

Les enjeux du poétique dans les nouvelles de Nadia Tuéni

The poetic stakes in Nadia Tuéni's short story

CARMEN BOUSTANI
École doctorale
Université libanaise

Resumen

El relato corto de Nadia Tuéni oscila entre el suceso anclado en la experiencia vivida y lo real maravilloso atribuido a la anécdota. Como forma breve, la estética del relato de Tuéni se debe a su carácter estrechamente relacionado con la forma de un poema. El análisis de los relatos en este artículo se inspira en el análisis del discurso y de las teorías de la enunciación, que ponen en evidencia una inspiración de la feminidad, estructurando los procesos expresivos y estéticos combinados. Nuestra elección se apoya en tres relatos inéditos de Tuéni en *La prose œuvre complète*, publicaciones póstumas: “Le prétexte”, “du blanc anthropophage”, “Le temps des odalisques courbes” que, aunque sean distintos, comparten la geografía de los lugares, las relaciones hombre/mujer o mujer/agua.

Palabras clave

Poético, mujer, amor, agua, métrico, muerte

Abstract

The short stories by Nadia Tuéni oscillate between everyday incidents rooted in lived experiences and a magical reality attributed to the anecdote. As a brief form, the aesthetics of Tuéni's short stories lie in their condensed nature, bringing them closer to the form of a poem. The analysis of the short stories in this article draws inspiration from discourse analysis and enunciation theories that highlight the presence of femininity structuring the combined expressive and aesthetic processes. Our selection is based on three short stories by Tuéni in *La prose œuvre complète* (The Prose complete work), posthumous publications: “Le prétexte” (The Pretext), “du blanc anthropophage” (Of the Anthropophagous White), and “Le temps des odalisques courbes” (The Time of Curved Odalisques). Although distinct, these stories intersect through the geography of places and the relationships between man/woman or woman/water.

Keywords

Poetic, woman, water, mythical, death, love

Je partirai de l'idée que la nouvelle constitue un genre multiforme, de sorte que nous pouvons dire "Unes nouvelles" avec la marque du pluriel, titre provocateur par son orthographe et sa composition pour exprimer ce fantasme d'unité en même temps que la pluralité existante dans une nouvelle. Selon son étymologie du latin *novus* nouveau, ce terme renvoie à l'idée d'information neuve qui raconte un fait extraordinaire mais donné pour vrai. Il est donc difficile de contenir la nouvelle dans une définition. Toute nouvelle se définit par elle-même et se différencie du roman en tant que forme narrative spécifique teintée de la couleur locale. La nouvelle belge se distingue par exemple par le fantastique, la nouvelle suisse par la précision, la nouvelle québécoise par le réel. En quoi se caractérise la nouvelle libanaise et plus particulièrement la nouvelle de Nadia Tuéni objet de notre étude?

Influencée par *Mille et une nuits*, la nouvelle au Liban est héritière de cet Orient marqué par le lyrisme et le rêve. Elle occupe une place importante dans l'imaginaire des Libanais dont la littérature s'est singularisée par les formes brèves particulièrement les *Short Stories*, avant l'entrée littéraire du roman, produit occidental. Ce mode de réflexions courtes rejoint le conte et la fable qui ont fleuri avec Iben al Maukafah et un bon nombre de conteurs. Or, si le conte est orienté vers le passé, la nouvelle est une émotion ressentie dans l'immédiat.

Je me tiendrai à l'évocation de la nouvelle chez Nadia Tuéni qui oscille entre le fait divers ancré dans l'expérience vécue et le réel magique attribué à l'anecdote. En tant que forme brève, l'esthétique de la nouvelle chez Tuéni tient à son caractère resserré qui la rapproche de la forme d'un poème. Elle est dans sa brièveté par rapport à d'autres récits de formes courtes pareille au haïku dans son rapport à la forme d'un poème.

Notre lecture s'inspire de l'analyse du discours et des théories de l'énonciation qui mettent en évidence une inscription de la féminité structurant les procédés expressifs et esthétiques combinés.

Notre choix s'appuie sur trois nouvelles inédites de Tuéni dans *La prose œuvre complète*, publications posthumes: "Le prétexte", "du blanc anthropophage", "Le temps des odalisques courbes" qui bien qu'elles soient distinctes, elles s'entrecoupent par la géographie des lieux, le rapport homme/femme ou femme/eau. Ces nouvelles nous valent des passages exquis que nous lisons à la vitesse de la plume qui court sur le papier. Écriture de l'instant qui livre le meilleur de l'autrice: l'acuité du regard, le réalisme magique, l'amour déçu et la représentation sexuée des corps.

Née au Liban en 1935, Nadia Tuéni est la fille de Mohamed Ali Hamadé, diplomate et écrivain libanais, et de Marguerite Malaquin, de nationalité française. L'appartenance des parents à deux nationalités et deux religions différentes a favorisé, dans la formation de la jeune fille, un brassage culturel qui a démarqué son écriture. De retour au Liban, elle épouse Ghassan Tuéni, diplomate et grand journaliste, et adopte le christianisme par choix libre abandonnant sa religion druze. Cet héritage monothéiste multiple façonne sa personnalité et son écriture. Elle est morte à l'âge de quarante-huit ans. Son recueil posthume *La terre*

arrêtée, préfacé par André Chedid, paraît un an après sa mort. Lors de ses obsèques célébrées le 21 juin 1983 par Ignace IV patriarche de l'église orthodoxe d'Antioche, le président de la république libanaise lui décerne à titre posthume la médaille d'or du mérite libanais de l'instruction publique.

Elle connaît le "soleil noir" de la mélancolie au cours de son destin et celui de sa famille qui ressemble à une tragédie grecque qui imprègne son écriture de détresse, mais où l'insouciance d'une enfance lumineuse domine.

1. *Le prétexte* (1964)

Dans *Le prétexte*, l'écrivaine met en scène une femme et un homme inconnus l'un à l'autre, dans un pays qui lui est cher, et où elle a passé les années de sa jeunesse, la Grèce. C'est en Grèce que s'est formée sa véritable personnalité. Ce sont les années qui ont le plus compté dans sa vie; ce sont les années d'adolescence, ce sont les années des grandes rencontres. Elle qualifie la Grèce de "terre paradoxale" à mi-chemin entre Orient et Occident. Pour elle l'écriture est le propre d'une terre, d'une ambiance.

Dans cette nouvelle, le lieu de la narration est Mykonos, île des Cyclades, *Elle* (la femme, l'étrangère) désignée tout d'abord par le pronom indéfini occupe le paysage géographique situé au bord de la mer, et textuel en donnant le point de départ à l'incipit. Lui, le personnage-narrateur parle à la première personne en utilisant un *je* interne. Ces deux êtres retrouvés par un pur hasard en dehors de la saison des vacances cherchent à conquérir par un travail pénelopéen la trame du passé dont les pistes ont été brouillées.

La structure de la nouvelle se déploie sous forme de tableaux. La vue de *Elle*, se fait par la rencontre des yeux au premier plan qui se détachent comme une entité sur l'insolite du port. Le "Je" sera dès lors le témoin anxieux et las de *Elle*. Le cadre marin s'associe à l'observation d'une image de femme, objet du regard. Il (le personnage-narrateur) la regarde. Il faut affronter le regard du regard. *Elle*, la femme avait les yeux de la couleur "des fonds grecs" qui contrastent avec les brumes de l'île. Une interaction se crée sous la plume de Tuéni entre la femme et la mer qui peut être le lieu d'une séduction mortelle, d'une chausse-trappe. Le personnage masculin, ce "je" du discours connaît à présent la profondeur du bleu du regard dans lequel il peut se perdre à la manière d'*Elle* qui risque de s'égarer dans la complication des rues.

Elle n'avait rien d'une insulaire; encore moins d'une touriste égarée. Elle semblait se trouver là pour des raisons que j'étais censé connaître mais dont le souvenir me faisait défaut. Je ne l'avais jamais vue. Relevant sa cagoule sur son étrangeté, elle sourit et repartit vers le dédale des ruelles (Tuéni, 1997: 221).

C'est le thème d'une traversée, d'une démarche discontinuée. L'emploi de l'expression "dédales des rues" ramène à l'esprit l'idée de l'artiste athénien, Dédale qui avait à sa cour un

immense palais (le labyrinthe) composé d'un tel enchevêtrement de dalles et de couloirs qu'il était impossible à Dédale de retrouver son chemin.

Et pourtant pour Dimitri le narrateur, "Léna avait un corps pas de visage". Il aurait pu décrire Dya sans oublier un geste. Léna pourtant si proche, restait floue comme une image bougée.

Dans ces signes du corps placé dans un cadre marin, l'accent est mis, sur les activités physiologiques: "gestes", "morsures", "elle riait et pleurait", "elle geignait". À souligner le caractère récurrent des éléments corporels, réceptacle d'amour: tout d'abord le mot corps, puis viennent ensuite ceux désignant les yeux, les cheveux, le rictus "elle sourit", le visage, la voix, les cuisses et les jambes. Ces mots ouvrent à un monde de chaleur, de contacts charnels qui s'échangent dans un début de connaissance mutuelle.

Elle offrait un corps doux et présent. Elle écoutait. Je lui en voulais de ne pas ressembler à l'autre. Je lui en voulais de ne pouvoir les comparer. Je souhaitais voir Dya vaincue; non pas par une Léna différente, mais par une Dya sublimée. Or Léna ne serait jamais que Léna (Tuéni, 1997: 220).

La présence de la femme introduit dans le paysage un simple rappel de l'érotique. Elle s'écrit entre une expérience vécue et l'entrée dans une pratique littéraire qui privilégie "l'indécence".

Cette rencontre des deux inconnus suffit à endiguer l'horizon du désir. Comme dans le jeu de "l'enfant à la bobine" de Freud, Dimitri peut faire apparaître et disparaître Léna, l'étrangère rencontrée sur l'île. Elle est pour lui le signe qui rappelle une autre femme, une autre présence connue autrefois sur les mêmes lieux. Il lui suffit de retourner le signe pour en inventer un autre. La présence de Léna dans ce lieu ramène à Dya. Une vue nouvelle indépendante de la présence de l'objet, mais qui sert à reconstituer la vue du souvenir.

L'onomastique littéraire des prénoms de ces deux femmes se complètent. Léna ramène par le phonème *lé* au motif lait, laine. Une tension se remarque dans la signification de ce prénom entre l'aliment naturel (lactation, nourrice) et le caractère de la laine, finesse et résistance (vêtements). Léna est nommée lorsqu'elle rentre dans le monde de Dimitri. Elle cesse d'être désignée par *Elle* pour porter son prénom. Par contre, le prénom Dya d'origine arabe signifie lumière, mais Dya peut être le diminutif de diamant, avec les qualités physiques exceptionnelles de luminosité, de limpidité et de dureté, symbole majeur de la perfection. Le nom perd sa signification d'appel pour devenir image, sens. On dirait qu'il porte un secret révélateur de celui qui répond à l'appel ou se désigne en signifiant matérialisé dans l'espace psychique du lecteur.

Au second tableau, la chronologie du récit ramène le lecteur au jour de la promenade hivernale du personnage - narrateur qui revient à ces lieux à la même date, dix ans après. Il veut se souvenir des émois de ses premières amours avec une autre femme, Dya qu'il a aimée autrefois dans ce lieu sacré de Mykonos aux cents chapelles. La présence insistante de Dya

se multiplie sur chaque façade, dans chaque coin des bâtisses à la manière de la Sylphide de Chateaubriand.

L'évocation de l'ambiance festive mène aux souvenirs de Dya "rose comme un laurier". La vivification de la couleur rose est rattachée à l'éveil sensuel, marquée par des termes tels que peau, organes intimes du corps. Son côté rêvé se traduit dans l'emploi des métaphores dans l'évocation des lauriers, fleurs emblématiques de la gloire, (les lauriers d'Apollon) et la joie charnelle de leurs propriétés excitantes. Dans ce rapport, le corps de la femme aimée se transporte du registre de la chair à celui du végétal s'offrant à une libido multiple. Le thème floral et le thème charnel unissent ici leur euphorie dans la chair - fleur qui se déploie sur la plage.

Une sensualité est soulignée par la description métonymique du corps féminin "cuisse sevrées de lumières", (Tuéni, 1997: 219) et du corps culinaire "le fumet de la pieuvre au vin" (Tuéni, 1997: 220). Dans ce corps à corps, toute une poésie de la magie des rencontres se révèle là où "le bruit du destin se noue" (Tuéni, 1997: 220). Mais le destin peut-il bruire ? Sa transcription par des phonèmes dans l'écriture traduit les bruits du plaisir charnel et culinaire

Nadia Tuéni reprend par conséquent le thème d'Eros/Thanatos pour y décrire la naissance des amours et leur mort aussi, en les perpétuant dans le transfert.

Il n'y a que Dimitri et Léna d'étrangers sur l'île. Léna est arrivée sans prévenir par le bateau de Tinos. Il paraît qu'elle cherche une herbe. Tous les jours à dos d'âne elle s'en va du côté de "Meghali Ammos". Par la fonction que la nouvelliste attribue à Léna, elle fait d'elle une femme connaissant les secrets de la botanique, une femme mystérieuse qui cherche une herbe rare pour compléter son pouvoir occulte sur les choses et les êtres.

Le troisième tableau est aussi consacré au souvenir de Dya, un amour de jeunesse qui habite Dimitri et qu'il voudrait oublier. Dya a marqué d'une empreinte indélébile l'âme de Dimitri. Ce passage rythmé parle du corps comme "d'une danse sacrée", d'une amplification lyrique dans la relation érotique de ces deux anciens amoureux. Le rythme des phrases s'apparente à un chant d'amour qui se veut tout d'abord rapport sensuel:

Elle offrait de l'amour une danse sacrée. Il y avait quelque chose de mystique dans sa jeunesse et de savant dans sa gaucherie. Son instinct lui faisait épouser mes gestes et devancer mes râles. Ses joies étaient aiguës, et nos deux ignorances donnaient au plaisir une intensité brute (Tuéni, 1997: 222).

Le trop dit devient non-dit envahissant la signification. Le lecteur se trouve face à une écriture brûlante faite de lambeaux, de reprises et de soupirs passionnés.

Le dernier tableau comprend toujours les deux protagonistes. Le personnage féminin n'est plus Dya. La narration est focalisée sur Léna dans sa posture debout au fond de la pièce, face à un feu de ronces. Le narrateur voit en elle un visage obstiné, comparé à "une porte de geôle". Sa beauté n'a rien pour lui d'attrayant, mais plutôt "une beauté de prière". Léna est la

femme-chevelure animée et pleine de la chaleur du feu qui la réchauffe. Dimitri qui n'aime pas Léna utilise sa présence sur l'île pour ranimer en lui le souvenir de Dya. "Sa présence irritante me rendait encore plus lancinant le besoin de l'autre" (Tuéni, 1997: 222). Léna lui sert de prétexte. Venu pour oublier Dya, le personnage-narrateur veut à présent oublier Léna, une fois qu'elle est partie à son tour. Il y a du comique dans chaque instant de l'homme. Ce sont les départs qui raniment l'amour en lui.

L'île de Mykonos est porteuse des trois éléments de la nature, chers à Bachelard : la terre, le feu et l'eau et qui se reflètent dans la représentation des corps féminins cadrés dans cet espace insulaire. Les amours naissent et meurent dans un flux constant tout comme se succèdent les saisons sur l'île. Mais, il s'agit de l'amour et non de l'amour en particulier comme le lecteur peut le croire au départ de la réception du texte. C'est alors que le mot désir devient prédominant et éclipse celui d'amour.

Nadia Tuéni s'attache essentiellement dans ce récit bref à explorer ce qu'il est convenu d'appeler les ironies du sort. Ces petites rencontres imprévues qui ne cessent de compromettre la mémoire et les sentiments.

La complexité énonciative est reconstituée par l'articulation de plusieurs discours. Le scriptural désigne la partie du texte qui traduit directement l'acte de communication narrateur-lecteur, alors que le discours oral se constitue en d'autres actes de communication qui n'engagent que des personnages fictifs.

2. Du blanc anthropophage (1964)

C'est la nouvelle qui suit *Le prétexte*. Elle se plie à la morphologie du genre : espace, temps, acteurs, personnages. On dirait un syncrétisme d'éléments à l'ampleur limitée sur deux petites pages bien aérées. La première délimitation est celle d'un espace physiquement intérieur "un besoin de blanc, de blanc et encore de blanc" et géographique "un terrible besoin de la Grèce". Un besoin des mers premières; de sel qui colle aux joues, qui colle aux yeux, et de soleils qui mordent aux bras. Un lieu à la fois espace référentiel en ce qu'il circonscrit un lieu précis cher à l'écrivaine et un espace fonctionnel en ce qu'il constitue le lieu quasi théâtral où se déroulent les sensations et les actions. Mais aussi un espace signifiant qui se présente à l'écriture par tout le potentiel thématique d'un corps qui a besoin de soleil et de mer.

Ainsi se dessine le cadre d'un lieu désiré et redouté par son blanc envahissant. La voracité anthropophage de la couleur blanche se transforme en végétarisme pacifique dans le tableau des platanes, des fleurs et du cyprès marin. Ce texte simple fait appel à tout un réseau de lecture marquant le passage entre autrefois et aujourd'hui, entre la vie et la mort.

L'atmosphère livide du blanc anthropophage rappelle "le sourire noir" d'une enfant morte, allusion de Tuéni à la mort de sa fille. La fin de ce récit bref rejette l'oubli "tu es

morte en cyprès maritime, il n’y a plus d’oubli et tu n’existes pas” (Tuéni, 1997: 226). On assiste à une ambivalence par rapport à la nouvelle précédente qui recherchait l’oubli. L’être aimé et l’enfant se font remarquer sous la forme d’un brouillage entre “enfant morte” et “tu es mort”, brouillage des procédés de l’identification. À quoi aboutit ce texte ? À la mémoire, idée qui domine la fin du texte niant l’oubli de quelqu’un qui n’existe pas. C’est dans les états d’absence que l’écrit s’engendre pour ne remplacer rien, de ce qui a été vécu.

3. *Le temps des odalisques courbes* (1965)

L’auteur a laissé ce texte poétique dans ses papiers à l’état de brouillon. Le personnage central de cette brève nouvelle de deux pages est *Elle* qui fait écho à *Elle* de la nouvelle *Le prétexte*, mais contrairement à la première nouvelle, le pronom *Elle* ici est sans référence à quelqu’un, il est anonyme, désigne un personnage de sexe féminin qui a décidé de partir parce qu’il ne se sentait pas unique. Les autres lui ressemblaient et elle ne pouvait plus vivre dans le même lieu qu’eux, ni “partager leur soleil” (Tuéni, 1997: 229).

Cette femme est associée à la ville, une ville légendaire qui grimpe à l’assaut des étoiles et au son d’une musique d’église. Une ville “qui fait des bonds incroyables qui bientôt se transformèrent en de beaux vols planés et silencieux” (Brossard, 197: 12).

Restituer les lieux est une des tendances de son écriture. Elle reconstitue par ses vers le Liban défiguré en période de guerre en nommant les villes et en leur inventant une histoire dans *Liban : 20 poèmes pour un amour*. Elle laisse ainsi des traces de son passage dans les mots qui font rêver pour reprendre une idée chère à René Char.

Mais dans sa ville *Elle*, la femme, se sentait envahie par les autres et dérangée par la chaleur de leur corps et l’expression de leur regard distrait. Les autres qui ont abusé d’elle, à présent l’habitent. Elle était à leur service aux temps des odalisques et à présent elle démissionne. Le mot “odalisques” évoque des chefs-d’œuvre picturaux : *L’Odalisque couchée* d’Ingres ou *l’Odalisque* de Delacroix dont parle Nerval dans son *Voyage en Orient*.

Cette femme est associée à la mer. Elle entretient une relation privilégiée avec l’eau. Elle symbolise une femme mythique issue de l’eau et “qui voit tracés sur son visage tous les chemins du monde”. Elle se fait ouverture sur la nuit des temps et dans le royaume de l’imaginaire.

La fluidité marque la thématique de Tuéni de l’écoulement du temps, de l’évaporation de la vie et du battement des vagues. La nouvelliste laisse sa pensée s’épanouir comme “une feuille dans l’eau”.

La mer dans cette nouvelle est plus métaphore que réalité quotidienne. Une femme sortant de l’eau comme une nymphe et qui porte sous ses doigts des montagnes, des cyprès, une maison et des gens “le visage brûlé par un feu mort depuis longtemps”. La polysémie de cette image renvoie à l’image de la femme mythique qui associe l’alchimie des oppositions: l’eau et le feu.

Mais l'eau est assimilée surtout à la mère, ou plutôt au principe maternel qui est un retour aux mères. À souligner le pluriel de ce mot qui désigne la figuration de l'archaïque pour joindre les mères dans leur sommeil. Nous pensons à *Faust* de Goethe, à ce tissage mythologique et inconscient.

Cette femme est hantée par un homme de couleur qui s'en va les pieds nus sur une plage étroite. L'image de cet homme sans visage pour cette femme rappelle Léna de la première nouvelle qui était sans visage pour Dimitri. Les rôles s'inversent. Léna n'était qu'un corps pour Dimitri et l'homme de couleur devient des bras accueillant la mer, pour elle, la femme. Le lecteur reste dans le générique. Il n'y a pas de singulier, la femme est sans identité précise.

La chute de la nouvelle résonne par le rire de cet homme. Rire désiré que la femme réduisait en "sanglot ou vent qui court sur les dunes" (Tuéni, 1977: 230).

Le thème de l'eau nous ramène à la liquidité de l'écriture qui circule dans la chair linguistique. Elle s'écoule dans l'écriture de Nadia Tuéni offrant tout un réseau d'images qui débouche sur une écriture-eau dans laquelle on plonge, on se désaltère et on se perd.

L'eau-encre symbolise le dédoublement où la nouvelle devient miroir de l'auteur qui se reflète dans ce qu'il écrit, et du lecteur qui se reflète dans ce qu'il lit, et aussi du personnage qui se regarde dans le miroir se trouvant à proximité. Ce que nous éprouvons en lisant ces nouvelles est le reflet des fantasmes inconscients que l'écriture de Nadia Tuéni éveille en nous.

Notre pulsion voyeuriste de lecteur suit le personnage en situation dans l'espace de la nouvelle. Ce qui nous interpelle c'est Dimitri dans ces prétextes amoureux, c'est Léna dans son ambivalence féminine, c'est Dia dans ses étreintes amoureuses, c'est la mort dans l'absence de l'enfant, c'est la femme issue de l'eau pieds nus sur la terre, c'est nous deux sur "la pierre amphibie" qu'on blâme pour la chute des corps. Mais l'essentiel qu'on peut déduire de la lecture de ces trois nouvelles reste l'intimité morbide issue de la pulsion de mort.

Nadia Tuéni constate que "tout nous sépare, le langage et même nos silences sont différents". Elle est convaincue que chaque écrivain crée sa propre langue. Elle adopte le français comme langue d'écriture et lui attribue les plus grandes significances comme pour une langue maternelle avec laquelle le cordon ne se coupera pas. Nadia Tuéni la bilingue souligne son attachement à la langue française.

Son invention poétique est sans cesse renouvelée. "Le langage qui vous appartient en propre et cette sorte d'éclats des mots à qui vous donnez un particulier poli, tout cela m'enchant", lui dira Pierre Seghers, son éditeur dans une de ses lettres citées dans la préface des *Œuvres poétiques complètes*, 1993. Elle fait appel à une puissance d'évocation à l'imagination avec des associations surprenantes et inhabituelles sublimant l'objet évoqué dans sa phrase.

C'est un autre visage de l'auteur que le lecteur découvre dans ces nouvelles: "Si le poète est le Sisyphe des mots et des métaphores, il est aussi un prosateur qui balaie les contraintes des signes pour interroger librement le monde et son mystère" (Tuéni, 1993: X).

Le genre du texte de Tuéni serait la littérature. Elle s'en prend aux récits courts où l'intensité poétique et lyrique frappe. Le rythme de sa phrase se caractérise par ses ondulations, ses arrêts brusques, ses reprises qui déterminent sa poésie et sa prose. Elle célèbre l'amour et l'oubli en traduisant les analogies entre les règnes du sensible où les couleurs tissent les mots et révèlent des alliances inattendues: "Citoyenne du pays des Mots", ainsi qu'elle se définit dans *La terre arrêtée*.

"Nadia Tuéni entretient avec l'écriture une complicité faite de tendresse et de clarté, d'attente et d'expérience, de nostalgie et de révolte, de tristesse colorée avec les lueurs de l'aube" (Tuéni, 1993: IX). Les mots ont une valeur magique pour elle: "Il me vient cette idée folle : je crois que souvent à l'inverse, ce sont eux, les mots, qui m'utilisent" (Tuéni, 1997a: 106), comme elle le signale dans une lettre à Claude Lyane.

Nous ne pouvons négliger cet entretien télévisé sur une chaîne française avec Monique Sibylle en 1974:

Il y a des mots que je n'ai pas dits qui sont peut-être, plus importants que tout ce que j'ai dit. Il y a des sentiments que je n'ai pas exprimés, des êtres auxquels j'aurai voulu dire, ou donner beaucoup... ce que je n'ai pas fait. Je ne sais pas. Si je devais faire un bilan, j'ai peur que ce qui est le plus important dans ce bilan, ce soit tout ce que je n'ai pas! (Tuéni, 1993: 131).

Ses narrations racontent avec une intériorité débordante ce qu'on tient à avancer sur le plan du rythme et des images dans leur relation avec l'intonation expressive. À la lumière des théories bakhtiniennes et les notions à dégager pour la poésie, il y aura certes à concevoir la poésie comme "le langage des dieux" avec son pouvoir d'élucidation que n'a aucun autre genre et qui procure chez Tuéni une dimension métaphorique d'une langue à elle. En quelques mots la poétique repense son objet ce que Bakhtine nomme "la socio artistique" de la forme.

Références bibliographiques

- BAKHTINE, Mikhael. 1984. *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard.
- BACHELARD, Gaston. 1942. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, Librairie José Corti.
- BLANCHOT, Maurice. 1971. *Le livre à venir*. Paris, Gallimard.
- BRONSSARD, Nicole. 1970. *La Nuit verte du parc Labyrinthe*. Paris, éditions Trois.
- FREUD, Sigmund. 1996. *Au-delà du principe de plaisir*, Œuvres complètes, XV volume, Paris, PUF.
- GOETHE. 2015. *Faust I et II*, traduction Jean Malapate. Paris, Flammarion.

MAINGUENEAU, Dominique. 2014. *Discours et analyse de discours*. Paris, Armand Colin.

NERVAL, Gérard de. 1980. *Voyage en Orient*. Paris, Garnier Flammarion.

TUÉNI, Nadia. 1965. *L'âge d'écume*, Paris, Seghers.

TUÉNI, Nadia. 1967. "Tentative", texte majeur, une conférence donnée au cénacle libanais.

TUÉNI, Nadia. 1966, publiée dans un numéro spécial des conférences du cénacle, XXI^e année.

TUÉNI, Nadia. 1993. *Les œuvres poétiques complètes*. Beyrouth, Dar an-Nahar.

TUÉNI, Nadia. 1997a. *La Prose œuvre complète*. Beyrouth, Dar an-Nahar.

TUÉNI, Nadia. 1997b, *La poésie chez les Druzes*, trouvée dans ses brouillons et publiée dans *La Prose œuvre complète* pour marquer son intérêt pour la religion et les coutumes de ses ancêtres.