

« Andrée Chedid et le fleuve des générations – Parcours romanesque », dans *Cahiers Robinson*, (CRELID, Université d'Arras), n°14, 2003, pp. 49-58.

## **ANDREE CHEDID ET LE FLEUVE DES GENERATIONS**

### **Parcours romanesque**

On a souvent souligné<sup>1</sup> combien les œuvres d'Andrée Chedid privilégient l'enfance comme celles de nombreux créateurs, par attirance nostalgique pour la virginité des commencements. N'écrit-elle pas ?

« Singulier et magique  
L'œil de ton enfance  
Qui détient à sa source  
L'univers des regards »<sup>2</sup>

Mais la créatrice a aussi une prédilection pour l'enfance car c'est l'âge révélateur des « épreuves du vivant », l'âge à partir duquel tout ou beaucoup peut être dit des sociétés et de leurs cultures. Certains romans plutôt que d'autres ont été choisis pour tisser ce regard sur l'enfance. Toutefois d'autres récits et d'autres nouvelles ne contrediraient pas les conclusions auxquelles nous parviendrons. Andrée Chedid précise à propos de sa manière de creuser ces figures nées, pour la plupart, de son univers premier : "je prends du recul par rapport à mes personnages pour leur donner une certaine expansion, et comme je connais bien le terroir de mon enfance, il m'est possible d'enraciner et de déraciner en même temps."<sup>3</sup> Evoquer l'enfance est une des façons majeures « d'universaliser les sentiments. »

### **Du côté des petites filles**

L'étude a été faite autour des petites filles et des adolescentes pour en comprendre les fonctions et les significations, pour en comprendre la portée au double sens du terme : filles et garçons sont « notes » sur la portée musicale d'un énoncé poétique rejaillissant de récits en poèmes. Ils sont « portée » aussi parce qu'ils témoignent de la vision de la société et de l'humanité de la romancière.

Du côté des petites filles, l'écrivaine insiste sur la trace tenace qu'elles manifestent, celle de l'espoir d'une féminité libérée. Espoir non accompli puisqu'à part quelques cas fugaces et attribués à des rôles secondaires dans la diégèse, elles meurent. On sait que dans l'univers

---

<sup>1</sup> - « L'adolescente et son secret dans l'œuvre d'Andrée Chedid » dans LUNES, Arles, n°23, avril-juin 2003, pp.52-57. Auparavant, « Humanisme romanesque et féminité chez Andrée Chedid », dans *Pour un humanisme romanesque*, Etudes réunies et présentées par Gilles Philippe et Agnès Spiquel, mélanges offerts à Jacqueline Lévi-Valensi, SEDES, 1999, pp.79-87. Cf. ces articles pour un développement concernant les petites filles dont nous ne reprenons que les conclusions.

<sup>2</sup> - Dans « Regarder l'enfance », *Epreuves du vivant*, 1983, repris dans *Poèmes pour un texte* (1970-1991), Flammarion, 1991, p.214

<sup>3</sup> - Entretien avec Andrée Chedid, "La langue d'une terre sans clôtures" in *Diagonales, Le Français dans le monde*, n°6, avril 1988, pp.4 à 7.

chedidien, la mort n'obscurcit pas la vie même si elle l'attriste : la mort est l'autre face de la vie. Mort et Vie prennent sens l'une par rapport à l'autre.

Aussi ces morts absurdes et révoltantes ne sont jamais inscrites dans une désespérance. Les romans ainsi analysés ont été *Le Sommeil délivré* (1953) avec Mia, Bahia et Ammal ; *Les Marches de sable* (1981) avec Cyre ; *La Maison sans racines* (1985)<sup>4</sup> avec Sybil. Du premier récit au second, le personnage de la petite fille ou de l'adolescente a gagné en intensité poétique. Sa fonction symbolique se précise aussi : elle est bien le maillon de vitalité entre la femme encore jeune brisée (Samya et Marie) et la femme vieillissante plus sereine. La petite fille est celle qui leur apprend à toutes deux la vie, la création, la renaissance.

Pour le troisième roman choisi, il est plus délicat d'éviter la désespérance pour interpréter la mort de Sybil. « Cette belle enfant », aux « grandes enjambées » aux bras aériens, élancée et à la chevelure ondoyante, est brutalement interrompue dans sa course par la balle meurtrière et nous en sommes bouleversés. Ainsi, si l'on met en parallèle la course d'Ammal et celle de Sybil, on ne peut que constater l'inversion :

“Ammal court  
C'est Ammal, elle court (...)  
-Ammal (...)  
Comme elle court, Ammal ! comme elle court ! » (p.226)

« (...) le sifflement assourdi de la balle. Celle-ci, en pleine course, vient de la frapper entre les omoplates. Sybil fonce toujours, comme si elle non plus ne s'en était pas aperçue. Elle court. Elle continue d'avancer durant quelques secondes. Puis elle s'abat. D'un seul coup. » (p.243-244)

La course de l'espoir et de l'évasion vers la liberté se transforme en course de mort. Ammal – l'espoir -, laisse place à Sybil - celle dont le sens est caché. Donner un tel prénom ne peut qu'interroger le lecteur et l'obligeait à aller au-delà de sa première interprétation.

La mort de l'adolescente est témoin de l'inacceptable de la guerre. Les adultes demeurent comme si cette mort les sommait de mettre fin à l'inacceptable. Dans *Le Message*<sup>5</sup>, lorsqu'aucune mort adolescente ne s'interpose entre la jeune femme et la femme plus âgée, la plus jeune meurt car il n'y a plus d'adolescente pour absorber sa mort.<sup>6</sup>

Pour qu'il y ait renaissance, il faut qu'il y ait mort et pour que cette renaissance soit porteuse d'avenir, il faut que cette mort soit celle d'un être de vie, de jeunesse, de promesse. On voit ainsi qu'en ce qui concerne la petite fille, la transmission est plus importante que la filiation qui sera un trait majeur de l'insertion des petits garçons ou adolescents dans les récits. Dans la pyramide féminine, le trio des âges fait remonter la sève.

Pour compléter ces analyses publiées antérieurement, nous choisissons ici la figure du jeune garçon ou de l'adolescent, éclairant notre étude du féminin par celle du masculin.

### *Du côté des petits garçons*

---

<sup>4</sup> - Tous ces romans ont été édités chez Flammarion.

<sup>5</sup> - Flammarion, 2000.

<sup>6</sup> - « Mort au ralenti » dans *Mondes, Miroirs, Magies*, Flammarion 1988. Le roman en est une extension.

Deux jeunes garçons ont rendu célèbre l'écriture d'Andrée Chedid : Hassan du *Sixième jour* et Omar-Jo de *L'Enfant multiple*. En plus de trente années, l'enfant a gagné son autonomie par rapport au monde des adultes. Pourquoi associer ces deux romans-là ?<sup>7</sup> Quels liens peut-on tisser de l'un à l'autre ?

Au coeur de nos deux romans un enfant - un jeune garçon - et un adulte. Le petit garçon est-il prétexte narratif ou élément dynamique indispensable à l'histoire ? Comment est-il traité ? A partir de ces anecdotes, que tente de nous dire l'écrivaine ?

Dans *Le Sixième jour*, Hassan n'a pas véritablement de statut de sujet. Inscrit dans la nomination de sa grand-mère – Om Hassan -, il est l'objet de toute son « action » ; elle est rarement nommée par son prénom, Saddika. Sa qualité de grand-mère, substitut de la mère, est sa raison d'être. Hassan, en blason dans sa nomination, sert de faire valoir à toutes les manifestations hautement valorisées de son caractère et de son attachement affectif. Il est remarquable qu'Andrée Chedid recharge littéralement de sens une nomination traditionnelle dont l'interprétation la plus immédiate est qu'une femme n'a d'existence que par la descendance mâle dont elle est porteuse. Saddika-Om Hassan n'a, elle, d'existence que par l'amour qu'elle porte à son petit-fils : « Fils de ma fille morte, fils de mon âme » songe-t-elle dès les premières lignes du roman (p.9). Elle ne vit que pour lui, elle est prête à tous les sacrifices et à toutes les inventions pour le soustraire aux autorités usurpatrices de la maladie et de la mort des proches. Aussi Hassan a plus un statut d'objet que de sujet, au sens actantiel du terme. Lorsque l'enfant se manifeste directement, c'est pour solliciter la protection et la sollicitude de la vieille femme. Comment ne pas citer ce passage d'une beauté émouvante ?

« Hassan avait rejeté ses couvertures. Ses jambes recouvertes de marbrures se tenaient écartées dans une rigidité inouïe. Elle appela, dès le seuil ; mais il n'esquissa pas le moindre mouvement. Penchée au-dessus de l'enfant, elle s'effraya de ses paupières rétractées, de ses lèvres d'asphyxié, de son inimaginable amaigrissement. Le coeur battant, elle s'agenouilla pour lui souffler dans la bouche. Il respirait encore. N'osant le toucher de peur que ce corps si fragile ne tombât en poussière, elle le fixa longuement.

Tout la poussait à abandonner la lutte, à se laisser couler sur le dos, pluie de sable ou feuilles mortes ; à s'étendre à côté de Hassan. Puis, que la mort les emporte ! L'un et l'autre, ensemble, comme deux barques.

Une main se leva, toucha sa robe, chercha à en agripper le tissu. A travers des brumes opaques, l'enfant venait soudain de sentir sa présence. Ce seul geste, si frêle pourtant, chargea la femme d'une nouvelle vie.

S'asseyant, avec des précautions infinies elle attira Hassan. La sagesse d'une main calme, d'un souffle mesuré, d'une voix douce, d'une poitrine tiède restait le seul recours qu'elle pouvait encore donner.

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 champ d'herbe et terre d'argile. Ses bras coulèrent comme des rivières autour de la nuque rigide. Sa robe, entre ses cuisses séparées, devint vallée ronde pour le poids douloureux du dos meurtri, des jambes raides. Sa tête s'inclina comme une immense fleur odorante, son buste fut un arbre feuillu :

- Mon roi, mon âme, mon enfant bientôt debout !

Les paupières de Hassan ressemblèrent de nouveau à celles de n'importe quel garçon endormi. » (pp.84-85)

Malgré cette passivité et son rôle d'« objet magique », si l'on reprend les termes de l'analyse contique, Hassan est déjà le support de ce qui est une constante du rapport adultes/enfants dans l'univers chedidien : la connivence et la solidarité des générations.

Dans *Le Sixième jour*, le lien est biologique et justifie le code de survie d'Om Hassan qui ne répond pas aux critères officiels et décrétés par l'état mais à ceux dont elle a hérité de par son

---

<sup>7</sup> - L'édition de référence pour l'un et l'autre roman est l'édition Librio 1994 et 1996.

ancrage dans le monde rural traditionnel. C'est pour faire sentir cet ancrage que l'ouverture du roman est consacrée à Barwat, son village natal.

Le second roman, plus de trente ans après, est plus novateur sur ce plan.

A. Chedid y aborde la question de la filiation en temps de guerre : les parents d'Omar-Jo ont littéralement explosé au Liban et son grand-père, sentant qu'il n'a plus longtemps à vivre et parce qu'il a voulu le sauver de la guerre, l'envoie en France chez un couple de cousins. Mais le lien familial ne se double pas d'un lien affectif fort et l'enfant se sent en trop dans ce foyer où il est un poids. Aussi va-t-il se chercher et se construire un couple parental de substitution, Maxime et Cheranne, et il parviendra à prolonger la présence de son grand-père grâce à Sugar.

On passe donc d'une filiation biologique à une filiation par affinités et choix. A la passivité d'Hassan s'opposent l'hyper-activité d'Omar-Jo et son esprit d'initiative. Il fait tout pour changer son destin :

« Quant à Omar-Jo, il enjambe tous les obstacles. Sa passion de vivre transforme son propre destin, métamorphose ceux qui vivent autour de lui. Il est sans doute la projection de ce que j'aurais aimé être, en toutes circonstances ; mais je ne sais pas si j'en aurais été capable. »<sup>8</sup>

Dans cette mise en perspective de l'origine et de la filiation, les noms et les portraits sont primordiaux. Et ici aussi, l'évolution du premier roman choisi au second est remarquable. On passe d'une homogénéité arabe égyptienne à une hétérogénéité multi nationale assumée et revendiquée. Elle privilégie néanmoins le rapport France/Monde arabe, teinté de référence au cinéma américain, en la personne de Charlot, troisième nom que se donne Omar-Jo, désignant ainsi sa référence existentielle et artistique.

« - Omar-Jo ?... ça ne colle pas ensemble ces deux prénoms-là.

- Je m'appelle : Omar-Jo, insista l'enfant.

- A quoi ça ressemble ? A rien !

- C'est mon nom.

- Je t'appellerai Joseph. Ou bien : Jo, si tu préfères. Un diminutif que tout le monde reconnaîtra.

- Ne touche pas à mon nom !

La voix se fit cassante. Malgré la nature enjouée du gamin, Maxime comprit que celui-ci pouvait soudain élever un mur de résistance devant ce qui le heurtait.

- Je ne cherchais pas à te fâcher.

- Je m'appelle : Omar-Jo, reprit-il plus doucement. Omar et Jo : ensemble ! » (p.41)

Cheranne (p.84-85) aura, elle aussi, un prénom double dont les deux parts sont indissociables. Pour les esprits les plus mesquins, tout cela est bien suspect et il faut toute une évolution personnelle pour que Maxime dépasse son réflexe de rejet :

« Toute cette situation lui paraissait incongrue. De plus ces trois noms disparates - issus de pays et même de continents différents - étaient la marque d'un cosmopolitisme qui ne lui disait rien de bon. » (p.43)

Dans *L'enfant multiple*, le portrait du Grand-père Joseph (pp.49-52) participe à la multiplicité ethnique, promesse de tolérance et d'humanité ; la photo de son grand-père en train

---

<sup>8</sup> - *Rencontrer l'inespéré*, Editions Paroles d'aube, 1993, p.49.

de danser (pp.135-136) qu'Omar-Jo montre à Sugar tisse une complicité avec un autre artiste, d'une origine totalement différente, le père de Sugar (p.125).

## Du fils au père

Un dernier texte, au statut un peu particulier dans l'œuvre d'Andrée Chedid, peut éclairer et confirmer filiation et connivence des générations du côté masculin de l'enfance : *Dans le soleil du père*, édité à Flohic éditions en 1992 (réédité en 1996), paraît dans une collection au titre révélateur, « Musées secrets ». La créatrice joue une partition nouvelle : choisissant son peintre, Géricault, elle sélectionne les toiles et un élément biographique à partir duquel elle crée le texte d'accompagnement des peintures choisies : le « journal » du fils naturel qui n'a su être le fils de Théodore Géricault que bien après la mort de ce dernier. Elle opte donc pour l'écriture d'un journal lacunaire qu'aurait tenu ce Georges-Hippolyte et le construit autour des deux constantes que nous avons déjà observées comme dominantes lorsqu'il s'agit des garçons : la filiation et la relation générationnelle.

Journal lacunaire puisqu'il est fait de 23 fragments dont les dates marquent toutes une meilleure connaissance de la filiation et une compréhension de plus en plus « biographique » de l'art du père.

Théodore Géricault est éloigné de Paris en 1816 à cause du scandale que provoque sa liaison avec sa tante Alexandrine-Modeste Caruel de Saint-Martin. Le 21 août 1818, naît un enfant déclaré de « père et mère non désignés », prénommé Hippolyte. En novembre de cette année-là, le peintre entame ses nombreux travaux de préparation de son « Radeau de la Méduse » : il y passe huit mois. Il meurt à 33 ans, le 6 janvier 1824. Ce n'est qu'en 1840 qu'une ordonnance donne à Georges-Hippolyte l'autorisation de porter le nom de Géricault : il a alors 22 ans.

Le « journal » commence le 17 septembre 1841 par un geste fortement symbolique : malgré l'abandon, le fils porte au sculpteur Antoine Etex, 2000 francs pour parachever le tombeau de son père :

« Dix-sept ans après la disparition de Théodore Géricault, moi, son fils, j'accomplirai ce que je me dois d'accomplir. A la date fatale de sa mort je n'étais qu'un enfant de six ans, « de père et mère non désignés » ; séparé de tous, même de ce grand-père Georges-Nicolas décédé deux ans après son propre fils et qui me légua – de la part de l'un et de l'autre – leur fortune conjointe.

(...)

J'ignorais tout de mon père, de ma mère. Cela seul m'importait. De cette dernière, je ne sais toujours rien ; mais jusqu'au bout je la rechercherai. Quant à mon père, j'ai pu, pas à pas, reconstituer son existence. Je dirai bientôt comment et à travers qui. Je relaterai aussi de quelle façon je l'ai déchiffré dans le miroir de quelques-unes de ses toiles. » (pp.9-11)

Pour cette reconstitution, la romancière fait entrer en scène le domestique du père, Moustapha, posant une touche « orientale » dans ces fragments de vie. Quand Hippolyte reprend son journal en 1846 après un long silence, il précise bien que la recherche du père est l'unique but de la vie de l'enfant caché. Faire revivre le père, c'est sinon lui donner un visage, du moins lui rendre son regard. Il pense être dans le vrai en contemplant la « Tête de cheval blanc » (p.20) :

« L'âme de Géricault hante l'œil droit de ce cheval et son regard lointain ; ce regard planté dans l'ailleurs, dans l'absence, dans la mort prochaine. Elle transperce l'œil gauche, assombri par la mèche, mais qui demeure aux

aguets, interrogeant, dévorant l'existence (...) Il dure, mon père, dans chaque parcelle de cette toile, dans chaque fraction de ce portrait.

Jour après jour nous dialoguons, Théodore Géricault et moi. Nous nous reconnaissons. En m'obstinant à interroger ce visage, j'ai l'impression de retracer peu à peu son itinéraire par fragments.

Ma vie n'est qu'une pauvre copie de la sienne. » (p.21)

Caché, l'enfant n'a pu s'épanouir : pâle copie car le soleil du père ne l'a pas illuminé. Bien des mois après, en reprenant son journal, le fils suggère que la tempête, transposée sur la toile, est en partie celle qui a secoué sa vie lors de la naissance du fils et à propos de la paternité à laquelle il a dû renoncer :

« Sur ses multiples *Radeaux* se côtoient, de la même manière, passions et quiétude, fureurs et sagesse, délire des flots et ténacité de la voile. Deux mains jointes s'élèvent vers le ciel, une autre s'agrippe furieusement au rebord de l'esquif. Face aux tempêtes un jeune homme de tranquille apparence se tient au mât, le regard ailleurs. » (p .47)

Lorsqu'il reprend la plume un an après, le 9 mai 1850, il note ce que l'on a lu, sous diverses versions, sous la plume d'Andrée Chedid :

« L'Histoire est sans pitié. Réduisant, de siècles en siècles, de peuples en peuples, les humains à sa merci ; elle engouffre, broie, consume, ceux qui se trouvent sur son chemin. L'Histoire ne cesse de sévir, imprégnant la terre d'outrages et de discordes. Aucune période n'est exempte de ses violences, de ses fureurs ; images décuplées de celles qui fermentent au cœur des créatures, au sein de la création.

Les brèves années vécues par mon père auront regorgé d'événements. » (p.49)

La violence de l'Histoire sert de transition, en quelque sorte, à l'autre grande aventure de Géricault : son observation des fous dans un service aliéniste en 1822 qui donneront dix toiles de « monomaniaques ». Georges-Hippolyte revient à lui-même :

« S'il vivait encore j'aurais cherché à m'entretenir avec ce Docteur Georget, mais il est mort en 1828 avant même que je n'apprenne de qui j'étais l'enfant. Il m'aurait secouru à mon tour, et m'aurait peut-être délivré de mes combats intimes entre ténèbres et soleils. » (p.59)

Il croit se reconnaître dans le « Monomane du vol » et compare son regard à celui du Cheval blanc. La proximité peut se dire, le 21 août 1851 :

« Aujourd'hui j'ai trente-trois ans, l'âge de Géricault à sa mort. Nous qui n'avons jamais pu être père et fils, nous voici, peu à peu, devenus des frères. » (p.63)

Aussi le journal a-t-il cessé dès lors qu'il n'a plus rien eu à consigner sur la recherche du père, le 16 juin 1852. Il le reprend plus de vingt ans plus tard, le 21 août 1872, jour de son anniversaire pour conclure :

« Cinquante-quatre ans ! Aujourd'hui, les rôles se sont inversés. Théodore qui fut mon père, puis mon frère, je le nomme à présent « mon fils, mon enfant ». (p.71)

Toutefois, le dernier acte de la tragédie reste à écrire : celui de l'entrée en scène, pour sa disparition définitive, de la mère. Le fils a enfin l'explication du secret et un portrait :

« J'ai emporté sous le bras le portrait de ma mère. Son front est lumineux, sa bouche sensuelle, ses yeux scrutent un sombre avenir. On dirait qu'ils cherchent à m'atteindre, à transpercer les épaisseurs d'une interminable nuit qui nous sépare à jamais. » (pp.77-79)

*Dans le soleil du père* dit toute la tragédie d'une filiation inaccomplie et, en contrepoint, bien évidemment, la nécessité d'une filiation assumée pour devenir adulte. Ce journal fictif revient avec insistance sur des thèmes chers à l'écrivaine : la séparation fils/ascendants met la vie de l'enfant en péril. L'amour reconstruit sans certitude bien après la disparition du père ne peut remplacer les liens tissés dans le vécu. Hippolyte termine son journal par ces questions :

« Comment définir mon existence ? Aurai-je seulement vécu à l'ombre de ces ombres ? ou bien aurai-je bénéficié de ce rayonnement, de cette flamme singulière, éternelle, émanant à la fois d'une œuvre et d'un amour ?  
Je ne sais pas. Je n'ai plus rien à ajouter. » (p.79)

Folie et silence seront les conséquences de la carence affective de l'enfant abandonné ; on se rappelle du silence de Cyre dans *Les Marches de sable*. Pour la question qui nous occupe ici, cette fiction confirme, sur un registre autre que celui du roman, l'obsédant questionnement de la filiation et de la solidarité des générations qui hante Andrée Chedid. Les toiles choisies, en regard de ces étapes d'un journal inventé, sont une lecture d'une part de la « création » dans l'œuvre de Géricault. En mettant en parallèle Hassan, Omar-Jo, Hippolyte, on constate combien compte, pour l'écrivaine, le vécu du lien biologique qui nourrit de vie l'enfant au-delà de la mort des ascendants. Encore faut-il qu'ils aient été présents dans sa vie réelle.

\*\*\*

Au terme de ce parcours, nous dégagerons les convergences des volets féminin et masculin des récits.

Il est frappant que l'enfant soit marqué par une violence faite à son corps que ce soit par la maladie, par la guerre, par la violence volontaire ou non des adultes. Andrée Chedid ne tombe néanmoins jamais dans le manichéisme pour opposer les jeunes aux vieux : il y a toujours des liens forts qui se tissent entre eux et qui tentent de réparer les méfaits de la vie. Le travail de la maladie et de la mort est sensible sur Mia, sur Cyre, sur Hassan. Cyre et Hippolyte répondent par le silence (et pour ce dernier par la folie aussi) à violence qui leur a été faite. Omar-Jo fait des séquelles de la mort frôlée (son amputation) une partie de son identité. C'est la raison pour laquelle il refuse la prothèse :

« De tout son être, de tout son corps, Omar-Jo avait soudain rejeté l'appareillage, cet organe artificiel qui se serait accolé à sa chair mutilée, mais si vivante. (...) »

Ainsi avait-il l'impression que l'image de son vrai bras pouvait continuer à l'habiter ; d'autant plus présente, d'autant plus irremplaçable, que ce bras gisait, au loin, mêlé à la terre de son pays, faisant partie de cette même poussière qui recouvrait Omar et Annette. Ce membre, qu'il oubliait par moments pour exister et mieux se mouvoir, il fallait en même temps que sa représentation demeure en lui comme une amputation, comme un cri permanent. On ne pouvait troquer ce bras, ni trahir son image. Son absence était un rappel de toutes les absences, de toutes les morts, de toutes les meurtrissures. (...)

Il fallait vivre cependant. Vivre en gardant le lien et l'espoir. » (p.133)

Ainsi, même lorsque l'enfant ne meurt pas, il vit dans la proximité de la mort, il la côtoie et doit prendre son élan de vie malgré la perte, ce que n'a pu faire Hippolyte, par exemple, ce que font Ammal, Cyre et Omar-Jo.

Cet élan de vie n'est possible que grâce à une autre proximité, celle de l'art. Les enfants ou adolescents qui laissent dans notre esprit une image durable sont ceux qui ont un don qu'ils offrent au monde : statuettes d'Ammal, chant de Cyre, art du spectacle d'Omar-Jo. Dans le couple indissociable de la mort et de la vie, s'interpose toujours l'art comme négation de l'une et affirmation de l'autre. Comment ne pas céder à la tentation de rappeler le duo grand-mère et petit-fils qu'Andrée Chedid forme avec M ? Le 1<sup>er</sup> août 2000, *Libération* leur consacrait sa page de portrait sous le titre, « La plume et le masque », avec cette présentation : « Andrée Chedid et M, 80 ans et 28 ans. Le petit-fils chante les poèmes écrits par sa grand-mère. »

« Andrée et Matthieu Chedid, se voient rarement, « de plus en plus souvent pour des photos ». Comme si, à force de n'entendre parler que de famille décomposée-recomposée, on venait se ressourcer auprès de cet improbable duo, comprendre ce qui resserre le fossé des générations. »

Nathalie Journo qui mène l'entretien s'enchant de l'image de ce duo et raconte la chanson commune :

« Un jour il demande à sa grand-mère de lui fabriquer une chanson-cachette sur ce M « qui sans en dire plus signifie mille choses ». M comme Matthieu, M comme aiMe, M comme masque. Andrée dont la voix profonde roule les R, lui faxe *Je dis aiMe* une demi-heure plus tard. « Tellement contente » de lui offrir cet hymne à l'amour au cours tranquille.

« Du Nil dans mes veines, dans mes artères coule la Seine », dit la chanson. Au commencement était le Nil. »

Andrée Chedid donne alors comme un condensé de sa démarche de création :

« Je commence toujours par quelque chose de très sombre : le choléra, un accident d'avion, un tremblement de terre. Ensuite il y a quelque chose dans l'homme qui dépasse l'homme. Rien à voir avec un sentiment religieux, je n'en ai pas. C'est le sentiment de l'Autre qui sonne l'espoir. »

Ainsi, cette prospection jamais achevée de l'altérité qui nous permet de dépasser replis identitaires et réflexes frileux de protection, ces fameuses « identités meurtrières », est une des grandes lignes mélodiques de cette écriture majeure du vingtième siècle.