

Afifa Marzouki

Professeur à la Faculté des Lettres  
Université de Manouba, Tunisie



Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest  
n°2 - 2007 pp. 147-158

La lecture du recueil *Nos ancêtres les Bédouins* de Salah Garmadi (1933-1982)<sup>1</sup>, poète tunisien bilingue et professeur de linguistique arabe, génère deux constats : d'une part l'univers arabe tunisien, avec sa langue, son histoire, son actualité et sa culture, est si ancré dans la trame de l'expression française, que celle-ci n'en est jamais un étanche écho sonore mais semble sans cesse remodelée, métamorphosée et réinventée par toutes les composantes de cet univers, loin de tout académisme linguistique. D'autre part, et parallèlement à cela, les héritages culturels et scolaires français sont tellement présents, interpellés, contredits, pris à parti, dans le rendu même de la réalité tunisienne, que, par moments, le lecteur peine à démêler le contexte tunisien de l'univers français, volontairement associés et brouillés par le poète dans sa manipulation ludique du langage.

Dans ce va-et-vient permanent de l'arabe vers le français et du français vers l'arabe, la poésie se taille une certaine spécificité et parvient à une grande originalité que nous tenterons de mettre en évidence dans ce qui suit. Voyons, dans un premier temps, par quels subterfuges poétiques le poète bilingue va couler la réalité tunisienne dans le moule de la langue française et ce qu'il va faire subir à la langue de Molière comme dérèglements et déraillements pour la mettre au diapason de l'univers oriental et pour en tirer les meilleurs effets poétiques.

Nous passerons rapidement sur les nombreuses métaphores très contextualisées et qui ne tirent leur force et leur beauté que de leur ancrage dans une civilisation particulière et une culture spécifique (nous pensons à des expressions comme « orphelin d'huile et de désir » (p.34) ou « seins servis sans soutien-gorge / Trempés d'olives et de pain d'orge » (p.24) qui sont générées par une sensibilité toute méditerranéenne), et nous nous arrêterons sur le jeu poétique portant sur les xénismes qui transmutent le texte en tissu hybride, visiblement panaché, interpellant continuellement la curiosité du lecteur francophone.

Directement intégrés au texte français, les xénismes campent d'abord les menus tunisiens les plus populaires et les plus prisés comme autant de balises sensuelles délimitant l'univers de l'écriture avec, en premier lieu, ses couleurs et ses odeurs:

« le potage la *chorba* [...] les côtelettes la *lia* » (p.27),

mais aussi « les merguez des longues veillées / l'harissa au nez abasourdi » (p.35) qui semble instaurer un dialogue culturel entre palais d'Orient et papilles d'Occident par le rapprochement implicite que l'expression opère entre la moutarde bien européenne qui, comme on dit, monte au nez et le condiment tunisien qui enflamme la bouche. Ces bonheurs de la bouche sont convoqués même en contexte dysphorique, lorsque Garmadi évoque les bourreaux de ses concitoyens prisonniers politiques, précisant qu'il a

« mal de nommer compatriotes des hommes candides  
qui grignotent des *glibettes* qui mangent du *kadide*  
en dépeçant nos ongles marinés dans l'acide » (p.45).

Il est clair qu'il ne s'agit nullement, pour celui qui écrit, de donner, à travers l'énumération de ces mets, une vision lisse et idyllique de son pays pour en vendre l'image à l'Occident mais au contraire de pétrir la langue de l'autre afin qu'elle soit apte à traduire son authenticité et les paradoxes de sa réalité profonde. En recourant à l'emploi ostentatoire des xénismes *glibettes*, pluriel du mot arabe désignant le cœur et référant aux graines de tournesol ou de citrouille dont ses congénères sont friands et *kadide*, désignant la viande de l'agneau de l'Aïd, méticuleusement séchée au soleil et au goût suave, le poète engagé souligne mieux le paradoxe d'une sensualité ultime qui rend les bourreaux d'autant moins acceptables qu'ils sont ainsi rattachés à l'humain parce que, au-delà de leur monstruosité, ils se révèlent des êtres ordinaires, sensibles aux mêmes plaisirs que leurs victimes et presque touchants.

Les xénismes étant, pour le poète, à la fois la meilleure façon de revendiquer sa culture et de s'approprier la langue de l'autre par l'enrichissement et l'ouverture qu'il y opère, il n'est donc pas étonnant de le voir jouer sur les sèmes arabes de la torture et de la persécution, soumettant sans cesse le français à leur pression pour créer des effets-choc, comme dans ces vers où il tente de camper l'univers carcéral par l'image d'un

« mur au ventre nourri de punaises  
de chants tués à coup de *mehrez* » (p.43).

Faire rimer, ici, le mot français « punaises » avec le terme arabe *mehrez* signifiant « mortier », constitue en effet, à nos yeux, un bon exemple de la fusion poétique d'une langue dans une autre pour laisser transparaître, sur le mode taquin, les saillies de l'autodérision. Si le mortier, ustensile de cuisine familial de la ménagère maghrébine ou plus généralement arabe, apparaît dans ces vers comme un instrument de torture, c'est que dans l'inconscient collectif tunisien, il y a souvent été associé. « Passer quelqu'un au mortier » est d'ailleurs, en Tunisie, une expression populaire qui signifie le « tabasser à mort » et le poète bilingue sait bien de quoi il parle quand il emploie le mot *mehrez* et non son équivalent neutre français qui n'a, quant à lui, aucune résonance sémantique ou phonétique violente.

Toujours en rapport avec ce jeu malicieux de l'interpénétration des langues, l'originalité des xénismes dans la poésie francophone de Garmadi implique

aussi, dans sa tentative de camper la spécificité de l'univers qui l'inspire, souvent le registre musical. Mais si le recours à la terminologie arabe de la musique orientale est fréquent, ce n'est pas, contrairement à ce à quoi on pourrait s'attendre, pour vanter la sensualité de cette dernière mais pour en donner une image inattendue, allant à contre-courant de tout exotisme et de toute approche pittoresque<sup>2</sup>, l'accusant de détourner de l'action et de faire diversion aux grands problèmes.

Qu'il s'agisse des rythmes du folklore musical tunisien assurés par les instruments à percussion comme le *tar* et le *bendir* (voir p.34), des airs les plus raffinés du malouf andalou ou des battements endiablés du très populaire *stanbali* africain, la musique apparaît surtout, dans notre recueil, dans un cadre dépréciatif. En témoigne ce tableau que le poète brosse de sa société et d'une population qui se laisse gruger, enivrée de mélodies opiacées :

« car le malouf a fait l'unanimité  
des filles à mini-jupes et des enturbannés  
car le néo-*stanbali* pourrit  
toutes les têtes bien nourries » (p.39).

Le «néo-*stanbali*» semble ici un néologisme franco-arabe forgé à partir de l'expression «Néo-Destour» qui désigne le parti unique au pouvoir à l'époque où le poète écrit, et le *stanbali* est la musique qui accompagne la danse-transe de l'exorcisme, venue en d'autres temps de l'Afrique subsaharienne. Les xénismes, mots vivants, directement campés dans le poème francophone, ont, par leur résonance, l'avantage d'être des mots-images, à la fois terminologie et décor, dénotation et connotation spontanée. Les mots de la langue locale semblent, de ce fait, les mieux adaptés pour transmettre cette idée qu'en adoucissant peut-être un peu trop les mœurs, la musique nationale ne fait qu'endormir les consciences et qu'en exacerbant les sens, elle ne fait qu'engourdir les esprits :

« crise des échos rouillés de l'âme arabe  
crise des intellectuels arabes éberlués  
nageant dans leur *yalani* » (p.40).

«*Ya lalani*», expression onomatopéique, reprise souvent dans nos vieilles chansons, est citée ici, en arabe dans le texte et en fondu enchaîné, comme l'illustration vivante des refrains lénifiants d'une société qui somnole au son berceur de sa musique.

Si l'originalité de la langue poétique de Garmadi est souvent visible dans son univers imaginaire imprégné de la réalité de son pays dans ses métaphores et ses arabismes, elle est aussi décelable dans l'usage que le poète fait des locutions arabes et dans sa façon de greffer leur traduction littérale au texte français. Force est de constater en effet que Garmadi a très souvent recours aux périphrases du parler dialectal de son pays pour broser des tableaux satiriques de la société. Ces tours figés semblent d'une part lui ménager la distance nécessaire à l'ironie, trait fondamental de son style, et, d'autre part, dédramatiser ses propos, grâce à leur formulation atténuée par la tournure

indirecte :

« mais au cœur vitreux du Vietnam en guerre  
les enfants du napalm avalent leurs molaires » (p.42).

Aux accents élégiaques, le poète de la dérision préfère, ici, le rire jaune. En désignant la mort par le détour de l'expression tunisienne « avaler ses molaires », il fait sienne, et par la forme et par le fond, la cause qu'il défend. En exprimant le drame vietnamien dans la langue orale de son pays, c'est la solidarité internationale d'un peuple qu'il rend poétiquement. En effet ce sont les idiolectes de la langue populaire qui traduisent souvent le mieux sa subtilité et la spécificité de son esprit et donc de sa culture. Quand Garmadi évoque, par exemple, « l'homme directeur et demi » (p.35), en employant avec ostentation la locution de l'arabe dialectal, c'est pour exhiber ironiquement tout le prestige et toute la morgue que l'imaginaire social attache à la fonction mythique du directeur dans nos sociétés. Quand, ailleurs, il décrit ce pauvre qui

« [...] se penche sur son crachat  
où luisent rassasiés des millions d'oeils de chats » (p.55),  
«et tous ces intellectuels bêtes  
qui ne font que leurs emplettes » (p.18),

c'est encore l'imagerie populaire et l'expression idiomatique tunisienne traduite en français qui lui servent de renfort pour dire, avec causticité, dans un cas, les frustrations de la misère et, dans l'autre, le pragmatisme et « la trahison des clercs » présentés par l'expression arabe comme des égoïstes et des profiteurs.

Notons que les pieds de nez à la religion sont, quant à eux (sacralité oblige!), véhiculés par la traduction des formules stéréotypées les plus consacrées de la langue arabe écrite, comme dans cet exemple de litanie du poème « Anniversaire », caricaturant, dans la langue du Coran même, la bigoterie et le fatalisme musulmans :

« fête à Rabat fête à Samarcande  
fête la clémence d'Allah est grande » (p.21)

ou dans cet autre exemple de la pièce « Matanza » où la poésie impie, décrivant les filets des pêcheurs de thon, suggère, par le détour de ses emprunts à un dicton bien connu qui a lui-même inspiré une vieille chanson populaire tunisienne, toute la morosité de la succession des journées de ces pêcheurs et toute la précarité et la rigueur de leur travail, sous la bénédiction de leurs convictions religieuses :

« il n'y a d'allah qu'allah ça va ça vient ça se remplit  
ça se vide comme ramadam suivi de son aïd comme l'effort rouge et la  
peine livide » (p.95).

Pour finir cette analyse illustrant le va-et-vient amusé que la poésie opère constamment entre l'arabe et le français, nous citerons l'exemple, à nos yeux très révélateur, de ces versets où Garmadi évoque la condition très emblématique de

« l'homme bâtard comme une sale eau  
comme mi-roumi et mi-bicot » (p.35).

Pour déterminer la bâtardise de l'homme, le poète joue à abâtardir la langue en désignant, tour à tour, le même homme, lui-même sans doute et tous les intellectuels bilingues qui lui ressemblent, par une expression péjorative arabe (roumi) qui désigne l'Européen, l'étranger, et par un mot dépréciatif français (bicot) qui désigne les Maghrébins. Dans la terminologie arabe du poète, le *mi-roumi*, c'est, en effet, l'Arabe tunisien dénigré dans sa culture française, et, dans sa terminologie française, le *mi-bicot*, c'est toujours le même homme mais méprisé dans son arabité. Le poète nous offre là une excellente illustration linguistique et ludique de l'exclusion sociale et des préjugés ethniques qui sous-tendent nos réflexes quotidiens car le lexème *bicot*, émanant de la société française et le lexème *roumi*, invention de la société arabe, traduisent tous les deux un chauvinisme communément partagé.

Le dernier volet de cette étude du reflux de l'univers arabe et tunisien sur la poésie francophone de Garmadi portera sur l'historicité de cette écriture et l'importance de l'impact de cette historicité dans la transmission du sens. Transmuée en effet en jeu de devinettes et en poésie à clefs interpellant la complicité immédiate du seul lecteur tunisien, la poésie de Garmadi prend parfois des allures mystérieuses et insolites quand elle tente de répercuter certains us et coutumes du pays, ses traditions locales ou même ses mœurs politiques. Quand, par exemple, le poète écrit que

« les Marocains gardent encore la rue tunisienne » (p.15),

qui, mieux que le lecteur tunisien, comprend que c'est parce que, dans son pays, le gardiennage est souvent confié à des hommes d'origine marocaine, réputés pour leur sérieux et leur rigueur, tradition qui a débuté autrefois quand les Marocains pauvres, sur leur route pour le pèlerinage à la Mecque, faisaient une longue escale à Tunis, pour y gagner de quoi payer le reste du voyage? Mais dans ce verset, si la plume du poète veut que les Marocains gardent la rue en plus des demeures et des administrations tunisiennes, c'est qu'elle a voulu rendre la mobilité de cette image typique des quartiers résidentiels où l'on voit ces gardiens arpenter la rue avec leur bâton comme pour souligner la proximité des peuples maghrébins.

Dans un autre poème, le verbe poétique retentit des échos de l'actualité et se fait témoignage politique goguenard que l'oreille avertie du citoyen tunisien des années 70 peut facilement saisir. La poésie prend alors des allures sacrilèges même si ces allures la sauvent du couperet de la censure politique : le « Dieu chauve et chauvin » (p.19) du poème « Dieu » n'est, en effet, qu'un dieu humain local, du nom de Bourguiba, identifié, ici, par sa calvitie et dont l'autosatisfaction et le centralisme sont désignés sous le trait caricatural de l'adjectif « chauvin » qui a aussi cet avantage musical de jouer sur les homophonies du verset. Une autre allusion dédaigneuse et volontairement anti-romantique et anti-poétique, au palais présidentiel de Carthage cette fois, mérite d'être rappelée :

« et cette mer au bleu lointain  
au front hautain

occupée par chose et machin  
au creux des souvenirs romains » (p.33),  
image qui jure avec la vision idyllique et lyrique d'un autre poème de la même  
année, mais cette fois-ci d'un autre grand poète francophone, Senghor, qui  
a choisi, pour son hommage au président tunisien, la langue auguste de la  
célébration :

« Dans ton palais maure à Carthage, je t'ai nommé, toi Combattant  
extrême.  
Yeux d'acier et d'azur, menton de proue et fils du Peuple de la mer »  
(p.309)<sup>3</sup>.

De même que nous avons mis l'accent, dans la première partie de notre étude,  
sur l'originalité de l'inscription de l'univers culturel et linguistique arabo-  
tunisien dans le corps du poème francophone, nous allons procéder à la démarche  
inverse, en essayant de mettre le doigt sur la spécificité de l'exploitation du  
substrat culturel qui sous-tend le français mobilisé par le poète tunisien pour  
multiplier les effets de l'expression de la dérision. Nous commencerons par le  
commentaire du titre même du recueil de Garmadi, *Nos ancêtres les Bédouins*  
et des vers qui le suivent et qui constituent l'ouverture de son texte :

« ils sont là  
nul ne peut les nier  
nul slogan effaceur » (p.15).

Calquer ainsi le syntagme français « nos ancêtres les Gaulois », trop familier à  
toutes les générations de l'époque coloniale, en opérant un transfert culturel lui  
opposant une autre réalité, relève ici d'un procédé ludique et ironique qui a une  
double visée : se gausser de la politique française d'assimilation du temps jadis  
et surtout rappeler au président tunisien Bourguiba, « chauve et chauvin », les  
limites de son idéologie qui, à trop proclamer la différence culturelle tunisienne  
et ses visées modernistes dans le concert arabe, en vient à nier les racines  
de son pays. Transfiguré, réinterrogé, le cliché français fonctionne comme un  
point de repaire, il témoigne d'une histoire, réveille des réflexes et balise un  
parcours. Affiché à la tête du recueil, il témoigne du degré de l'implication  
de la langue dans la propagation d'une culture et dans le fonctionnement de  
la mémoire collective. Suivi, dans le corps du poème, d'un commentaire du  
poète-narrateur, il devient le référent linguistique par excellence qui sert de  
levier à un dialogue culturel permanent.

Quand, dans son « Paysage oriental », le poète parle de « perdre son arabe  
pour du latin » (p.28), défigurant à souhait l'expression « perdre son latin » qui  
signifie « ne rien comprendre » à un message ou à une situation c'est-à-dire  
perdre son outil linguistique essentiel, sa langue, il renverse le sens initial de la  
référence au latin mais sans pour autant brouiller la compréhension du lecteur.  
Celui-ci entend bien que, dans le poème de Garmadi, «perdre son arabe pour  
du latin», c'est perdre l'essentiel pour rien, lâcher la langue-mère pour le  
français (désigné par la référence à la langue morte, le latin), s'égarer et être  
dans l'impasse. Ainsi contredite dans sa formulation et recontextualisée,  
la locution figée, tout en conservant son sens premier, revit dans un nouvel  
habit oriental. Fidèle à l'esprit mais pas à la lettre de la langue qu'il manie et  
manipule, le poète arabe écrivant en français marque sa distance par rapport

à ses propres choix, par le biais de l'humour, nous disant qu'il ne sera jamais ni cet écrivain arabe enfermé dans l'amour narcissique de sa langue ni ce poète francophone aveuglément fondu dans la langue de l'autre.

Bien d'autres expressions idiomatiques interpellent le lecteur par l'originalité de leur usage, comme dans cet exemple où le simple alignement de trois expressions lexicalisées dans un même verset débusque, certes, la portée satirique des propos mais montre à quel point la mémoire de la langue étrangère, surtout chez un poète, est d'abord attachée à ses usages spécifiques :

« et le cœur gros du temps maigre fait les vaches enragées  
sans Pasteur ni lait pasteurisé » (p.22).

Si, pour l'écolier francophone que le poète fut, ces expressions n'ont d'abord été que des expressions figées dans les manuels, elles paraissent vibrer, pour le poète adulte, d'une réalité trop vivante pour ne traduire que de pures vues de l'esprit. En reliant syntaxiquement les idiotismes français dans une seule phrase, le poète semble dérouler les facettes de la misère sociale qui, pour être dite dans la banalité du parler quotidien, n'en donne pas moins une image-choc de tous les laissés-pour-compte. Quant au commentaire « sans Pasteur ni lait pasteurisé », venu déterminer avec une pointe d'humour « les vaches enragées », en développant la locution figée française, en lui donnant une suite, il la greffe sur un contexte maghrébin. Ce commentaire vient, en même temps, redonner une mobilité aux mots, de nouveau investis de leur sens littéral, pour établir un lien logique entre la rage et Pasteur, un pont sémantique entre « maigre » et « sans lait » et une relation métonymique entre « vache » et « lait ».

D'autres formules de la langue française sont encore, dans la poésie de Garmadi, décontextualisées, recontextualisées pour dire, sur le mode sarcastique et dédramatisé, les frustrations et les manques :

« je déurgiterai en gîtant  
comme feu sans poêle  
comme peut mieux faire  
et résultats insuffisants » (p.36).

Le jargon du maître d'école jugeant les efforts incertains de ses élèves et évaluant leurs résultats, sonne dans la mémoire du poète désabusé comme l'écho de formules pouvant servir encore à jauger ses performances. « Peut mieux faire » et « résultats insuffisants » resurgissent ici comme les maîtres-mots d'une situation où toutes les attentes intellectuelles ne sont pas comblées, où les espoirs sont déçus et où l'engagement politique et l'écriture poétique n'ont pas donné toutes les satisfactions escomptées.

Mais ce n'est pas le seul exemple qui montre que la langue française est souvent associée à l'univers de l'école chez le poète arabe. Dans « Anniversaire », poème qui énumère les heurts et malheurs de la société tunisienne et brosse un portrait au vitriol de ses chefs, le poète s'attaque, toujours avec humour, aux discours obséquieux des flatteurs et des professionnels de la brosse à reluire :

« fête à Rabat fête à Samarcande  
fête la clémence d'Allah est grande

fête Ah Monsieur le Président  
que vous me semblez beau que vous me semblez grand » (p.21).

Cette fois-ci, c'est l'intertextualité qui vient au secours de la poésie et c'est l'école et ses classiques français qui servent de terreau linguistique à la satire amusée du poète. La réminiscence de la saveur du discours du renard de la fable de La Fontaine apprise sur les bancs de l'école, à une époque où la récitation était un pilier de l'enseignement de la langue, illustre combien, en adoptant une langue, l'écrivain adopte en même temps une culture que son texte ingère, intériorise et recentre sur le mode universel. Car Garmadi ne cite pas, dans ce cas, La Fontaine, il greffe directement son texte, langue et esprit, sur le sien, dans la fluidité de la litanie poétique et sans se soucier de la rupture de construction de sa phrase, comme si la syntaxe importait peu devant l'évidence et l'urgence de la référence au fabuliste.

Dans d'autres cas, c'est le pastiche qui rend compte de ce spirituel chassé-croisé culturel auquel l'usage de la langue française soumet l'écriture de Garmadi. Le poème « Mirages » nous fournit un exemple intéressant de ces subtilités poétique :

« voir enfin le peuple jaloux [...]  
le voir enfin planter des clous  
dans le sein de tous les poux » (p.23).

C'est la chanson enfantine française qui, ici, sert de canevas linguistique au poète rêveur, se délectant du mirage d'une vision où le peuple, ragaillardi, prendrait sa revanche sur son oppresseur. Si la chanson de l'école française s'est évertuée à montrer à l'enfant comment « planter les choux », l'école de la vie apprend au poète comment on peut, adulte, rêver de « planter des clous / dans le sein de tous les poux » et cela, cette fois-ci, à la vraie « mode de chez nous ». Même si, voir les arroseurs, les poux-potentats, à leur tour arrosés et même si retourner le poignard contre ses propres agresseurs, n'est, nous précise le poète, qu'un vœu pieux, une simple vision d'homme « saoul ». Nous avons vu comment, en revisitant ses années d'apprentissage, le poète ne fait pas que couper/coller une tranche de sa culture francophone que sa mémoire réactive. Cette culture est comme rebaptisée, réactualisée, recontextualisée pour signifier non plus les joies et la vitalité de l'enfance mais les rancoeurs et la violence de l'âge mûr ou tout simplement les ratés de l'histoire, comme dans cette composition sur le thème religieux où le poète habille du même masque du pastiche son verbe poétique :

« il pousse des palmiers sur l'humanité pétrifiée. L'homme est absent et Allah est partout.  
Maternité, Eternité, Camellité.  
il est né le divin chamelon » (p.102).

Dans sa caricature de la passivité de ses congénères et de leur soumission à leur destin, c'est la trinité chrétienne qui sert de moule à la dérision du poète. La prière, la descendance féconde et le bétail semblent en effet figurer ici les trois piliers de l'univers rural qu'il peint et c'est dans la logique de cette perception des choses qu'apparaît le pastiche humoristique de la liturgie



chrétienne transformant la célèbre formule « Il est né le divin enfant » en « Il est né le divin chamelon » car le contexte dont il est question, celui du Sud tunisien pauvre, donne à la naissance d'un petit dromadaire l'importance d'un miracle.

Cette manipulation du français par un francophone de l'autre rive, participe amplement de l'ancrage de l'écriture dans l'univers poétique par la multiplicité des effets de style qu'elle crée, comme dans le poème « Ibtissama 2 » qui signifie en arabe « Sourire 2 », où le poète dénigre, avec toute l'ironie que les idiotismes et les ruses de la langue lui permettent, les malaises d'une société « en voie de développement » ou dans « Paysage oriental » où le jeu sur l'ambiguïté sémantique évoque les mosquées et les cafés, meilleures diversions offertes à l'ennui de tous, qui, en se côtoyant, semblent se prêter main forte. Car, si, dans nos contrées, « les minarets adhèrent aux cafés maures » (p.28), c'est que, dans ce cas de figure, adhérence et adhésion s'équivalent. Cet usage cocasse du verbe *adhérer* signifiant, à la fois, « coller comme avec de la glu », et « se rallier à », est un usage orienté, orientalisé devrions-nous dire.

Et, s'il arrive que le poème de Garmadi tourne à la fatrasie, comme dans le poème « Anusoloquement », c'est que, souvent dans la frénésie verbale, les mots, coquilles vides, semblent s'affoler, se bousculer dans la bouche du poète sous la forme d'un simple assemblage de sons, en quête et en attente du sens :

« je fadièse des fadaises à longueur d'a  
de bifurqui de bifurqua  
de fourquas nues  
et je marche toujours sur le point de » (p.35).

Simple « fadaise » que tous ces vers où les mots bifurquent de leur voie habituelle vers des impasses sémantiques? Amputés, dédoublés, métamorphosés, les expressions et les mots télescopés finissent par accoucher d'un xénisme : « fourqua », en arabe « long bâton fourchu », qui semble être, ici, le point d'articulation de ce langage désarticulé, le mot de la fin de ce cafouillage verbal, avec arrêt sur une image, ici emblématique du poète en plein élan d'auto-dérision, et directement inspirée de l'expression figée tunisienne signifiant le dérapage et la confusion de celui qui ne comprend rien mais qui croit comprendre, qui «entre [dans la querelle, dans la discussion], avec une «fourka et un bâton de bois», dicton détourné ici pour dire la prétention ridicule de l'intellectuel qui «n'y pige que dalle». Ce marivaudage verbal est d'autant plus intéressant qu'il émane de la plume d'un linguiste qui n'ignore pas qu'étymologiquement « fourqua » vient d'un « furca » latin, via l'italien « forca ».

« Vacuum » nous offre un autre exemple où la syntaxe française est mise à rude épreuve mais, cette fois-ci, dans un jeu de mimétisme de la langue arabe qui semble amplifier le rendu de la langue française :

« sympa tu  
oui tu  
et cela  
et nous entourés de tout

loin de ceux qui  
de ceux dont  
il ne pousse que des griffes félines » (p.63).

Dans ces paroles d'amour auxquelles le poète donne l'allure d'un véritable exercice de style bilingue, le jeu sur les effets de l'écriture syncopée et de l'anacoluthie à répétition, procède de la jonglerie avec la syntaxe arabe où le verbe *être* s'élide au présent de telle sorte qu'on dit : *sympa tu* et non *sympa tu es*, et les subtilités de la grammaire française qui distinguent *ceux qui* et *ceux dont*.

Le dernier exemple que nous donnerons de ce déraillement verbal, apparaît dans le poème « Solitude » :

« et ce n'est pas pur hasard  
que certaines voitures soient escortées de motards  
c'est que le soleil crie à bas  
à bas à faux à gras à sots » (p.55).

Dans cet exemple, tout se passe comme si la langue échappait un peu au contrôle du poète, comme si elle se contractait jusqu'à se réduire à sa portion minimale, à des mot-clés suggérant les choses, sur le mode elliptique : *bas*, *faux*, *gras*, *sots* pourraient être une façon volontairement laconique de désigner les instances du profit et de l'oppression du pouvoir. « Défiguratif, l'œil-pinceau » (p.16) du poète, par l'impression de désordre insolite qu'il donne, se contente ainsi, souvent, d'esquisser du portrait de ceux que son verbe accable, de simples contours, donnant à l'art de l'allusion toute sa mesure.

Ainsi, nous espérons l'avoir montré, la poésie de Garmadi constitue un démenti au préjugé courant qui associe francophonie et acculturation car, non seulement écrire en français a été, pour le poète, l'occasion d'interroger son identité mais, en bousculant les idées reçues, de revendiquer cette identité par opposition à l'image que lui en renvoie l'Occident, dans un portrait vivant et nuancé qui refuse qu'on l'enferme dans un tiroir et sous une étiquette quelconque et qui s'amuse à démonter les clichés les plus coriaces :

« arabe de type nouveau  
ni laid ni beau [...]  
ni savant ni sot [...]  
ni pacha ni charlot  
ni sous-dev ni ultra-mo » (p.33).

Toute la désinvolture affichée, ici, n'ôte rien à l'intérêt et à la dérision sous-jacente du propos. En revendiquant, haut et fort, sa culture, le poète tunisien a montré clairement par ailleurs qu'on pouvait écrire dans la langue de l'autre sans avoir honte de la sienne et renier sa propre appartenance, bien au contraire :

« oh mon cœur friand m'en lasserai-je un jour [...]  
du cyprès amoureux du plus blanc de nos murs  
du calitous aux feuilles becquetant nos murmures » (p.78).

L'allusion attendrie à la prononciation tunisienne de la désignation scientifique de l'arbre, l'eucalyptus( calitous), illustre bien que ce que renvoie aussi la langue française à son usager, c'est, de toute évidence, la part de soi-même qu'on y investit toujours.

Ce que la poésie révèle, en même temps, c'est que, aussi éloignées que ces deux cultures puissent le paraître, il y a toujours entre elles un point de jonction possible, une voie de fusion dans l'universel, profitable à l'une et à l'autre. La vision d'un monde nouveau conciliant la modernité scientifique et l'arabité orientale où :

« [...] nos Einstein seront majestueux en djellabah » (p.15) n'a, dans cette optique, et pour le poète, rien de saugrenu.

En s'appropriant à sa manière le français, Garmadi nous a montré que, pour celui qui écrit, la langue n'est jamais un matériau définitivement codifié dont on se sert comme un outil entièrement préfabriqué et qu'on charge, selon l'usage, d'exprimer une réalité qui lui est étrangère ; car aussitôt qu'il écrit, le poète crée une langue, invente une expressivité, donne à voir un langage en gestation qui se forge au cœur de la scène poétique. Si le français de Garmadi vibre d'une sensualité nouvelle, c'est qu'il est imbriqué dans une imagerie qui l'orientalise en l'impliquant dans une culture spécifique. Les xénismes et les multiples traductions d'idiolectes et de citations arabes célèbres, de même que les néologismes franco-arabes et le jeu sur l'historicité tunisienne du discours dotent le français utilisé d'une hybridité qui reconfigure son champ sémantique, le rebalise, le désenclave, l'éloigne de son centre habituel vers une périphérie plus ouverte, plus piquante. Par ailleurs, le recours au procédé poétique du collage des idiolectes français, au défigement des expressions lexicalisées, à la décontextualisation ou à la réactualisation de formules françaises célèbres, de même qu'au pastiche, en passant par la déconstruction morpho-syntaxique et autres tours poétiques, font de cette poésie francophone un véritable laboratoire où les champs du possible de la langue sont sans cesse expérimentés, interrogés, sollicités dans l'euphorie de l'expressivité et de l'inventivité, hors des normes rigides et consacrées. En s'appropriant ainsi le français, le poète tunisien l'aura, d'une part, enrichi et dynamisé par les apports du lexique et de la syntaxe arabes et, d'autre part, en aura exploité les résonances particulières qu'il a sur un lecteur du Sud pour en faire un moyen vivant de dialogue des cultures et un subtil trait d'union entre deux peuples dont la littérature francophone permet de jauger la complicité profonde.

Parce qu'il est agrégé d'arabe, chercheur en linguistique et parfaitement bilingue, Garmadi, a pu, grâce à son immense culture, rendre possible ce subtil dialogue entre les langues et inscrire sa poésie arabe et française dans le sillage de la modernité d'un Prévert par exemple. Contrairement à la majorité des poètes arabes de son temps, même dans ses écrits en arabe, Garmadi nous a donné, en effet, à lire de la poésie libre, s'apparentant parfois au poème en prose et rompant avec la tradition de la poésie versifiée, y compris celle dite libre, qui reste une référence dans le monde arabe. Il s'est surtout nettement démarqué aussi, par son esprit subversif et ludique, d'une certaine conception de la poésie où le sérieux affiché est de mise, où la convenance est de règle et

où l'on use de la langue avec déférence, comme si la sacralité de la religion, chez les religieux comme chez les laïques, avait déteint sur tout usage, même profane, de cette langue. Salah Garmadi ou la liberté du bilingue vis-à-vis de ses langues et ses cultures de référence, Salah Garmadi ou la créativité née de cette liberté.

### Notes

<sup>1</sup> Nous nous référons à l'édition unique du recueil de Salah Garmadi, *Nos Ancêtres les Bédouins*, publiée à Paris par P.-J. Oswald, en 1975 dans la collection « J'exige la parole ».

<sup>2</sup> Voir Samir Marzouki, « Nos Ancêtres les Bédouins de Salah Garmadi ou comment déjouer les pièges de l'exotisme? », *Cent ans de littérature tunisienne*, Publications du Groupe de recherche sur la littérature tunisienne de langue arabe et française, Faculté des Lettres, Université de Manouba, Tunis, 2007 (à paraître).

<sup>3</sup> « Elégie de Carthage », *Elégies majeures*, Seuil, « Points », 1985, p.309.

<sup>4</sup> Je dis bien « heurts » et non pas « heurs ».