REPUBLIQUE TUNISIENNE
MINISTERE DE LA CULTURE

AFRICA

Serie

CATP

11

I.N.P.
Bibliothèque Centrale
Inv.: 7589
Cote: PER - 33

INSTITUT NATIONAL DU PATRIMOINE

1996

AFRICA

Serie
CATP

Cahiers des Arts et Traditions Populaires

ISSN n°03306860

Directeur-Responsable de la publication

Abdelaziz DAOULATLI

Redacteur en Chef

Selwa KHADDAR ZANGAR

Comité de rédaction

Naceur BAKLOUTI
Med el Aziz BEN ACHOUR
Habib BEN YOUNES
M'hamed Hassine FANTAR
Abderrazek GRAGUEB
Mustapha KHANOUSSI
Naziha MAHJOUB
Mounira RIAHI HARBI
Hedi SLIM

Rédaction et Administration

4, Place du Chateau - 1008 Tunis
Tel. (00216-1) 263-610, 261-622
Fax. (00216-1) 562-452

Saisie : Samira CHITIOUI
Besma MAHMOUD

Maquette et suivi technique : Taoufik SASSI

SOMMAIRE

Abderrahman AYOUB:
Lecture croisée : Les mille et une nuits de Dhia Azzawi 1

Aziza BEN TANFOUS :
Relation vestimentaire entre Jerba et Tripoli 33

Leila GARA et Naceur AYED :
Les glaçures traditionnelles de la céramique de Nabeul : étude des procédés technologiques et analyse de composants de glaçures 41

Samira GARGOURI-SETHOM :
Mariage en décolté, traditions éclatées : reflexions sur l'évolution du costume de mariage en Tunisie 61

Zouheir GOUJA :
Une tradition musicale de transe Afro-Maghrébine *Stambâli* 71

Hafnaoui AMMAÏRIA :
La Mattanza : fête et sacrifice 101

Imed MELLITI :
La religion "populaire" existe-t-elle? Notes à partir d'une pratique de recherche 109

Moncef M'HALLA :
Le confrérisme, religion diffuse : les zaouias en Tunisie au XIX^{e} siècle 119

LECTURE CROISÉE
LES MILLE ET UNE NUITS DE DHIA AZZAWI

Abderrahman AYOUB

Orientales
Captives du gynécée
Et qui aux yeux des mâles
Se tiennent encore cachées!
Les mœurs ancestrales
Doivent évoluer.
Des hommes nous sommes les égales,
Vive la Liberté! [1]

Introduction

J. Bencheikh et A. Miquel s'interrogent: "Que sont les Mille et Une Nuits, pourquoi, comment sont-elles venues au jour? Dans quels milieux? En quels pays? A quelles dates? A qui s'adressaient-elles? Et qu'attendait d'elles leur public? De belles et bonnes histoires, simplement? Ou des leçons? Les Nuits sont-elles une littérature du plaisir ou, plus ou moins, une littérature engagée?"[2]
En guise de réponse, A. Miquel ajoute plus loin :
"Comment lire les Mille et Une Nuits? D'abord, et heureusement pour nous, pour le plaisir. Aucune étude, aucune hypothèse, aucune démonstration érudite ne pourra faire que les Nuits ne soient d'abord cela: Un formidable magasin d'histoires où nous puisons pour nous récréer. Cela posé, rien ne nous empêche de nous demander si, tel qu'il est, le

1) Passage chanté par Bouchette Boccara, cité par Nine Moati dans *Les Belles de Tunis*, Seuil, 1983, p. 251.
2) J. Bencheikh et A. Miquel, *Les Mille et Une Nuits, I & II*. Edition critique. Gallimard, Folio, 1991, p. 8.

conte reste en l'air par rapport à la société qui le produit, en d'autres mots, si cette littérature du plaisir aurait pu être, dans cette forme là, produite n'importe où. La réponse est évidemment non. Mais ce "non" peut s'entendre sous deux formes. Le conte peut être, d'un côté, le reflet pur et simple de sa société: il la révèle, la trahit, parce que, pris à elle, il ne peut faire autrement; dans ce cas, la littérature du plaisir est aussi, tout naturellement, un témoignage, étant entendu qu'il s'agit d'un effet indirect de la littérature, et non d'une intention délibérée du conteur. Sous les couleurs de notre plaisir, nous découvrons aussi le monde qui nous le procure. Mais on peut se demander, au moins pour certains contes, *si le plaisir est aussi innocent que cela*, s'il n'est pas dans le goût du temps qui consiste à délivrer une connaissance ou un enseignement tout en distrayant - le voile heureux et coloré sous lequel se cache autre chose de plus sérieux, un "autre chose" pour lequel le conte a été bâti"[3] .

Dhia Azzawi[4] a, lui aussi, gravé les Mille et Une Nuits en une série limitée de lithographies. Un coffret luxueux, comme les coffres mystérieusement emboités des Nuits, renferme les 26 Nuits de Azzawi.
Peintre Irakien, et Baghdâdî de surcroit, aujourd'hui installé à Londres, Azzawi fait partie de cette génération d'artistes peintres Arabes modernes[5] qui ont cherché à *re-sourcer* leurs créations picturales en puisant dans les œuvres de la littérature arabe orale, celle produite par le génie collectif populaire.

D'aucuns l'ont déjà dit. Il s'agit, pour ces artistes, de renouer ou plutôt d'être en symbiose avec le fond identitaire culturel de leur communauté d'appartenance. Le discours de l'identité, encore d'actualité et qui a vu son apogée durant les années soixante et soixante dix, traduisait sinon un malaise d'appartenance, au moins un vouloir d'appartenance à la communauté mère. La littérature maghrébine en langue française, et celle de l'immigration, en général, en sont témoins[6] .
Pour d'autres, ils entendaient regarder leur société de l'intérieur et réaliser une œuvre de dépassement, car le patrimoine, semble-t-il, est générateur de création, lui-même un creuset de créativité.

---

3) op. cit. p. 16
Parmi les études consultées pour cette lecture, nous citons: M. J. El-Mousawi, *al-wuqûf fî dâ'irat el-sihr, Alf layla wa layla fi nadhariyat al-'adab al-Inklizi*, Baghdad 1986; Abdelmalek Murtâdh, *Alf layla wa layla, Dirâsa simâ'iya tafkikiya li-hikâyât hammal Baghdâd*, Baghdad 1989; Mahmoud tarchouna, *Mi'at layla wa layla*, Tunis 1979; F. Jabouri Ghazoul, *The Arabian Nights, A structural analysis*, Cairo 1980; Sandra Naddaff, "Magic Time: Narrative Repetition in the Thousand and One Nights", dans *The 1001 Nights, Critical Essays and Annoted Bibliography*, Cambridge, Mass. 1985. Ce dernier ouvrage recense une bibliographie exhaustive sur les Mille et Une Nuits jusqu'en 1984. E. W. Lane, *Stories from The thousand and One Nights*, New York 1937 (Voir *Introduction*).

4) Né à Baghdad en 1936, Dhia Azzawi obtient en 1962 et en 1964 les diplômes d'archéologie et des Beaux-Arts de l'Université de Baghdad. Il vit et travaille actuellement à Londres. Ses collections publiques sont dans la plupart des Musées du Monde, y compris le Musée d'Art moderne de Tunis.
Abdelkabir Khatibi dans *Azzawi*, Galerie des Arts, Tunis 1991, p. 19 décrit la démarche de l'artiste comme: "une véritable transformation de la calligraphie en peinture. Les Lettres arabes vont dans une direction ou une autre, elles animent le tableau, comme si le tableau était un voyage. Voyage dans l'espace, le temps, la mémoire."

5) Signalons que Dhia Azzawi a repris l'expérience de la lecture du patrimoine à travers ma mise en peinture de l'œuvre poétique de Abû al-Qâsim al-Châbbi.
De cette génération, citons pour le cas de la Tunisie, Brahim Dahhak et Adel Megdiche, tous deux ont puisé dans la Geste des Bani Hilâl. Cf. Abderrahman Ayoub, "Al-sîra al-Hilâliya, masdar lil-'ibdâ'i al-hadîth. Qirâ'a fî tashkîli Ibrâhim al-Dahhak wa Adel magdiche", dans *Funûn*, Tunis 3-4, 1985.

6) Par exemple, A. Khatibi, dans *Amour bilingue*, et T. Salah, dans *La migration vers le Nord*.

Toutefois, il serait moins pertinent de se demander où se situe l'œuvre de Azzawi et, encore moins, pourquoi a-t-il choisi de faire sa propre *lecture* des Mille et Une Nuits. S'installant, à l'évidence, dans une tradition de *transmission* , Azzawi a produit, tel un conteur populaire, ou encore plus exactement un peintre populaire, une "narration plastique" des Nuits, de quelques Nuits. Narration pour le plaisir, comme dirait A. Miquel. Tout donne à croire, cependant, que le plaisir de Azzawi est non-innocent.

Comment Azzawi a-t-il abordé les Nuits? Comment a-t-il manipulé leurs textes? Quels messages, quelle sémiotique, a-t-il scellé dans son propre coffret des Nuits.

Première Partie

Lecture première

Disons, de prime abord, que l'œuvre de Azzawi se refuse, tout de suite, d'être lue uniquement en tant qu'œuvre plastique. En effet, chaque lithographie est soigneusement introduite dans un portefolio numéroté, sur lequel est imprimé le numéro de la Nuit et un morceau choisi du texte de cette même Nuit (cf. Deuxième Partie). Par ailleurs, la plupart des lithographies portent une référence, titre ou fragment de phrase, se rapportant aux Nuits.

Azzawi indique ainsi sa démarche, guide le récepteur de son message quant à la manière dont il se doit de lire, de regarder successivement, puis dans sa globalité, l'œuvre qu'il propose. Azzawi établit, ainsi, le *texte* : Il faut prendre conscience de la Nuit, de telle Nuit et pas d'une autre, et surtout du fragment de la Nuit choisi (Cf. Ordre des Nuits & Mots clefs). Il faut admettre aussi l'option de *redistribution* des Nuits, tout en gardant en mémoire que le conteur populaire lui-aussi fait œuvre de sélection à propos, en d'autre mots, selon l'attente du public, et sans doute selon son état d'âme, si on ose dire. Azzawi conteur-plasticien narre et fait les *nuits* des Nuits. Probablement pour transmettre un message à ne pas confondre avec tant d'autres suggérés, au gré des lectures hatives, par le Corpus. La redistribution des Nuits est alors nécessaire parce que le conteur-plasticien entend qu'il ne s'agit plus de goûter au plaisir "transtextuel" (selon l'option collective) des Mille et Une Nuits, mais au "plaisir", dans le sens Barthien du terme, d'une *codification* consciente opérée par l'artiste dans le Corpus des Nuits[7] , limité à 18 Nuits (S'agissant de l'œuvre de Azzawi, le mot Nuit indique le fragment de texte et la ou les lithographie(s) s'y rapportant.) et re-classées dans un ordre donné.

---

7) Azzawi à opté pour la dernière livraison des Nuits, établie par Muhsin Mahdi, *Kitâb Alf layla wa layla, min Usilihi al-Arabiya*, Ed; critique, Brill, Leyden 1984. Les fragments choisis sont traduits en langue anglaise par Azzawi, lui-même.

En effet, les Nuits sont dans l'ordre suivant :

I	- 1ère Nuit. Lithographies 1, 2 et 2a
II	- 101e Nuit. Lithographies 3 et 4
III	- 171e Nuit. Lithographie 5
IV	- 176e Nuit. Lithographie 5a
V	- 62e Nuit. Lithographies 6 et 6a, 7 et 7a
VI	- 212e Nuit. Lithographie 8
VII	- 71e Nuit. Lithographies 9 et 9a
VIII	- 14e Nuit. Lithographies 10 et 10a
IX	- 75e Nuit. Lithographie 11
X	- 150e Nuit. Lithographie 12
XI	- 135e Nuit. Lithographie 13
XII	- 147e Nuit. Lithographie 14
XIII	- 169e Nuit. Lithographie 15
XIV	- 136e Nuit. Lithographie 16
XV	- 69e Nuit. Lithographie 17
XVI	- 18e Nuit. Lithographie 18
XVII	- 80e Nuit. Lithographie 19
XVIII	- 75ee Nuit. Lithographie 20

Pourquoi cet ordre? Azzawi, on le voit, n'a choisi que 18 Nuits pour graver des *moments* , des situations "nuitales" au nombre de 26 (lithographies). A son tour, ce nombre peut être réduit à 20 si l'on considère que tout chiffre accompagné de la lettre (a) représente une lithographie-variante, ou en d'autres termes, une variante renforçant, regardant le message proposé dans la lithographie portant le même chiffre. En effet, les portefolios de (2a, 5a, 6a, 7a, 9a et 10a) ne contiennent, hormis le titre des Nuits, aucun fragment de texte.

Contrairement à la narration populaire où les versions (-variantes) sont des textes autonomes dans la mesure où ils autogèrent, dans l'espace et le temps, leur propre message, dans l'œuvre de Azzawi, les lithographies numérotées sans l'indicatif "a" seraient les textes de base auxquels (se) réfèrent les variantes avec "a". En agissant ainsi, Azzawi cherche à se démarquer du commun des conteurs populaires. Il entend bien renforcer, par le truchement de la *répétition* , le contenu d' éléments discursifs qui s'agenceraient comme sèmes redondants dans le discours global de l'œuvre plastico-textuelle.

Le soin qu'a pris l'artiste à faire accompagner son œuvre plastique par un choix de textes des Nuits, à re-distribuer leur ordre "établi", à "répéter"[8] certains "moments", certaines "situations", et point d'autres, nous ont conduit, à notre tour, à respecter l'option définie par Azzawi; en d'autres termes, à freiner autant que possible la tentation de projeter notre propre lecture, laquelle est déterminée par notre connaissance des contes des Mille et Une Nuits, sur la nouvelle structure narrative proposée par le peintre-conteur.

8) La répétition étant une forme de redondance fréquente dans la transmission et savante et populaire. Elle est aussi l'un des aspects stylistiques fonctionnels de la narrativité populaire.

Il s'agit donc pour nous de lire, en premier lieu, le texte de Azzawi, d'y dégager la sémiotique et de cerner, autant que possible, le message qu'il entendait transmettre. Il convient, ensuite, de *regarder* les "lithographies nuitales", de les décomposer en éléments possibles pour pouvoir les lire, d'y rechercher les "correspondances, les références aux textes et, enfin, de *réfléchir* sur le message, plutôt conceptuel que plastique, un ou pluriel, qu'elles projettent de transposer.

Ce qui aurait pu paraître arbitraire, à première vue, quant à la manière de Azzawi de "glâner" , par ci par là, des fragments de textes, ne le serait plus dès que l'on effectue une lecture progressive -et selon l'ordre proposé-, de l'ensemble de ces mêmes fragments. Azzawi s'autorisant, et ce de droit, d'intituler son œuvre *Les Mille et Une Nuits* , nous suggérait d'emblée les *mille* manières de les lire, mais surtout toute la liberté dont on peut jouir pour s'entretenir avec le Corpus.

S'entretenir, c'est dialoguer en prenant plaisir, en questionnant, en exprimant son accord ou son mécontentement avec un texte et ses référents. Mais il ne s'agit pas de n'importe quel texte avec lequel le dialogue est ici établi. Il s'agit d'un texte vieux de plus de dix siècles, et en même temps, d'un texte à peine né. La naissance du texte se présenterait comme l'émanation d'une branche d'un tronc commun. Autrement dit, la branche n'est différente du tronc que dans la mesure où elle est partie du tronc et autre chose que lui. Les Nuits de Azzawi sont des nuits qui évoquent les Nuits, et en même temps, qui suggèrent que *le Corpus sans variation de contenu* est toujours valable pour exprimer des situations en présence.

Cependant, comme toute liberté, celle de l'entretien, ou disons du divertissement est conditionnée, elle-aussi, par des contraintes intra et extra-textuelles. Les Mille et Une Nuits ont eu leur propre message lors de leur première énonciation et dans les conditions socio-historiques propres au siècle de leur production, en l'occurence le Xe siècle. Depuis, l'Histoire n'a pas fait marche arrière, et les pratiques sociétales ne sont évidemment plus les mêmes. Alors que le premier message s'est stabilisisé, autant que la forme du discours, parce que les Nuits ont été véhiculées, surtout, par un support écrit, lequel comme tout support épistolaire ou plastique, résiste à l'altération immédiate, toute liberté, même formelle, que l'on prendrait avec le Corpus amènerait, on ne peut plus, des modifications sémantique et formelle au texte d'arrivée. Le champ sémantique du Corpus (de départ) devient, par conséquent, sujet à "englober" d'autres champs. D'autres messages s'y greffent, tout en maintenant des liens référenciels avec le Message du Corpus.

Dans cette même ligne de pensée, la liberté qu'a prise Azzawi avec le Corpus nous parait consister à capter des "noyaux sémantiques fondamentaux" à l'intérieur des 18 Nuits, lesquelles, d'habitude, sont fragmentées au gré du transmetteur-créateur collectif. Au fur et à mesure de la progression textuelle, un paradigme s'établit marqué par des "moments-situations" forts qui, et ce n'est point un hasard, correspondent à des lithographies que l'on conviendrait de qualifier de "fresque en flammes".

La lithographie introductive (en disant *introductive*, nous pensons en même temps

Corpus de Azzawi: Nuits et fragments des Nuits

(Préambule): **Shahriyâr (1)** { M.M 56}
Le grand Shahrayâr était un redoutable guerrier et un héros intrépide. Il était invincible, énergique et tenace dans la vengeance. Son royaume s'étalait aux quatre coins du monde. Il jouissait de la soumission de tout son royaume et de la loyauté de ses sujets.

La Dame et son esclave noir (2) {M.M 56}
La dame appelait: "Mas'ûd, mas'ûd". Un esclave noir sauta de l'arbre, se précipita vers elle, lui souleva les jambes, pénétra entre ses cuisses et lui fit l'amour. En même temps, les dix esclaves noirs s'accouplirent avec les dix esclaves femelles. Ils continuèrent ainsi jusqu'à midi.

La Dame et son esclave noir (2 a) {M.M 56}
(Préambule): **Shahrazâd (3)**
La grande Shahrazâd avait lu les livres de littérature, de philosophie et de médecine. Elle a appris aussi la poésie, les faits transmis, les dires des gens, les mots des sages et des rois. Elle était savante, intelligente, sage, et femme de lettres. Elle a lu. Elle a tout appris.

La 101e Nuit (4) {M.M 562}
Le conte du roi Qamar az-Zamân et ses fils al-Amjad et al-'As`ad.
Le conteur dit: Lorsque la Dame Budûr languit de son amant et ne le vit pas venir, son cœur s'ébranla. Elle cria. Les esclaves et les servantes se réveillèrent, et au chevet de leur Dame accourèrent. L'aînée des servantes l'interrogea: "Qu'as-tu ma Dame, que t'est-il arrivé?", et la dame répondit: "Où est-il mon bien-aimé, mon amant?"

La 171e Nuit (5) {M.M 381}
Le conte de Nûr ed-Dîn ibn Bukkar et l'esclave Shams al-Nahar.
A son sourire, ses dents brillèrent plus que l'éclair et elle dit: "Abû al-Hasan, d'où tu t'es procuré ce garçon, et d'où vient-il?" Abû al-Hasan répondit: "Il est fils de roi et s'appelle Ali ibn Bakkar ". "C'est un étranger, un Persan ?", demanda-t-elle. "Oui, ma Dame", répondit Abû al-Hasan. Elle dit: "Lorsque ma servante viendra te voir, fais-toi accompagner par lui chez moi. Nous nous devons de le recevoir afin qu'il ne dise pas que les gens de Baghdad ne sont pas généreux. L'avarice est le plus vil des péchés de l'homme. Ta désobéissance te coûtera notre colère, et je ne te saluerai plus.

La 171e Nuit (5 a) {M.M 176}
Le conte de Nûr ed-Dîne ibn Bukkar et l'esclave Shams al-Nahar.
idem.

La 62e Nuit (6) {M.M 199}
Le conte du troisième Darwish.
Ensuite je me suis rasé la barbe et les cils, et je me suis abstenu des joies de la vie. Je me mis à errer partout et devint un darwish borgne. Et Dieu me conduit sain et sauf jusqu'à Baghdad.

La 62e Nuit (6 a) {M.M 198}
Le conte du troisième Darwish.
idem.

La 62e Nuit (7) {M.M 198}
Le conte du porteur et des trois jeunes filles.
Lorsque j'ai vu ce cheval, j'en fus éprise. En moi-même, je me suis dite: "Ce cheval est de grande valeur." Satan me poussa vers le péché et avec le cheval je me trouvais à l'extérieur du palais. Je le montais, mais il ne quittait pas son lieu. Je le talonnais, il ne bougeait pas non plus. Je me mis en colère et je le fouettais. A peine sentait-il le feu de mon fouet, qu'il henissa comme le tonnère, déploya des ailes et s'envola aux cieux, avec moi sur son dos.

La 62e Nuit (7 a) {M.M 198}
Le conte du porteur et des trois jeunes filles.
idem.

La 212e Nuit (8) {M.M 455}
Le conte de la servante Anîs al-Jalîs et Nûr ad-Dîn ibn Khâqân.
Nûr ed-Dîn dit à Alam ed-Dîn: "O, Alam ed-Dîn, quelles sont les nouvelles?" Alam ed-Din répondit: "O, maître, dépêches-toi et sauves-toi avec ta servante, car al-Ma`în ibn Sâwî, le vizir, t'a tendu un piège pour t'arrêter. Le roi a déjà dépêché quarante de ses soldats pour t'arrêter chez toi, vous ligoter, toi et la servante, et t'amener devant lui. Il faut que vous vous sauviez au plus vite.

La 71e Nuit (9) {M.M 223}
Le conte des trois pommes.
Il dit: "Père, tôt le matin, j'ai volé une des trois pommes que tu as offert à ma mère. Je l'ai prise avec moi au marchè où je suis resté avec mes frères. Soudain, un grand esclave noir vint et me prit la pomme.

La 71e Nuit (9 a) {M.M 223}
Le conte des trois pommes.
idem.

La 14e Nuit (10) {M.M 99}
Le conte du marchand et son perroquet.
Le marchand s'en allait au marché, achetait un perroquet puis rentrait chez lui. Le perroquet devait lui servir d'espion et lui raconter ce qui se passait chez lui pendant son absence. Le perroquet était, en effet, intelligent, savant, éveillé et avait bonne mémoire. De retour de voyage, le marchand interrogea le perroquet. Ce dernier lui apprit ce que, pendant son absence, sa femme fit, jour après jour, avec son amant.

La 14e Nuit (10 a) {M.M 98}
Le conte du marchand et son perroquet.
idem.

La 75e Nuit (11) {M.M 237}
Le conte des deux vizirs, Nûr ed-Dîn al-Masrî et Badr ed-Dîn al-Basrî.
Le mamluk mit pied à terre, embrassa la main de son Maître et dit: "Mon Maître et fils de mon Maître, cours, cours, avant que ton heure arrive!". Hassan eut peur et lui demanda la raison. Il dit: "le Sultan est très faché contre toi. Il a donné l'ordre de t'arrêter. Bientôt tu seras encerclé. Le mal est déjà à mes trousses. Sauves-toi et ne te laisses pas prendre!"

La 115e Nuit (12) {M.M 347}
Le conte du barbier.
J'étais à Baghdad du temps de al-Mustansir Billâh fils de al-Mustadhî Billâh. Il était le Calife de Baghdâd. Al-Mustansir était charitable avec les pauvres et fréquentait les savants et les pieux. Un jour, cependant, il se fâcha contre dix personnes et ordonna au gouverneur de Baghdad de les faire présenter devant lui un jour de fête.

La 135e Nuit (13) {M.M 321}
Le conte du médecin juif, du jeune de Mosul et de la fille égorgée.
La jeune fille ôta le voile sur son visage. Quelle était belle, Dieu est le meilleur Créateur! Nous nous assîmes et mangeâmes. Pendant tout ce temps, je servais des bouchées à la nouvelle jeune fille qui ne cessait de me faire des clins d'œil et de me sourire. Suite à la nourriture, on nous servit des boissons, des fruits et des gâteaux.

La 247e Nuit (14) { M.M 503}
Le conte de Jullinâr, la marine, et son fils le Roi Badr.
Tu sais que Shamandal est un tyran, stupide, idiot et fou. Plusieurs rois lui ont demandé la main de sa fille. Il les a refusé en prétendant qu'ils ne sont pas dignes de sa fille qui les surpasse en beauté et en richesse.

La 269e Nuit (15) {M.M 530}
Le conte de Jullinâr, la marine, et son fils le Roi Badr.
Puis il siffla un grand coup et voilà qu'un diable à quatre ailes se présenta à lui. Il lui dit: "Eclair, prend cette esclave qui est affligée par le sort du Roi Badr. Tout ce temps, elle ne cessa de lui servir à manger et à boire. Ramène-la à la ville de jullinar, la marine et de sa mère Farâsha. Elles sont les meilleures magiciennes sur terre. Dis à Jullinar que son fils est prisonnier de la Reine Lâb.

La 236e Nuit (16) {M.M 488}
Le conte de Jullinâr, la marine, et son fils le Roi Badr.
Elle dit: "Je t'apprendrai mon nom. Je suis Jullinâr, la marine. Mon père était parmi les rois de la mer. Il mourrut et nous laissa son royaume, à moi, mon frère et ma mère. Mais un roi parmi les rois de la mer nous attaqua et s'installa sur notre royaume. Mon frère s'appelle Sâlah. Quant à ma mère, elle est une fille de la mer; elle n'est pas une fille de la terre."

La 69e Nuit (17) {M.M 219}
Le conte des trois pommes.

Le Calife lui dit: O, pêcheur, veux-tu retourner avec nous à la mer, et de la rive de Dijla (Tigret), tu jetteras pour moi ton filet. Tout ce que tu ramasseras, je te le rachèterai à cent dinars." Le vieux s'inclina joyeusement. Tous retournèrent à Dijla. Le pêcheur retira son filet avec un coffret soigneusement sanglé. Le calife donna cent dinars au pécheur, et l'esclave emporta le coffret à l'intérieur du palais.

La 18e Nuit (18) {M.M 107}
Le conte du pêcheur et du diable.
Le pêcheur regarda dans le bassin et vit des poissons blancs, jaunes, bleus et rouges. Il en fut surpris. Il y jetta son filet et retira quatre poissons: un blanc, un bleu, un rouge et un jaune. Le pêcheur en fut très heureux.

La 19e Nuit (19) {M.M 344}
Le conte des deux vizirs, Nûr ed-Dîn al-Masrî et Badr ed-Dîn al-Basrî.
Il sourit alors que toutes les femmes présentes à la fête le dévorent des yeux. Quant au bossu, il est resté seul comme un singe. Hasan al-Basri, lui, était très excité. Il était aux petits soins des servants et servantes dont les têtes étaient couronnées de larges plateaux remplis d'or, de dinars et de confettis. C'était la dote de la nouvelle mariée qui s'avançait vers lui. Hassan la regardait longtemps et admirait sa beauté, œuvre unique de Dieu. Les servants jettaient les confettis par dessus les têtes des petits et des grands. Hassan était très heureux.

La 75e Nuit (20) {M.M 237}
Le conte des deux vizirs, Nûr ed-Dîn al-Masrî et Badr ed-Dîn al-Basrî.

Si tu souffres l'injustice, sauves-toi
Et que la maison soit pleurée par ses bâtisseurs

Car tu échangeras un pays par un autre
Mais ton âme , tu n'échangeras pas!

Table des noyaux sémiques du texte azzawien

Ordre des Nuits & Mots clefs

La lecture des fragments des Nuits Azzawiennes à partir de la constellation des mots clés qui nous ont paru être les chevilles sémiques de ces fragments nous permet, à ce stade, de cerner l'intentionnalité[9] énonciative de leur émetteur. Nous entendons par là qu'au delà du sens lexicographique des mots du corpus Azzawien, un faisceau de référents s'établit, au fur et à mesure de la progression du discours, et renvoie à un niveau symbolique qui serait *l'énoncé ciblé* par l'émetteur. En d'autres termes, ce nouveau corpus des Nuits se doit d'être lu, par-delà l'ordre codifié, en un mouvement de va-et-vient

9) L'intentionnalité est le caractère orienté, adapté à l'avenir immédiat de certains contenus de la conscience. (Larousse).

qui tient compte, d'une part, des oppositions binaires et, d'autre part, du cumul référentiel au niveau de quelques concepts (p. e. Tyranie, Amour, Baghdad, Déchéanche, Evasion). C'est au terme de la mise en place des référents, que l'on constatera (cf. Lecture des lithographies) que le Corpus Azzawien suit une linéarité énonciative qui tente de s'accrocher au sens symbolique du discours global, pour éviter d'articuler ce que nous avons appelé plus haut, le "discours trahi", celui des motivations réelles de l'évasion, ou en d'autres mots, le discours sur la migration "intellectuelle".

Parce que le "discours trahit", autrement dit, "le sens caché" du corpus est, en fait, la conséquence d'une analyse du discours en surface, nous avons privilégié ici la traduction de la textualité azzawienne qui offre plus aisément son contenu. Cette textualité est, nous semble-t-il, axée sur une critique d'ordre éthique et politique d'une société contemporaine, en l'occurence, la société irakienne. Les Mille et Une Nuits semblent, en effet, convenir à ce genre de critique de par le fait qu'il s'agit d'un texte témoin dont les scènes se produisent à "Baghdad". L'enjambement entre l'Hier et l'Aujourd'hui serait une forme d'identification (ce terme est utilisé avec son sens psychanalitique) que la mémoire opère automatiquement.

Pour approcher le sens caché du texte, le prélèvement des mots clefs est une première approche d'accès au sens. La lecture analytique des noyaux sémiques, d'une part, et ensuite, la lecture croisée des lithographies nous permettra, d'autre part, de cerner la textualité du corpus.

Noyau: I,
— Nuit: 1, Litho: 1
Fâris (Chevalier)
Batal (Héros)
'akhdu al-thâr (Vengeance)
malak al-bilâd (Royauté, souverain)
'atâ`at lahu al-`ibâd (Obéissance, autorité)
— Litho: 2
Shâl siqânha wadakhal bayn 'awrâkha wa waqa`a àlayhâ
(Sexualité, fornication)
— Litho: 2 a
idem; (s. t.)
— Litho: 3
`ârifa (Savante), *labîba* (Intelligente), *hakîma* (Sage),
'adîba (Lettrée), *darât* (Avisée)

Noyau: II,
— Nuit: 101, litho: 4
'ayna mahbûba qalbî (Quête amoureuse, passion)
— Nuit: 171, litho: 5
lama`a thaghru barqiha (Beauté)
min awlâd al-mulûk (Royauté)
min al-Ajam (Persan)

hatta nudayyifuhu fi mahallinâ, ... mâ fî Ahl baghdâd kirâm?
(Peuple de Baghdad. Générosité)
al-bukhlu 'anhasu khilla fî al-'insân (Avarice = péché)
— Nuit: 177, litho: 5 a
idem (s.t)

Noyau: III
— Nuit: 62, litho: 6
faraghtu `an ad-dunyâ (Déguisement, ascétisme)
wasaltu Baghdâd (le Salut, la Paix à Baghdâd)
— Nuit: 62, litho: 6 a
idem (s.t)
— Nuit: 62, litho: 7
faras (Cheval)
Sahala bi sawt ka-l-ra`d...wa târa bî min al-qasr (Départ, miracle)
— Nuit: 62, litho: 7 a
idem (s.t)

Noyau: IV
— Nuit: 212, litho: 8
nasaba lakum shabaka (Piège. Trahison)

Noyau: V
— Nuit: 71, litho: 9
saraqtu tuffâha/`abd aswad khatafahâ minnî (Vol = déchéance sociale)
— Nuit: 71, litho: 9 a
idem. (s.t)

Noyau: VI
— Nuit: 14, litho: 10
al-durra dhakiya, `ârifa, fatina, hâfida (La Mémoire gardienne des faits)
raqîb (Contrôle)
— Nuit: 14, litho: 10 a
idem (s.t)

Noyau: VII
— Nuit: 75, litho: 11
al-`ajal, al-`ajal qabla hulûl al-'ajal (Trahison. Mort)

Noyau: VIII
— Nuit: 151, litho: 12
al-Mustansir billâh/ al-Mustadî billâh (Victorieux/éclairé par Dieu).
Baghdâd (baghdâd: 3 fois)
Yuhibu al-fuqarâ' wa-l-masâkîn (Charitable)
yujâlisu al-`ulamâ' wa-l-sâlihîn (Lettré, Pieux)
Ghadiba... (Impitoyable. Tyran) = (contradiction comportementale du Tyran)

Noyau: IX
— Nuit: 135, litho: 13
fajalasnâ wa 'akalnâ (Festoiement/ Divertissement)

Noyau: X
— Nuit: 247, litho: 14
al-Shamandal 'ahmaq (Naiveté)
Jabbâr (Tyran)
qalîl al-`aql (Stupidité)
Shadîd al-satwati (Violence. jalousie)
— Nuit: 269, litho: 15
`ifrît (sens oppositionel, le diable = Clémence, tendresse, amour)
— Nuit: 236, litho: 16
/le texte/ = Etre terrestre-aquatique de grande beauté (: Imaginaire)

Noyau: XI
— Nuit: 69, litho: 17
/le texte/ = Mystère, récompense. Introduction au monde fabuleux.

Noyau: XII
— Nuit: 18, litho: 18
samak mulawan (= magnificience de la nature aquatique, du monde du non-vu. S'oublier dans le fabuleux)

Noyau: XIII
— Nuit: 19, litho: 19
/le texte/ = Réjouissance. Récompense méritée. Retrouvailles.
— Nuit: 75, litho: 20
/le texte/ = Délivrance de l'âme. Existence éphémère. Le déplacement, **l'évasion,** ne soulagent pas l'âme.

Table des noyaux sémique d'après les Nuits de Azzawi

NS I = *Despotisme* vs *Verbe*
Héroisme et autorité se transforment en déception et en vengeance sanguinaire suite à un cas d'adultère. La sexualité est mise en évidence d'une façon clairement bestiale. Le Verbe, la sagesse et l'intelligence de la femme, actant-sujet du Péché, sont seuls capable de tempérer le courroux de l'homme-despote.
NS II = *Avarice* vs *Générosité*
Le verbe transcende la passion, la quête amoureuse, pour lesquelles les amants s'exposent aux périls. Dans une ville comme Baghdad, la beauté est le passeport qui permet de franchir les frontières. Même un Persan, lequel est considéré, en principe, comme ennemi juré, s'il est beau, il y sera admis. L'amour est générosité et lutte constante contre l'avarice (morale).
NS III = *Quiètude* vs *Inquiètude*
Baghdad est de nouveau mise en relief: Lieu du Salut, havre de paix, l'on s'y refuge

pour éviter les intrigues des autres. A Baghdad, on vit des situations exceptionnelles: des miracles se produisent, comme ce cheval qui emporte le "persécuté" dans les cieux, lui épargnant les méfaits du monde terrestre.
NS IV = *Intrigues/Trahison*
Cependant, nul part dans le monde terrestre, l'homme n'est épargné. Cherchant l'amour de l'autre, des autres, il se fait piéger, il est trahi; sa vie est constamment en danger.
NS V = *Vol*
Dans ce monde terrestre, même l'enfant, symbole de l'innocence, vole. Tout le monde vole et est volé, depuis qu'Eve et Adam ont "volé" la pomme.
NS VI = *Confiance* vs *Contrôle*
Monde corrompu, sans éthique ni moralité. La confiance mutuelle est totalement banie. Le *sharr*, mal/vice, habite l'homme et, surtout la femme qui est présumée être le foyer de la tentation, du péché. L'homme, appelé à voyager et, par conséquent, à perdre sa vigilance, a recours au contrôle. Le contrôle est assuré par le monde animal. Le perroquet, l'imitateur de l'homme par le biais du verbe, ne peut taire le secret. Le perroquet symbolise l'espion qui, au service de l'homme (= le pouvoir, le tyran), surveille la femme (= société).
NS VII = *Tolérance* vs *Vengeance*
Le *tasâmuh*, la tolérance n'est plus une qualité humaine. L'homme qui n'agit pas selon la volonté du décideur, du représentant du pouvoir, est considéré traître. L'homme ne conçoit de châtiment pour l'homme que la mort. Pourtant, qui peut échapper à la mort, combien il tente de l'éviter!?
NS VIII = *Hypocrisie*
Pourtant, dans ce foyer de paix, ou présumé en tant que tel, qu'est Baghdad (répété ici 3 fois), Dieu a fait victorieux l'homme du pouvoir. Il l'a éclairé et l'a doté du savoir et d'une âme charitable. Toutefois, l'homme demeure fondamentalement "mauvais". Sur un coup de tête, il re-devient despote, tyran et impitoyable. Sa colère n'est calmée que par un bain de sang. C'est que l'homme est l'objet de contradictions comportementales. Au fond, piété, charité et clairvoyance ne sont que les éléments d'un masque déguisant.
NS IX = *Débauche*
La vie terrestre est envoûtante. Elle fait oublier que la mort est aux aguets et que la vie est une chimère. Pour oublier la mort, l'homme noble, riche, se donne aux festoiements, aux divertissements. Ce faisant, il ne veille plus aux autres: les pauvres, les damnés de la terre.
NS X = *Fuite*
Le monde aquatique, monde du rêve par essence, lui non plus, n'est pas épargné. Y réside l'être tyran, stupide, violent et jaloux. Aussi, pour retrouver la paix, la quiètude, faut-il chercher refuge dans d'autres lieux, dans l'espace, par exemple, où la clémence, la tendresse, l'amour pourraient être réservés à l'homme?
NS XI = *Evasion*
Cet espace n'est autre que l'univers mystérieux, le caché au regard, le monde de l'imaginaire, bref, le fabuleux. L'être y retrouverait la quiètude, elle-aussi, éphémère. L'évasion est une fuite dans l'immatériel!
NS XII = *Immatérialité/ Fantastique*
Car tout ce qui est insolite, irréel, procure à l'homme volupté, magnificence. Le poisson, symbole du mauvais-œil, chasse l'œil, autrement dit, neutralise le mal qui provient de

l'autre.
L'immatérialité conduirait au non-vu, à l'absolu. Mais à juger par le poisson qui lui-aussi tombe dans le filet du pêcheur, on finira par croire que toute situation est fondamentalement absurde. C'est le chaos.

NS XIII = *Eternel Retour*

Baghdad est un lieu comme tout autre lieu, jamais matérialisé. Baghdad est dans chaque lieu. L'évasion d'un lieu conduit au lieu. Car l'âme, ou plutôt la *nostalgie* de son propre univers est immuable. Baghdad du despotisme, de l'amour réprimé, est dans l'âme.

Sémiotique des lithographies

(1) Shahrazâd

Corps d'une femme qui sort en tourbillon d'une palette multicolore. Le rouge domine. Visage d'une blancheur éclatante, rehaussé d'une bouche suggérée mais absente. Des yeux creux, profondément noirs. Chevelure abondante noire. Shahrazâd, réduite à une tête et un buste élancé, est habillée de voileries qui flottent dans l'air et dont le design est emprunté au graphisme mésopotaméen. Le fond est noir. Est-ce la nuit?

(2) Shahrayâr

Sur fond noir, un buste remplit presque l'ensemble de la lithographie. Yeux absents, un nez fort et des lèvres charnues vocifèrent un ordre. Une sorte de coiffe couvrant la tête du buste n'est autre que le signe de l'autorité, la tyranie. Il s'agit de la tête d'un lion qui crache le feu. Une main sort du néant et s'appuie sur un sabre. Cette main et tous les éléments de la coiffe qui suggèrent la forme de la tête, sont en blanc. Le blanc pourrait traduire, par opposition au noir, le pacifisme de Shahrayâr lorsqu'il écoute le Verbe (de)Shahrazâd, laquelle est représentée par un médaillon sous l'oreille de Shahrayâr, en forme de cœur et de couleur violette.

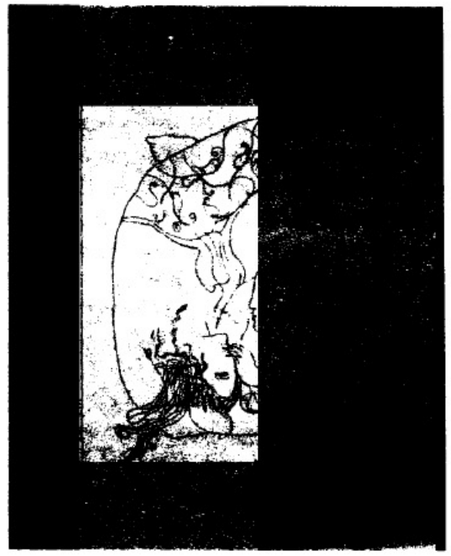
(I, 2) Shahrazâd/Shahrayâr

Couple enlacé suggérant une infinie tendresse. Le regard est, cependant, absent, mais la bouche semble parler. Le mouvement des bras est d'une parfaite douceur.
Cette *scène d'amour* est exécutée sur fond blanc et en lignes noires très fines. Nous lisons: générosité sentimentale transparente. Le monde environnant est vide. Les lignes d'une très belle pureté délimite le monde du tableau en une sorte d'icône d'amour à la persane.

(I, 2 a) Al-sit wa `abdahâ al-'aswad (voir, Reproduction n° 4)
Variante de 2, cette scène d'un érotisme franc est exécuté, elle aussi, en lignes noires. Le visage de la femme traduit beauté et jouissance. Les yeux sont grands ouverts, la tête renversée en arrière, la chevelure abondante flotte au vent. La femme tire sur le corps de l'homme pour s'enfoncer encore plus en lui. Quant à l'homme, en position debout et d'aspect plutôt lugubre et hideux (traduit par des lignes épaisses et des hachures denses et serrées), il exécute l'acte sexuel avec douceur. Ses lèvres en mouvement vers le sein de la femme suggèrent l'intensité du désir.
La partie inférieure du tableau, c'est-à-dire, sous le corps de la femme et autour des pieds de l'homme - est-il noir? - est remplie de lignes enchevêtrées en forme de flammes. Sous le corps du couple, le feu brule: feu de passion?

(I,3) shahrazâd
Encore un buste. Tout est centré sur la tête. Une coiffe surmontée d'un diadème indique son rôle royal. Plutôt "bédouine" par l'ensemble des bijoux en argent qu'elle porte, les couleurs de ses franges (rouge, vert et blanc) semblent suggérer son appartenance irakienne. Chevelure abondante, visage fin, yeux noirs au regard absent mais qui retient la vue, nez fin, bouche fine, menton surmonté de tatouages. Le reste du buste est tout blanc et plat. L'absence d'érotisme dans ce portrait fixe notre regard sur ce visage par-

lant, intelligent qui se détache du noir. Les yeux, des creux profonds suggèrent que Shahrazâd, et nous à notre tour, ne regardons pas le monde matériel, mais plutôt la littéralité du Verbe qu'elle est entrain de conjuguer.



(II, 4) Al-Malik Qamar az-zamân
Corps d'un homme, corps d'une femme, peu importe! L'un de grandeur nature, en lignes noires fines, est enveloppé dans une sorte de coquille. L'autre, plus petit, encadré - ou plutôt emprisonné - est sans visage. Des silhouettes qui baignent dans le rouge et le noir.
L'une cherche l'autre, mais chacune tourne le visage dans le sens opposé: Recherche qui ne conduit point à la rencontre. Les deux corps sont séparés par ce monde où les couleurs s'opposent, se touchent, sans se pénétrer. Le vert et le jaune donnent une lueur discrète d'espoir. Ces êtres qui ne sont pas en chair sont des chimères.

(II, 5) Qissat Nûr ed-Dîn
L'un, au visage presque effacé, est assis. A ses côtés et sur la même estrade se tient une femme au visage souriant et, pour la première fois dans cette série de lithographies, aux yeux illuminés. Elle et lui regardent une jeune fille à la beauté splendide et lui disent des mots qui traduisent leurs attitudes. Sur fond blanc se détachent ces trois êtres esquissés en lignes noires fines. Ici et là, l'univers est égayé par le jaune et le bleu, couleurs gaies. Tout près de l'estrade, une corbeille remplie de fruits: les mêmes couleurs.
Invite-t-on la jeune fille à s'en servir? Lui parle-t-on de sentiments? Aucun geste ne trahit autre chose que le plaisir d'être affable, généreux. Comme dans la deuxième lithographie, la composition en lignes fines dégage la transparence. La transparence est devenue l'expression de l'amour. Dans le texte, il s'agit d'accueillir le Persan; car le cœur abolit les frontières: l'amour ignore les nationalités.
Rappelons, ici, que Azzawi a produit son œuvre pendant que l'Irak était engagé dans

une guerre meurtrière avec l'Iran. Le choix du personnage Persan suggère la lecture politique du texte. Cependant, la lithographie le représente en tant que jeune fille, pour insister sur le caractère de "l'innocence" chez le personnage (Dans les Nuits de Azzawi, les hommes ne sont ni innocents, ni paisibles.). Cette représentation rappelle la position de nombreux intellectuels irakiens qui ont considéré que la guerre irako-iranienne est une erreur historique.

(II, 5 a) idem.
Le plaisir, l'aisance, le bonheur sont ici suggérés par la position dans laquelle les personnages se tiennent, par ce luth que gratte la femme au corps sensuel, par l'oreille tendue de la femme debout et à la chevelure flottante. Le rythme de la musique berce le regard et fait vagabonder l'esprit. La ligne encadrant ces personnages délimite leur univers à celui du moment extasié. Rien d'autre n'existe autour d'eux.
A quel pays, à quel temps, appartiennent ces êtres. Rien dans le costume, rien dans les faciès, n'indique leur appartenance, seul le luth dit l'Orient. Etres a-temporels, êtres du non-lieu, êtres humains tout court, malgré leurs différentes nationalités textuelles, qui jouissent de l'instant de plaisir.
Dans cette lithographie, l'exécution de la scène, la "situation", en lignes noires fines, semble traduire, encore une fois, la *transparence* . Chez Azzawi, il faut y insister, la transparence est langage. C'est l'articulation de l'amour heureux, de la symbiose sentimentale, de la plénitude et de la parfaite sérénité.
Dans l'œuvre lithographique, la transparence alterne avec la non-transparence (opacité coloriale). Cette alternance oppositionnelle qui se situe au niveau des lithographies variantes (avec "a"), va en diminuant, cédant la place aux "planches opaques". L'on y lit une intensification progressive de l'axium sémantique du corpus. L'agressivité, le despotisme et la déchéance gagnent progressivement sur les expressions de paix et d'amour. Ils entraînent au chaos sociétal et, enfin, vers l'évasion, le départ du lieu. L'évasion, on l'apprendra plus tard, est trahison de l'âme.

(III, 6) Hikâyat al-Qarandillî
Les couleurs dans cette lithographie camouflent un fond d'arabesque: lignes épaisses soigneusement exécutées, mots et lettres s'entremêlent, illisibles ou presque, incompréhensibles.
Plastiquement, une force de couleur, un enveloppement de l'espace font de cette lithographie une œuvre qui choque, interroge, voire dérange le regard. Car pourquoi ces couleurs opaques et sombres cachent-elles le MOT? Le graphique-image-non-sonore peut être discours.
Cette lithographie tranche déjà avec les précédentes: de la limpidité du discours pictural directe vers l'opacité, l'inintelligible. Une sorte de synthèse de l'incohérence!
Le texte renforce, à ce niveau, les données de la lithographie. L'Orient que sous-entend la calligraphie n'est autre que Baghdad qui se voile, se déguise, se cache derrière le *masque*. A-t-elle peur? A-t-elle honte? Elle se laisse, néanmoins, apercevoir, ici et là, suggestive... Elle est la demeure du secret. Mais quel secret?! Celui que Azzawi tait d'une part, et celui, de valeur culturelle, intrinsèquement lié à Baghdâd, qu'il suggère au lecteur de déchiffrer. Texte-non-dit dans le texte devient, au lieu de la transparence, le discours à établir.

(III, 6 a) idem.
Variante de 6. L'arabesque s'y dégage en tant que formes puisées dans le répertoire des graphismes "sans-réelle-identité". L'arabesque, il faut le souligner ici, n'est pas uniquement décoration, non plus. Il est contenant et contenu. Il est, au premier niveau du sens, l'Orient, le milieu familier de Baghdad, et partant, l'orient qui hésite à être ce à quoi il réfère à priori. Forme de l'hésitation, il encadre largement deux personnes dont les visages expriment l'hésitation, le souci. Les deux personnes sont camouflées dans un costume qui ne laisse paraître que les visages et un corps mono-jambe. L'une cache l'autre, et les deux semblent comme poussées, vers l'avant, par un mouvement intérieur pour dépasser les limites de l'infranchissable. Le cadre de la lithographie est tellement chargé qu'il emprisonne les deux personnages: une ligne rouge fine doublant la ligne noire qui configure les silhouettes, intensifie la fixation des personnages dans le lieu-de-leur-mouvement-freiné.
Cette lithographie semble dire que l'Orient retient dans son cosmos, son univers chaotique et illisible, les êtres qui veulent le quitter.

(III, 7) Qissat al-hammâl.
De par les couleurs dominées par un rouge feu intense sur fond noir et bleu foncé, cette lithographie est d'une force violente. Un cheval farouchement fougueux, duquel on voit à peine le cou et la crinière, déploie deux ailes immenses, de couleur jaune vif, s'arrache au sol, défonce les limites et s'en va dans les cieux. Un grand tumulte est traduit par le mouvement des ailes de ce cheval cabré sur fond ténébreux et angoissant. Cherchant à s'élancer, le cheval écrase tout sous ses sabots, déclenche le feu.
Devant cette lithographie où le cheval symbolise la fierté et la liberté, on retient notre souffle... On ne sait pas où il veut s'envoler, mais on sait quant même qu'il était en colère, qu'il s'est révolté et qu'il a, finalement, défoncé les frontières de l'étroitesse. On y garde, en même temps, le sentiment d'une angoissante incertitude. Ne peut-on identifier ce cheval à l'homme qui voulait dans la lithographie (6 a)quitter l'arabesque, l'Orient?!

(III, 7 a) idem.
Cette lithographie continue la précédente et en confirme le contenu. La redondance plastique, comme celle en littérature orale, est une forme d'insistance. La lithographie (7 a) situe le discours à la faîte de son contenu: attachement à la liberté/évasion. Ce thème sera développé dans (IV, 8) et (V, 9 et 9 a). Le fond est noir. C'est la nuit, le cauchemar et la peur. De nouveau les personnages sont exécutés en lignes noires fines et ils remplissent la totalité de l'espace. Quelques touches de couleurs douces, bleu grisatre, violet et jaune pâle, annoncent que la fuite/évasion est possible, celle de quitter l'espace de la frayeur. L'une des ailes du cheval, déjà en vol, dépasse les limites de la lithographie et, ce faisant, du monde perceptible.

(IV, 8) Qissat al-Jâriya.
Le départ annoncé en (7 a) se réalise ici.
Sur fond noir, nuit sans lune et vents déchaînant les vagues d'un port, se détache l'homme de (7 a) portant sur le dos un coffre "transparent" où se cache la bien-aimée. Il cavale. A peine ses pieds touchent-ils le sol. Il s'envole vers le voilier en partance. En dehors du renflement des vagues, le silence étend son voile sur le monde.

Dans cette lithographie, tout est soigneusement exécuté: les détails du corps humain, des mouvements, de la femme accroupie dans son monde scellé par la volonté protectrice ou jalouse de l'homme, de la communauté.
Les lignes sont devenues ici des formes finies qui reproduisent les accoutrements dont plus d'un détail traduisent l'identité irakienne. Quant au voilier, le bas de sa coque est de type mésopotaméen.
L'encadrement de la "situation" est ici doublé, ou plutôt triplé par cette ligne intermédiaire noire et plus épaisse. Certes, l'évasion se produira. La fuite s'effectuera. Ce sera un départ dans le temps et dans l'espace, mais l'esprit restera au lieu de départ. L'homme et la femme ont, en effet, le regard absent. Et l'écharpe autour du cou de l'homme est encore retenue par la frontière de son propre univers. Cet univers est, sans doute, double: matériel et mental.

(V, 9) Qissat at-tuffâhât.
Encore sur fond noir d'où se détache un couple étroitement lié par une zone de turbulence, s'installe un ensemble indéfini d'éléments en chaos. La femme reposant sur deux jambes lourdement attachées au sol,, enlace un objet suspendu en l'air (un soleil?, — Non, dit le texte, une pomme!), en forme de cœur d'un rouge vif et ajouré de jaune dont

le reflet, doré, s'étale sur l'épaule de l'homme. Ce dernier a un visage double: l'un souriant, enfantin, regarde la femme; l'autre ombragé, sévère, regarde dans la direction du mouvement de ses jambes, en course vers l'ailleurs. C'est le mythe de la pomme volée que partage, avec plaisir, le "visage conscient" de l'homme. La pomme reste accrochée dans le ciel de la nuit - est-ce la mémoire profonde? -, entre les deux êtres qui se regardent. Mythe de la pomme, celui du "péché originel" qui fit de l'Homme un être sexuel, désirant, aimant et, en même temps, qui, souffrant "la vaginalité féminine", y détourne le visage, traduisant ainsi l'inconscient individuel ou collectif. Il s'agit ici d'une lecture qui retient la religiosité du mythe. Cette religiosité a été, nous semble t-il, récupérée par Azzawi pour exprimer, en contexte, et la révolte et l'hésitation. Associée au départ du lieu et, en même temps, à la nostalgie du lieu, elle est acte de volonté de départ, et regret de départ. La pomme est représentée graphiquement dans la ligne de croisement du regard du couple. Elle est vue et, par conséquent, consommée dans les faits parce qu'elle est symbole d'un vécu éternel, d'un déchirement entre l'homme et la femme. Ce déchirement a conduit au châtiment, à la punition sociétale. La conscience de la faute est reprise ici au niveau de l'acte de départ du lieu. Nous sommes tentés de lire dans le paradigme {pomme}, le référent "al-Irâq".