour attendre sa guérison qui doit se produire le sixième jour⁷. Mort absurde aussi, celle de Meket, seconde fille de Néfertiti et d'Akhnaton à l'âge de neuf ans. Mort triste comme toutes les morts d'enfants et qui constitue la note tragique des années de bonheur dans la Cité d'Horizon avant le désastre final (Chedid, 1974 : 177).

Quant à Omar-Jo, l'enfant héros de *L'enfant multiple*, il ne meurt pas mais peut être défini comme une victime « multiple » : ses parents meurent victimes d'un attentat à la voiture piégée et l'enfant survit miraculeusement à l'amputation d'un bras. Par la suite, il connaît l'exil car son grand-père préfère qu'il habite chez des cousins à Paris, loin de la guerre et des attentats.

Passons à une autre composante fondamentale de l'esthétique de la tragédie : l'inévitable tension entre des exigences incompatibles. En effet, l'essence de la tragédie consiste à exposer des conflits non résolus parce qu'insolubles dans leur nature profonde. Conformément à ces prémices, les romans de Chedid sont des œuvres tragiques qui développent des conflits insolubles et non résolus de nature diverse.

En premier lieu, l'incompatibilité culturelle et religieuse nourrit une intolérance certainement renforcée par des intérêts politiques et financiers dans un pays comme le Liban. Dans cette situation et fortes de leur analyse et de leurs convictions⁸, les deux héroïnes de *La maison sans racines* (l'une musulmane et l'autre chrétienne) décident de lutter pour foment

la réconciliation entre les communautés, de « représenter » (telles des actrices, de façon symbolique) cette possibilité en allant l'une à la rencontre de l'autre au centre de la Place. L'une est blessée ou tuée (le doute reste à la fin du roman), et Kalya va à leur secours en essayant de conjurer le sort : *amies depuis l'enfance, rien ne parviendra à faire d'Ammal et de Myriam des ennemies et surtout pas un franc-tireur* (Chedid, 1985 : 40).

Faut-il interpréter que cette incompatibilité s'applique aussi aux amoureux et aux couples de religion différente, qui sont pour cette raison victimes de la guerre au Liban ? Que l'intolérance s'applique fréquemment au microcosme familial dans la trame narrative ? Est-ce le message que transmet la mort violente des parents d'Omar-Jo (père musulman et mère chrétienne) dans un attentat à la bombe laissant leur fils aux soins de son grand-père paternel ? Dans *Le message*, Marie, musulmane, ne peut rejoindre son fiancé Steph qui n'appartient pas à la même communauté car elle reçoit l'impact de la balle d'un franc-tireur dans le dos.

Paradoxalement dans *Le sommeil délivré* la religion constitue une limitation pour l'époux : Boutros ne peut répudier sa femme Samya musulmane qui ne lui donne pas d'enfant les premières années de mariage parce qu'il est chrétien. Une incompatibilité qui a des effets surprenants, comme raconte Samya :

Boutros disait : « Amin, le chef du village, vient de répudier sa femme. Après deux ans de mariage elle ne lui a pas donné d'enfant. Moi, la religion m'en empêche ! » Et il se signait (Chedid, 1952 : 163).

L'incompatibilité matérialisée par le binôme tolérance/absolutisme est omni-



présent dans les romans de Chedid. Thémis analyse cette tension en énonçant dans des missives toutes les formes de violences employées pour obtenir le pouvoir absolu dans *Les marches de sable* :

Que chacun soit libre de prendre la route qu'il croit bonne. Ni la confiscation des biens, ni le bûcher, ni le pal ne peuvent prévaloir contre la loi de l'esprit. On peut briser et tuer les corps si l'on veut. L'esprit s'échappe. Eût-on fait violence au langage, l'âme emporte avec elle la pensée libre ! (Chedid, 1981 : 57).

Andrée Chedid avait déjà analysé cette intolérance politique dans *Néfertiti et le rêve d'Akhnaton*, pharaon (1400 avant Jésus-Christ) qui, fidèle à des idées révolutionnaires pour l'époque, décida de créer la Cité d'Horizon⁹ à mi-chemin entre Memphis et Thèbes pour soustraire le peuple aux exigences de la hiérarchie ecclésiastique des grands prêtres. Socialiste avant l'heure en quelque sorte, il critique les prêtres d'Amon car selon lui,

L'empire des morts ne leur suffit pas. Il leur faut aussi celui des vivants ! Les grands prêtres possèdent des domaines innombrables, du bétail par millier, des troupes de paysans, tout un peuple de scribes, des masses d'ouvriers. Ils ont des policiers à leur solde, des intendants grasement pourvus pour diriger les travaux de leurs champs.

Enrichis par les victoires des pharaons guerriers et par l'épargne du peuple, ils ont bâti des temples où s'étale le superflu. Ils créent de nouveaux sanctuaires, de nouvelles barques sacrées, élèvent d'autres murailles, d'autres obélisques couverts de plaques d'or. Par crainte des

dieux et de la mort, les hommes leur gardent une soumission aveugle (Chedid, 1974 : 90-91).

Il instaure la liberté et l'égalité pour assurer le bonheur du peuple, veut que l'enseignement soit à portée de tous (*Ibidem* : 169), se conduit ainsi que sa famille de façon accessible à tous (*Ibidem* : 60), se fait un champion de la non-violence ; c'est ce désir que paix à n'importe quel prix qui provoquera sa disparition et la destruction totale de sa Cité-symbole, saccagée de fond en comble par les troupes du général Horremheb. Réfugiée dans les ruines du Château Septentrional, Néfertiti explique à Boubastos quelles étaient les idées d'Akhnaton : *nos lois étaient souples ; nous les savions perfectibles [...] Avancer, se surpasser, lui paraissait essentiel pour chacun et fructueux pour l'ensemble de la population* (*Ibidem* : 169).

Le binôme tolérance / absolutisme devient liberté / oppression lorsqu'il s'applique à la situation de la femme en Égypte et dans les pays de religion musulmane en général. Là encore cette tension était moins grande sous l'autorité d'Akhnaton qui n'avait pas de harem (*Ibidem* : 165-166). Par ailleurs sa femme était représentée à la même hauteur que lui sur les bas reliefs (*Ibidem* : 148). L'opinion de Boubastos sur le comportement d'Akhnaton envers sa femme corrobore l'égalité entre les sexes :

Elle était cette autre, cette compagne qu'il ne fallait pas altérer : il avait besoin, pour que la vie prenne un sens complet, d'une femme égale et pourtant différente. [...] En ce domaine, comme tant d'autres, le Pharaon innovait (*Ibidem* : 165).

Actuellement, la situation de la femme



constitue un élément du tragique que nous décrit Chedid. La femme en général enfermée à la maison doit utiliser le voile à l'extérieur (Chedid, 1985 : 50) conformément à la mentalité conservatrice et intransigeante incarnée par Georges dans *La maison sans racines* :

Des siècles de pères, de frères, d'époux, gardiens de l'honneur, avaient toujours encerclé, protégé, mères, soeurs, femmes et filles. Chez Georges, ces tendances étaient innées, il ne voulait même pas qu'on en discutât (Id. : 93-84).

Le résultat du choc des mentalités dans ce roman se présente donc comme un conflit insoluble. Les étudiantes Myriam et Ammal représentent la jeunesse moderne, l'une fait du droit, l'autre est en pharmacie mais cela n'empêche que *leurs familles les souhaitent mariées, établies, pourvues d'enfants, abandonnant des études qu'elles espèrent provisoires* (Chedid, 1985 : 114). Myriam envie la liberté de Sybil, la petite américaine et se révolte contre la situation :

Souvent elle souhaitait partir loin, vivre ailleurs, n'avoir que sa propre existence à bâtir. Ici, il fallait tenir compte des familles, des coutumes, des religions, des milieux. On était pris au piège, serré dans un étou. Comment s'y soustraire ? (Chedid, 1985 : 110).

Révolte qui conduit à la prise de conscience de la situation : Comment surtout rester indifférente à ces remous, à ces craquements qui minaient peu à peu la région ? Comment ne pas s'en préoccuper, s'en inquiéter, ne pas chercher à modifier ce qui pouvait l'être encore ? (Ibid.).

L'altruisme et l'idéalisme con-

duisent Myriam et Ammal à la défaite infaillible et finalement à la mort :

Dès qu'elles se seraient rejointes... Hors des appartenances, des catéchismes, des féodalités, des idéologies, leurs voix éveilleraient celles du silence, dissiperaient les peurs, changeraient ces paroles tuées en une seule parole de concorde, de liberté. Une parole pour tous (Id. : 161-162).

Par la mort passe aussi l'accès à la liberté de Samya dans *Le sommeil délivré*. Une fois sa fille disparue, rien ne la retient et la seule manière qui lui reste de se soustraire à la tyrannie de son mari est le meurtre.

La tension entre la vie et la mort caractérise de nombreux romans d'Andrée Chedid. Le désir de vivre s'oppose au fléau du choléra en une lutte impossible malgré tous les recours que met en œuvre Om-Hassan pour sauver son petit-fils. De même Lana dans *Le survivant* lutte contre l'évidence de la mort certaine de son mari dans l'accident d'avion. Elle fait un parcours infructueux pour contredire la mort.

L'opposition entre la vie moderne et l'humanité est particulièrement analysée dans *la Cité fertile* (1972). Contrairement à la Cité d'Horizon où la vie était plutôt statique et paisible, la Cité fertile est la cité du déplacement, du mouvement, de la modernité inhumaine. La lutte entre piétons et automobiles, chacun essayant de s'assurer une parcelle d'espace vital, est cruelle. C'est une ville froide, qui n'est pas à la mesure de l'homme. Elle ne se porte jamais mieux, n'est jamais plus belle que quand elle est vide: *Rues encore vides qui s'offrent d'un trait* (Chedid, 1972 : 137), ou *rue parfaitement lisse sous les lampes à arc des réverbères. Nue et lisse sous son essaim d'étoiles* (Id. : 136).

Une autre des caractéristiques



fondamentales de l'esthétique du tragique que nous avons indiquée concerne les personnages qui sont en général des héros hors du commun qui souvent deviennent des symboles. Une analyse de ces aspects indique que Chedid ne conditionne pas la valeur symbolique de ses personnages à leur caractère surhumain.

En premier lieu il convient de remarquer que ces personnages transcendants possèdent un dénominateur commun : la solitude. Le pharaon aime la solitude et Chedid nous présente cet éternel absent / présent dans le roman uniquement à travers la focalisation de Nefertiti et du scribe Boubastos ; Omar-Jo, l'orphelin – héros de l'enfant multiple est seul par la force des choses, mais arrive à nouer un contact satisfaisant avec Maxime, le propriétaire du manège. Aléfa, l'héroïne de *La Cité fertile* vit seule dans la ville immense, presque sans ressource mais son optimisme n'en souffre pas. Samya (*Le sommeil délivré*) semble être le parangon de toutes les solitudes : d'abord dans sa famille où lui manque sa mère morte prématurément, où son père et ses frères ne s'occupent que de l'envoyer à l'internat, d'où ils la font sortir précipitamment pour la marier quand leur situation économique commence à se dégrader :

Les affaires avaient été mauvaises [...] Maintenant, il faut faire vite et avant que les gens ne le sachent. Vendre tout ce qu'on pourra pour payer les dettes et me marier. Avec une situation moins brillante, je serais impossible à caser. [...] je comprenais de mieux en mieux ce qui se passait. [...] On se débarassait de moi. J'encombrais, je coûtai (Chedid, 1952 : 90).

Une fois mariée, la solitude devient de plus en plus grande : son mari et sa belle-

sœur ont un comportement indifférent envers elle, l'épousée sans dot, et l'empêchent de voir les femmes du village car il faut tenir son rang. Seule la connaissance de la petite Ammal et par la suite la naissance de Mia rompent cette solitude qui devient définitive quand l'enfant meurt.

Om-Hassan, la grand-mère du roman *Le sixième jour*, vit aussi une situation de solitude intérieure entre son mari paralytique et Hassan, le fils de sa fille morte. Le choléra l'oblige à entreprendre un parcours initiatique avec son petit-fils atteint par la maladie : elle l'emmène vers la mer, luttant jusqu'au bout de ses forces pour s'occuper de lui, déjouer les trahisons des indicateurs de maladies qui touchent une récompense et éviter son hospitalisation.

Certains héros acquièrent une dimension hors du commun à cause de leur attitude face à la mort, attitude fréquente chez les personnages tragiques et renforcée dans le cas de Chedid par ses origines. Om-Hassan accepte la mort de façon indirecte lorsqu'elle décide de tout faire pour essayer de sauver son petit-fils. Maxime, le propriétaire du manège dans le roman *L'enfant multiple*, accepte aussi la mort après avoir fini les formalités d'adoption d'Omar-Jo. Samya sait qu'elle se dirige vers la mort quand elle tue son mari Boutros. Nefertiti accepte de disparaître une fois que le scribe Boubastos aura consigné les grandeurs de la Cité d'Horizon et des idées d'Akhnaton. Aléfa (*La Cité fertile*) non seulement accepte la mort mais elle fait d'elle une alliée :

Nous sommes en août. Il est presque midi. La mort me fait signe.

Puisqu'elle m'accorde cet avertissement et le temps de m'y préparer, je descends vers ma berge pour l'accueillir à ma façon. Oui,



196

j'aimerais, ultime coquette-rie, lui souhaiter la bienvenue d'un large geste du bras [...] (Chedid, 1972 : 143).

Ces héros solitaires acquièrent une valeur symbolique. Plusieurs valeurs symboliques convergent dans le couple transcendant Akhnaton-Nefertiti : l'amour et le respect mutuel. Nous avons vu que le pharaon n'a pas de harem et qu'il considère son aimée comme son égale. De plus, ce couple, et Akhnaton en particulier, est hors du commun par son sens politique, son idéalisme et sa vision du futur. La fidélité en amour, l'égalité entre l'homme et la femme et la vision politique, principes auxquels ni l'un ni l'autre ne renonce quand le danger arrive. Ils n'abandonnent pas leurs idéaux, fussent-ils les conduire à leur perte et à la dévastation de la Cité.

Dans le cas de Simm, il s'agit de la générosité et du désintéressement. Simm, l'homme à la foi indestructible grâce à qui le jeune Américain est sauvé après le séisme, symbolise la générosité à l'état pur, celle qui ne cherche pas à être récompensée. Lorsqu'il sait que le jeune homme est hors de danger et demande à le voir, l'appelant Ben sans que personne sache pourquoi (c'est le prénom que s'est donné Simm au cours de leur longues conversations pendant les travaux de sauvetage), cet homme serein s'éloigne en disant « *Parfois c'était dur, mais j'ai vécu* » (Chedid, 1969 : 210).

Samya et Om-Hassan symbolisent les joies de l'amour maternel, un amour sans bornes pour l'enfant. L'enfant leur donne le bonheur, la joie à l'état pur. Samya revit littéralement grâce à sa fille :

Avec Mia je retrouvais la vie. [...] Tout jusqu'au moindre de mes gestes, vivait. Mes pieds contre le sol, je les sentais, et l'air autour de ma nuque. Le corps de Mia contre

le mien, je le sentais.

[...] je croyais ouvrir les yeux à Mia, et c'étaient les miens qui s'ouvriraient aussi. (Chedid, 1952 : 203-204).

Elle recompose son être et centre tellement sa vie autour de sa fille que sa mort la plonge dans un désespoir sans fond, seulement comparable à la mort :

Le matin de ma vraie mort, Mia me regardait, et elle souriait, ce matin-là.

Je m'étais penchée pour prendre ce sourire au coin de ses lèvres, quand elle se retira de moi pour toujours (Id. : 229).

L'amour d'Om Hassan pour son petit-fils ne connaît pas de limite. Elle va jusqu'au bout pour essayer de le sauver et fait preuve d'une tendresse infinie :

Le buste s'arqua tandis qu'elle prenait l'enfant sur ses genoux ; il paraissait composé de baguettes de saule, minces et friables. La femme se fit berceau. Elle se fit champs d'herbes et terre d'argile. Ses bras coulèrent comme des rivières autour de la nuque rigide (Chedid, 1972 : 123).

Aléfa (*La Cité fertile*) et Omar-Jo (*L'enfant multiple*) semblent représenter le destin sous des angles différents. Omar-Jo symbolise l'optimisme, la volonté de vivre sans pour cela oublier sa tragédie personnelle. Il veut aider Maxime à récupérer sa clientèle du manège, et à voir le bon côté de la vie. Aléfa aussi prétend aider les autres, que ce soit les enfants qu'elle rencontre ou les grands enfants que sont les acteurs ; elle aide les gens au cœur pur. Aussi bien Omar-Jo qu'Aléfa sont des poètes, ils savent rêver



la vie. Et surtout voient au-delà des apparences. Aléfa est capable de trouver la poésie partout, même dans sa petite chambre de bonne sous les toits, qui n'a qu'une lucarne : elle sait *voir la vue*, regarder le ciel, ... *ce bleu. Ce rectangle bleu de bleu. Et qui, en plus, change de peau à toute heure* (Chedid, 1972 : 38). Cette simple surface plane, acquiert une nouvelle dimension qui permet de communier avec les étoiles :

Rien qu'un châssis, rien qu'une vitre, et vous voilà en possession d'un fragment d'univers : pluie, étoiles, lune, hirondelles, soleil, nuages, jour et nuit, rien n'échappe à mon filet (Ibid.).

Elle trouve la poésie dans tous les aspects de la ville pour rébarbatifs qu'ils soient :

Je récolte les noms des rues, les scande par plaisir, marche à leur rythme : rue des panoramas, du pas de la mule, des solitaires et de la mare, des hautes femmes, du soleil, du retrait, du repos des plantes et des quatre vents !... (Ibid. : 60).

L'écriture est salvatrice pour l'héroïne du *Sommeil délivré*, qui atteint la liberté en écrivant son journal, une fois en prison probablement, journal où sa quête identitaire et son témoignage la font parler aux autres femmes et au nom des femmes, dans son désir d'atteindre une identité générique :

D'autres, comme moi, ont dû sentir leur vie s'effriter au long d'une existence sans amour. Celles-là me comprendront. Si je crie, je crie un peu pour elles. Et s'il n'y en a qu'une seule qui me comprenne, c'est pour celle-là que je crie, que je crie au fond de moi, aussi fort

que je peux
(Chedid, 1952 :
238).

Boubastos et son calame constituent le symbole de la pérennité de l'écriture. En effet le scribe détient le pouvoir par excellence qu'est le langage. Par ce personnage intermédiaire et intercesseur en quelque sorte devant la postérité, le rêve d'Akhnaton sera *délivré de la mort par l'écrit* (Chedid, 1974 : 44) car *Rien ne surpasse les livres. L'homme périt, le corps retourne à la poussière. Mieux vaut un livre, qu'un palais bien construit* (Ibid. : 84).

Il est un personnage spécial dans *Le message*, roman récent, un personnage qui personnifie la mort et devient narrataire à la fois, contrairement aux romans précédents où l'arbitraire de la mort violente s'incarne en des réalités impersonnelles comme les bombes, les séismes, les guerres ou prend la forme d'humains seulement focalisés à travers les narrateurs (commentaires de Nefertiti sur l'opinion d'Akhnaton sur les grands prêtres, etc..) ; il s'agit du symbole par excellence de la mort arbitraire au Liban, les francs-tireurs anonymes, qui

[...] nichés entre les ruines, prennent plaisir à une chasse individuelle, compétitive [...] Souvent ils ignorent la cible, et dans quel but ils ont cherché à l'atteindre. Tout devient prétexte à abattre, à détruire ; avoir un ennemi confère de l'importance (Chedid, 2000 : 16).

Le franc-tireur qui a blessé Marie à mort devient narrataire, entre dans la fiction et reçoit son châtement des mains de Steph qui l'abat à la fin du roman.

À la grandeur des personnages tragiques se joignent des traits qui les rendent proches du lecteur. Akhnaton, par exemple,



parcourt Thèbes à pied dans sa jeunesse en compagnie de Boubastos, le scribe, pour connaître la réalité de la vie du peuple. (Chedid, 1974 : 92) Malgré sa carapace d'optimisme Omar-Jo ne se livre pas facilement et tarde à raconter son histoire à Maxime car la blessure est encore fraîche. Il attend de mieux le connaître avant de lui parler de la perte de ses parents.

La dimension tragique des romans d'Andrée Chedid ne l'empêche pas d'introduire par ailleurs des personnages simples avec lesquels le lecteur s'identifie, comme la nounou de Meket, par exemple, qui se balance d'avant en arrière en signe de douleur quand meurt la petite Meket (Chedid, 1974 : 177). Ces héros de tragédie ni tout à fait bons pas tout à fait méchants se mêlent donc à des personnages de leur temps, imparfaits et parfois dignes de pitié : Maxime est instable et dépressif et les parents d'Omar-Jo tellement gais et heureux sont tués sur le coup dans un attentat. Les cousins d'Omar-Jo, sont des personnes très simples qui régèrent une blanchisserie.

Comme dans la tragédie grecque certains narrateurs ont l'intuition du malheur qui va les frapper quand le bonheur devient trop intense. Boubastos est inquiet, il pressent le malheur et en attend le signe avant-coureur ; c'est la mort de Meket, une des filles de couple royal (Chedid, 1974 : 176, 179). Après la naissance de Mia, Samya s'inquiète de ces six ans de bonheur : *D'autres fois, ce bonheur m'inquiétait. Il me semblait qu'une menace pesait sur lui* (Chedid, 1952 : 215). De façon plus réaliste, Om-Hassan se rend compte qu'en allant voir sa famille décimée par le choléra au village elle a tenté le destin :

Depuis son retour de Barwatt, Om Hassan n'était plus la même. Il lui semblait que le ciel allait soudain se fendre. Malgré sa peau fraîche,

ses larges yeux noirs et vifs, son corps vigoureux, ses jambes fermes, la vue de Hassan la plongeait dans l'anxiété (Chedid, 1960: 30).

Elle a une vision inquiétante, une vision qui présage la mort de l'enfant :

La vieille était hantée par le visage de l'enfant. Soudain, il se brisa, comme du verre, en mille miettes ; il n'en resta plus que les lèvres. Des lèvres sèches, grises, fendillées (Ibid. : 105).

Dans le même sens, Samya fait un rêve prémonitoire où elle perd sa fille qui se sépare d'elle pour rejoindre un *homme habillé de flanelle blanche*, couleur du deuil, et basculer avec lui dans le vide (Chedid, 1952 : 216-217).

Comme dans les tragédies, l'amour et la passion sont fréquemment détruits dans les romans de Chedid ; les cas du couple Akhnaton et Nefertiti et des parents d'Omar-Jo sont des plus éloquents. Dans le cas de l'attente de l'amour, les illusions de Samya sont détruites par l'attitude de son mari Boutros. L'amour maternel est lui aussi menacé : les enfants ou petits-enfants meurent comme Meket, Sybil, Mia et Hassan.

III. Les formes d'un discours tragique

Comme nous l'avons vu, la présence des éléments constitutifs du tragique est fondamentale dans les romans de Chedid mais il est évident que certains choix dans la forme du discours peuvent accentuer la dimension tragique : nous retiendrons brièvement dans le cadre de ce travail ceux qui concernent les instances temporelles et spatiales ainsi que la prévalence de certaines



images qui vont dans le même sens.

Dans un certain nombre de romans, il est possible d'apprécier des structures qui généralement mettent en place le tragique de façon immédiate en introduisant une anachronie par rétrospection. Dans *Néfertiti et le rêve d'Akhnaton* ce procédé d'analepse est évident dès la première page lorsque Boubastos décrit leur situation : *Nous voici, elle [Nefertiti] et moi, rejetés aux confins de la Ville d'Horizon, ou plutôt de ce qu'il en reste !* (Chedid, 1974 : 41). De même le début de la narration du roman *Le Sommeil délivré* se situe le soir du meurtre où Samya pourtant devenue paralytique, décharge un revolver sur son mari au moment où il se penche pour lui donner le baiser habituel sur le front. *Le message* commence aussi par la description concise de l'impact de la balle dans le dos de Marie, *un mal cuisant, aigu, bref* (Chedid, 2000 : 7). Le roman *La maison sans racines* s'ouvre sur le récit de l'épisode le plus tragique : l'échec de la rencontre entre Ammal et Myriam sur la Place car l'une d'elles est abattue par un franc-tireur. La tragédie se distille tout au long du récit où s'intercalent les chapitres en italique qui retracent cette fin tragique où s'accumulent les morts en un laps de temps très court : Ammal ou Myriam, Kalya, Sybil, sa petite fille et Slimane le serviteur (Chedid, 1985 : 56, 73, 88, 123, 166, 172).

Dans *L'Autre* le procédé consiste à isoler un moment crucial juste avant la catastrophe, par exemple un moment de bonheur où Simm aperçoit l'étranger qui se penche à sa fenêtre, juste avant le séisme. Ce premier chapitre décrit ce moment avec une lenteur imprégnée de poésie, description qui utilise les caractères en italique : *Le jeune homme se penche encore, sourit. Sourit à Simm. Un sourire à crever les murs !* (Chedid, 1969 : 16). À partir du deuxième chapitre intitulé *La secousse*, le rythme s'accéléra jusqu'à ce que Simm obtienne ce qu'on cherche le jeune homme

sous les décombres car il est persuadé qu'il a survécu.

Dans *Le sixième jour* le schéma temporel est celui d'un crescendo qui conduit au désastre final. Om-Hassan lutte, surmonte de nombreuses difficultés pour éviter l'hospitalisation de son petit-fils ; elle déjoue même les manœuvres d'Okkasionne qui dénonce les cas de choléra pour toucher la récompense ; le voyage sur le Nil commence enfin et les morts de l'enfant et de sa grand-mère se produisent le sixième jour.

La structure spatiale du roman *Le survivant* est aussi celui d'une quête toujours recommencée qui se termine par un échec et la mort de la protagoniste.

Les structures spatiales apparentes dans les romans de Chedid véhiculent le tragique de deux manières différentes : la description des espaces où la tragédie a lieu, et les contrastes entre les données spatiales et les désastres qui s'y déroulent.

La description d'un village dévasté par le choléra, amoncellement de restes de maisons et d'objets calcinés dans des rues désertes véhicule le tragique dans *Le sixième jour*. La ville du roman *le Message* se limite à une rue sordide poussiéreuse, pratiquement déserte et bordée de maisons en ruines.

La Cité fertile est un lieu où vit une masse grise de citoyens dont le statut social n'est pas défini. La seule certitude est qu'ils sont égaux dans le malheur dans cette ville qui les épuise : contrôle des papiers d'identité, autorité sans appel de la police, détresse et inquiétude des réfugiés, difficultés d'adaptation, lutte pour obtenir du travail. Les mécanismes ségrégatifs se manifestent par le zonage et la présence de banlieues à bidonvilles.

Par ailleurs les espaces présentent souvent des aspects binaires qui mettent en jeu des conflits au moyen d'une écriture de contrastes, qui laisse entrevoir l'idéal (la



200

beauté) au milieu de la tragédie. La cité d'Horizon, avec ses arbres fruitiers, ses fresques où l'oiseau, les poissons, la gazelle s'ébatent parmi les plantes de la vallée (Chedid, 1974 : 139-140), est ce rêve que nous ne cessons de retisser par opposition aux ruines, à l'océan de pierres (Id. : 96).

Des décors d'une beauté somptueuse mettent en relief l'apparition du tragique car il semble exister une certaine incompatibilité entre ces éléments. Ce sont des décors solaires, comme ceux des tragédies grecques, où l'horreur surgit dans des paysages de rêve,

où le flanc des collines se couvre d'herbes, les haies sont mouchetées de soleil, la pulpe déborde de tous les silences. La vie émerge, navigue le long des veines, s'écoule dans la gorge, cogne dans la poitrine annule les distances, annule l'âge, suspend le temps,

et cela juste avant le séisme (Chedid, 1969 : 16).

Que dire du charme du Liban où se déroule une guerre hideuse, Liban de l'enfance de Kalya, « Ces rives légendaires, ces mondes de temples, de dieux, de mers, de soleils » (Chedid, 1985 : 11). C'est un pays ambigu où se côtoient la beauté, le bien et le mal, un pays qui cache son jeu :

Baie en cinémascope, somptueux hôtels, plages privées, voitures rutilantes, sites archéologiques, luxe et loisir, plaisirs conjugués de l'Orient et de l'Occident. [...] Un congrégat de visages, de coutumes, de terres fertiles, de sols arides. Des versants neufs, de vieux rivages. Se partageant le même individu: un profil actuel, l'autre archaïque. Des mondes complexes, enchevêtrés...

[...] Elle était sérieusement atteinte leur petite terre... [...] toujours étincelante sous le baume de la prospérité, elle dissimulait ses fièvres, ses crises, ses pesanteurs. Les contrastes faisaient partie de sa magie... (Ibid. : 94-95).

Logiquement, la mise en discours privilégie des images qui se réfèrent au temps, au mal et à la mort dans leur matérialisation *catamorphe* et *hyctomorphe*. Ces images expriment la réalité de la condition humaine, dans sa composante tragique. Un exemple notoire est celui du gouffre : elle souhaiterait plutôt que la terre s'ouvre, disparaître avec son fils pour toujours (Chedid, 1963 : 16). La chute dans un gouffre indique la culpabilité dans le contexte judéo-chrétien et *L'autre* en est l'exposant maximum puisque l'Américain Jeph passe huit jours enseveli sous les décombres : *Tu tombes dans le gouffre les yeux ouverts... ça se rabat sur ta tête, ça explose tout autour* (Chedid, 1969 : 127).

Le symbole de l'eau funeste et ténébreuse est présent dans *Nefertiti et le rêve d'Akhmaton* puisque la Cité d'Horizon n'est plus qu'un océan de pierres, qu'une débâcle de rocs pétrifiés (Chedid, 1974 : 41). Des images de lourdeur apparaissent aussi, la paralysie de Samya suite à la mort de sa fille en constitue le paradigme. Notons aussi dans la tragédie vécue par Samya que le symbole des armes est inversé : le pistolet la délivre.

Conclusion

Comme nous l'avons souligné dans la première partie de ce travail, il s'agit d'une écriture référentielle qui rappelle l'écriture « blanche » des écrivains algériens qui veulent attirer l'attention sur les malheurs de leur pays. Ils témoignent de



l'horreur et Andrée Chedid fait la même chose en dénonçant les atrocités de la guerre du Liban et de la guerre en général. De plus, les narrateurs formulent souvent un réquisitoire contre les violences aberrantes, l'injustice et la guerre. Andrée Chedid se révolte contre les changements que la guerre opère dans les relations humaines ; un soldat obligé à commettre des actes qu'il réprovoque contre des personnes qui étaient ses amis avant la guerre s'interroge :

Sauront-ils comprendre ? Sauront-ils évaluer les enjeux de ces actes de guerre qui nous transforment tour à tour, les uns et les autres, en bourreaux ou en victimes, en chasseurs ou en gibiers ? Un jour effacerons-nous ces temps maudits, rattrapeurons-nous ce temps dévasté ? Un jour, pourrai-je courir vers Aziza, sans arrière-pensée ? Pourra-t-elle m'accueillir ? Pourrai-je un jour partager mon pain avec Amin, l'appeler « mon frère » de nouveau ? (Nouvelle *Les frères du long malheur*, Chedid, 1978 : 99).

En définitive, les romans de Chedid permettent une leçon de semi optimisme dans le dialogisme mort/vie. L'auteur croit en l'amour que *peuvent se porter quand épuisés, perdus, ils ne sont plus enfin que des humains* (Propos recueillis par Françoise Xénakis, décembre 1991). Elle semble croire qu'un optimisme de demi-teinte est possible. Dans *L'enfant multiple* après la mort et la destruction, l'exil, la mort probable de Maxime, le manège continue grâce à Omar-Jo. Dans *Le sommeil délivré*, Samya meurt mais perdure par l'écriture de même que le rêve d'Akhnaton dont l'idéal passera à la postérité grâce aux notes que Nefertiti dicte au scribe Boubastros car « rien ne surpasse les livres. L'homme périt, le corps retourne à la poussière. Mieux

vaut un livre, qu'un palais bien construit... [...] L'écrit quand il est beau, continue, continuera d'être prononcé » (Chedid, 1974 : 84). Dans *L'Autre*, Simm ne rencontre pas Jeph mais l'Américain est sauvé et Simm a joué son rôle. Il l'a sauvé mais n'attend aucune récompense. L'issue de deux romans *Le message* et *Le sixième jour* repose sur une occultation de la réalité, qui permet une mort sereine. Marie meurt en croyant que son message est arrivé à Steph et Om-Hassan convaincue de la guérison de son petit-fils.

En définitive, l'influence du théâtre et de la tragédie grecque en particulier, est grande dans les romans d'Andrée Chedid, comme elle reconnaît elle-même dans une interview :

Il est vrai que j'ai commencé par lire des pièces de théâtre. [...] le théâtre grec m'a beaucoup influencée, non par son contenu, mais par la vision, la mise en scène ou le débat qu'il peut apporter. [...] Quand j'écris un roman, je vois par images, par séquences ou par anticipation. Certains de mes personnages sont comme des masques grecs. Ils s'animent et dessinent tout ce qui devance la parole. Ils expriment toute la tragédie du monde. Et puis il y a ce problème, cette interrogation fondamentale entre l'individu et la cité, entre le droit et la loi, entre la volonté et ce qui est imposé. Le théâtre grec, avec cette voix du chœur qui dépasse l'individu, et qui, en même temps, passe par l'individu, est l'une des clefs, consciente ou non, de ce que j'ai voulu exprimer¹⁰.



Notes

¹ À qui restituer ; *Le sang des hommes* ; *Si féroce ment répandu ?*

Cf. « Regarder le sang », *Poèmes pour un texte (1970-1991)*, Paris, Flammarion, 1991, p. 219.

² Gardes-Tamine, J., Hubert, M.-C. : *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2002 (1996), p. 220.

³ Propos recueillis par Michel Grisolia, *Magazine Littéraire* (1972).

⁴ Étant donné que les œuvres mentionnées sont toutes d'Andrée Chedid, je n'indiquerai l'année de publication que lors de la première référence puisque les renseignements figurent dans la bibliographie en fin d'article.

⁵ *Si tu ré-inventais la terre ; Drainerais-tu les plaies de nos batailles ; Absorberais-tu nos vides et nos sanglots ; Répandrais-tu l'ivresse d'exister ?*

Cf. *Si tu ré-inventais la terre, Poèmes pour un texte (1970-1991)*, Paris, Flammarion, 1991, p. 224.

⁶ *Enfant enfant de nos guerres ; Au fond de ta poitrine j'ai mis un oiseau mort.*

Cf. *Enfant de nos guerres, Textes pour un poème 1949-1970*, Paris, Flammarion, 1987, p. 35.

⁷ Om-Hassan croit ce que lui a dit le maître d'école : « *Dans six jours je serai guéri. N'oublie pas ce que je te dis : le sixième jour ou bien on meurt ou bien on ressuscite. Le sixième jour...* », ajouta-t-il se remémorant les termes du journal, « *c'est une vé-ri-ta-ble ré-sur-rec-tion !* » (Chedid, 1960 : 33).

⁸ Autour de la Place, habite une population mixte, originaire de plusieurs communautés. Leurs existences se sont toujours entremêlées. [...] Les habitants n'attendaient que cela, que l'hostilité cessât et qu'on leur donnât le moyen d'être ensemble de nouveau (Chedid, 1985 : 40).

⁹ Propos recueillis par Valérie Marchand dans *Les Lettres Françaises*.

¹⁰ Sur l'emplacement de l'actuel Tell-el-Amarna.

Bibliographie

CHEDID, A., *Le Sommeil délivré*, Paris, Flammarion, 1952 (rééd.1990).

CHEDID, A., *Le Sixième Jour*, Paris, Julliard, 1960 (rééd. 1972).

CHEDID, A., *Le Survivant*, Paris, Flammarion, 1963 (rééd.1992).

CHEDID, A., *L'Autre*, Paris, Flammarion, 1969 (rééd. 1990).

CHEDID, A., *La Cité fertile*, Paris, Flammarion, 1972 (rééd.1992).

CHEDID, A., *Néfertiti et le rêve d'Akhmaton*, Paris, Flammarion, 1974 (rééd. 1988).

CHEDID, A., *La femme en rouge (et autres nouvelles)*, Paris, Flammarion, 1978 (rééd. 1994).

CHEDID, A., *Les Marches de sable*, Paris, Flammarion, 1981 (rééd. 1990).

CHEDID, A., *La maison sans racines*, Paris, Flammarion, 1985 (rééd. 1993).

CHEDID, A., *L'enfant multiple*, Paris, Flammarion, 1989 (rééd. 1991).

CHEDID, A., *La femme de Job*, Paris, Calmann-Lévy, 1993.

CHEDID, A., *Les saisons de passage*, Paris, Flammarion, 1996.

CHEDID, A., *Le message*, Paris, Flammarion, 2000.