

# ***Le Miroir de Cordoue* de Nabile Farès, ou la quête du lieu inachevé<sup>1</sup>**

(*Le miroir de Cordoue* de Nabile Farès o la búsqueda del lugar inacabado)

(*Le miroir de Cordoue* of Nabile Farès or the search of the unfinished place)

**Mohammed Saâd ZEMMOURI**

Université de Tétouan. Faculté de Lettres. Département des Études Françaises.  
175 rue d'Angleterre. Tanger 70001. (Maroc). Tél.: (+212) 39 33 21 90. Fax:  
(+212) 39 33 21 90. Courriel: saadzemmouri@yahoo.fr

## **Résumé**

Dans *Le Miroir de Cordoue*, Nabile Farès s'est inspiré d'un séjour dans cette ville emblématique à la suite de la mise à la disposition des musulmans par les autorités religieuses de la fameuse cathédrale-mezquita pour y célébrer l'oraison du vendredi. Cet événement est l'occasion pour cet écrivain algérien de produire un récit à l'écriture labyrinthique pour construire autour de cette ville une représentation où poésie, mythes et souvenirs, personnels et historiques, se mêlent. Nous nous proposons d'analyser dans ce texte les images que nous offre ce récit de cette cité-symbole.

**Mots-clés:** Cordoue. Histoire. Mythes. Religion. Identité.

## **Resumen**

En *Le miroir de Cordoue*, Nabile Farès se inspira en una estancia, en circunstancias peculiares, en esta ciudad emblemática: las autoridades eclesiásticas, en el verano de 1975, prestaron a los musulmanes la catedral-mezquita para la oración del viernes. El escritor argelino parte de este acontecimiento para producir un relato de escritura laberíntica, construyendo alrededor de la ciudad una representación donde poesía, mitos y recuerdos, personales e históricos, se mezclan. Proponemos en este artículo un análisis de las imágenes que ofrece el relato sobre esta ciudad simbólica.

**Palabras clave:** Córdoba. Historia. Mitos. Religión. Identidad.

## **Abstract**

In the *Le miroir de Cordoue*, Nabile Farès is inspired by his stay in Córdoba when the Christians authorities lent the Muslims the cathedral-mosque in order to celebrate the Friday prayer. This event allows the Algerian writer to produce a labyrinth-like writing where poetry, myths, and both personal and historical memories intertwine. This article presents an analysis of the images offered by this tale about this city-symbol.

**Keywords:** Cordoba. History. Myths. Religion. Identity.

<sup>1</sup> Nous empruntons cette expression à l'auteur qui considère que l'Andalousie constitue le "lieu inachevé" (Farès, 1994: 140).

## Introduction

Dans *Le miroir de Cordoue*, l'écrivain s'est inspiré d'un séjour dans cette ville où les autorités religieuses en une journée du vendredi (été 1975) prêtèrent aux musulmans pour le temps d'une prière, l'emblématique Cathédrale. Nous nous proposons dans cette étude d'explorer ce récit publié en 1994. Le paratexte ne contient aucune indication sur le genre auquel appartient ce texte. Apparemment il s'agit d'un récit. Mais comme pour la plupart des textes de N. Farès, qui produit en fait des textes *inclassables*, se situant *audelà* ou en dehors des genres conventionnels, nous nous trouvons devant une œuvre qui s'apparente à la fois au récit et au poème. Il témoigne de la constance des procédés langagiers de l'auteur ou si l'on préfère de l'écriture singulière qui caractérise les récits antérieurs de cet auteur algérien. Nous traiterons à partir de ce texte de Farès qui se prête à lire, suivant le titre, comme *miroir* de la ville de Cordoue, l'image ou la représentation que nous en donne un écrivain fasciné par la dialectique de l'identité et de l'altérité, préoccupé par les rapports du présent avec l'Histoire, le travail des esprits par la religion, la quête et la définition d'une éthique qui pose et favorise l'acceptation de l'Autre en qui il faut voir un frère et non l'étranger à haïr, exclure ou abattre.

### 1. Une écriture chaotique

L'analyse des textes de N. Farès n'est pas une chose commode et une tâche aisée. Textes difficiles d'accès, à l'écriture souvent hermétique et constellée d'images poétiques insolites et surréalistes. Il s'agit d'une écriture pour un lectorat restreint ou d'une littérature élitiste. Le lecteur est confronté à ce que l'on pourrait appeler un déficit de lisibilité qui exige d'ailleurs de lui un supplément de participation, une forte implication, et un effort de décryptage<sup>2</sup>.

Disons un mot des traits formels et scripturaux des textes de notre auteur. Nous sommes chez Farès face à un récit en crise. Là se manifestent une subversion et un dépassement des *catégories* du récit traditionnel de la fiction romanesque: écriture transparente, existence d'une intrigue, récit linéaire suivant un déroulement chronologique, personna-

---

<sup>2</sup> Les textes se présentent comme un défi à la lisibilité. Le lecteur se trouvant face à des passages énigmatiques, à des rébus, et à un cryptogramme littéraire. De même que pour Bachelard, selon qui "il n'y a de science que de ce qui est caché" (1966: 38), on pourrait en le paraphrasant dire qu'il n'y a de lecture que de ce qui est caché, obscur, énigmatique.

ge construit, espace décrit. Nous sommes devant une écriture de la modernité et un ancrage de cette écriture romanesque dans le courant du nouveau roman, dont l'objet n'est plus comme l'expliquait J. Ricardou le récit d'une histoire mais l'aventure d'une écriture.

Chez Farès, l'écriture est brisée ou éclatée en bribes, les mots sont eux-mêmes disjoints ou fragmentés. On peut parler d'une véritable déconstruction du texte ou d'un récit impossible. Il n'y plus de logique discursive, ou de raison, celle qui met en ordre et donne une intelligibilité. En fait cette opacité de l'écriture ne fait que traduire l'opacité pour le sujet de son propre être, ainsi que l'opacité du monde, où il n'y pas plus ni ordre ni rationalité. Elle se lit aussi comme une mise en cause du monde et une protestation contre la réalité insoutenable, inacceptable. Un refus et une révolte contre l'ordre social et politique où prévalent la violence, le meurtre et le désordre. De même qu'elle traduit ou constitue une métaphore de la blessure de l'être. Celui qui est *ouvert*<sup>3</sup>, éclaté, meurtri par les drames, les violences et les meurtres de l'histoire.

Car les récits révèlent une démarche qui suit ou traduit la subjectivité d'un ou plusieurs narrateur(s) qui raconte(nt) ses (leurs) blessures<sup>4</sup>. Ces aspects de l'écriture manifestent l'étroite correspondance entre l'univers extérieur et l'être intérieur, entre le monde et le sujet. À cela s'ajoute le fait que le texte déroule une narration à travers la conscience non de l'adulte mais du personnage qui est un enfant ou un adolescent<sup>5</sup>, d'où la spontanéité et la naïveté qui caractérisent la vision du narrateur.

Ainsi le désordre est la dimension frappante des textes de Farès dont l'écriture, chaotique, est affranchie des règles de la grammaire, du style littéraire conventionnel, et dont les caractéristiques stylistiques les plus saillantes sont l'inflation de parenthèses et les digressions, l'hésitation et l'incertitude dans l'écriture, l'inachèvement et les réticences, la suspension et la rupture dans le déroulement du récit, les répétitions des mêmes phrases, énoncés, mots, et séquences, comme si le texte bégayait ou était frappé d'un blocage, procédés qui s'apparentent à la production

---

<sup>3</sup> Image fondamentale et riche de connotations dans certains récits de notre écrivain. Voir notamment *Mémoire de l'absent* (1974) et *Le miroir de Cordoue* (1994).

<sup>4</sup> Signalons ici les images, les métaphores, les motifs ou les isotopies telles que *l'ouverture* (déchirure, blessure et béance), la maladie psychique, les meurtres et le sang, les guerres...

<sup>5</sup> D'ailleurs souvent traumatisé par des drames liés notamment à la guerre de libération de l'Algérie, et, souffrant même de troubles mentaux.

d'une écriture *barbare*<sup>6</sup> au sens étymologique et qui évoque l'onirisme, le délire, les troubles psychiques, un manque de suite dans les idées, une incapacité de mettre de l'ordre dans les faits, les événements, les choses, les êtres. La métaphore des textes de Farès pourrait être le Guernica, le fameux tableau de Picasso.

À ceci s'ajoute la prédominance de la fonction poétique du langage, l'accent étant mis sur le texte, les mots et l'écriture et non sur le référent. Cette poésie doit plus à la tendance de Dionysos, par son délire qu'à Apollon, la figure de la mesure et de la clarté par excellence.

On peut ajouter aussi un autre trait qui consiste dans les marques de l'oralité ou plus exactement de l'expression ou communication orale. Le texte est produit par quelqu'un qui semble parler et réfléchir à haute voix, qui hésite, se reprend, se répète, corrige, cherche.

Nous sommes donc en totale rupture avec l'écriture et le code littéraire traditionnels et tout conformisme scripturaire. Un tel développement sur les aspects formels était nécessaire parce qu'ils paraissent corréls au fond, à l'image de Cordoue et à l'expérience existentielle et subjective du narrateur dans ce récit.

## 2. Cordoue ou le miroir éclaté

Après ce rappel des aspects formels qui caractérisent, à l'instar des autres récits de Farès, le texte sur Cordoue, passons à présent à l'étude de celui-ci. Commençons par le titre. L'énoncé de celui-ci reprend une phrase du texte qui figure dans l'incipit. Le récit sur Cordoue se trouve ainsi placé sous le signe du motif ou du symbolisme du miroir. La ville est comparée à un lac puis à un miroir, Cordoue est érigée en symbole et identifiée en même temps à soi; elle est un autre soi-même<sup>7</sup>.

D'emblée donc, le récit sur Cordoue et la relation avec celle-ci se fondent sur l'acte de regarder. Le miroir procède étymologiquement du verbe *mirer*. Il nous renvoie à un double champ sémantique, celui de l'observa-

---

<sup>6</sup> Écrivain d'origine kabyle et se réclamant de l'identité berbère –qui serait dérivé de *barbare* selon certains– Farès s'amuse et ironise avec ce vocable dans *Le champ des oliviers* (1972). Il est intéressant de noter ici que *barbare* vient du sanskrit *barbarah* qui signifie bête et qu'en arabe le verbe similaire *barbara* a pour sens "baragouiner" d'où le terme de *barbare* pour désigner ceux dont on ne comprend pas la langue ou la culture. En grec *barbaros* est le non-grec, puis il connote le non-civilisé. Voir sur ce mot Harald Weinrich cité par Maddalena de Carlo (1998: 20).

<sup>7</sup> Nous retrouvons le procédé de la mise en abyme ou du récit spéculaire. En disant Cordoue, le narrateur dit l'être. En regardant Cordoue, il contemple sa propre image.

tion / contemplation attentive d'un objet et celui de l'étonnement ou l'enchantement. Le miroir c'est l'objet qui permet de se mirer, ou de réfléchir l'image ou la lumière. D'où l'idée ici d'une identité entre le narrateur / auteur d'une part et la ville d'autre part. Le miroir c'est le spéculum qui a donné le terme spéculation<sup>8</sup>. Aussi le symbolisme du miroir est-il associé au champ sémantique de la connaissance. Le *Dictionnaire des Symboles* met l'accent sur les notions de "vérité, sincérité, contenu du cœur et de la conscience" (Chevalier, et Gheerbrant, 1982: 636) dont le miroir serait le vecteur. Il est synonyme aussi de connaissance, de sagesse et d'intelligence, tout comme de divination ou d'illusion. Le miroir<sup>9</sup> qui relie le narrateur à Cordoue peut renvoyer donc à l'écriture qui révèle ce qui est dans le cœur et la conscience, moyen de connaissance de soi et du monde, mais aussi à l'illusion, celle que constitue le (ou tout) texte littéraire.

Cependant le miroir ici, est *brisé*, chose qui installe un obstacle devant la restitution complète de l'image de l'objet ou de soi. Bien plus il *aveugle* et donc déroge à sa fonction propre en empêchant de bien voir au lieu de refléter la réalité. À cet égard, le récit indique que le contact avec Cordoue se fait et se place sous le signe de la brisure et de la sensation douloureuse qui menace de cécité. Elle est en effet telle un "miroir éclaté" qui "aveugle" le voyageur. Le narrateur / auteur "voit" ainsi cette ville, il se "perd" en elle à travers les mots et les phrases qu'il produit dans une quête de soi qui se confond avec une quête de l'esprit de cette ville.

La quête et la reconstruction de soi se révèlent manifestement problématiques, et elles n'apportent à l'auteur qu'une image incertaine, source de dépaysement ou d'étrangeté, car à chaque tentative elle est différente, elle est fragmentée. C'est un être en morceaux, en lambeaux et étranger à soi qui se dessine, à travers une entreprise qui se révèle déroutante: "Cordoue ressemble à un lac, qui, tel un miroir éclaté, aveugle le voyageur. Et c'est ainsi qu'il voit, à son tour, Cordoue, ou plutôt, qu'il

---

<sup>8</sup> À l'origine observation du ciel et des astres à l'aide du spéculum / miroir. La spéculation est devenue la réflexion rationnelle qui est le retour de l'esprit sur lui-même et sur son propre savoir.

<sup>9</sup> Il faut souligner que le motif du miroir n'est pas lié exclusivement à Cordoue, mais qu'il est récurrent dans le texte où il est employé dans des contextes divers. Il semble corroborer les mêmes significations en relation avec d'autres référents narratifs / textuels. Par ailleurs il existe un autre motif récurrent dans le texte (dans les deux premières parties) qui constitue le contraire du miroir, il s'agit de l'écran que le narrateur s'efforce d'ouvrir. Cette métaphore de l'ouverture est une image d'ailleurs fondamentale chez Farès. L'écran qui s'ouvre n'est-ce pas le miroir ? On passe alors –ou on s'efforce de passer– de l'obstacle à la transparence. Cf. le titre de l'ouvrage de Jean Starobinski sur Jean-Jacques Rousseau, *La transparence et l'obstacle*, Gallimard, 1976.

se perd, en elle en de multiples phrases, qui le nomment, à chaque fois, différemment: en une fragmentation, se dit-il” (Farès, 1994: 11)<sup>10</sup>.

Du même coup nous tombons sur des mots-clés et des images fortes: représentations ou formes multiples de soi ou du même, éclatement ou fragmentation de l'être que reflète ou traduit si bien —le texte, lui même miroir, mais miroir éclaté qui aveugle au lieu de laisser voir dans la clarté et la transparence— l'écriture (farésienne) brisée, éclatée, fragmentaire. Le texte est comme le miroir brisé, reflétant la réalité de différentes manières, ce qui correspond à une structure ou une forme essentielle et pertinente chez notre écrivain dont l'écriture circulaire, obsessionnelle est une tentative d'approximation, une interrogation et une manière toujours nouvelle et donc différente de voir et de présenter les choses. Installant le doute et l'incertitude. La réalité comme l'être est insaisissable. Ils sont aussi pluriels, identiques et différents. À l'image de la quête de soi, celle de Cordoue se révèle donc aussi problématique. La ville lui ressemble donc. En fin de compte, cette cité (historique) renvoie l'écrivain vers lui-même. Elle lui renvoie sa propre image et réfère à son propre être. Comme la ville qui porte la trace du multiculturel, le narrateur / l'auteur appartient à un lieu —le Maghreb— du multiculturel et du brassage des civilisations. Les différentes *strates* de la ville renvoient aussi aux strates de l'être pluriel de même que les violences du passé autour d'un lieu disputé —l'Andalousie— renvoient aux violences du présent dans un monde toujours meurtri par les luttes entre les hommes (l'Algérie, le Maghreb, la terre musulmane).

Cela permet d'ailleurs de comprendre un des paradoxes de ce texte dans lequel l'attente du lecteur est trompée quand, croyant qu'il lit un texte sur Cordoue ou se passant à Cordoue, il se retrouve en fait devant un récit dont environ les deux tiers forment une œuvre d'inspiration autobiographique qui ne présente aucun lien, en apparence en tout cas, avec cette ville<sup>11</sup>. Il faut attendre la dernière partie du récit pour enfin entrer dans

---

<sup>10</sup> Nous avons donc ici un commentaire de l'auteur / narrateur sur sa propre écriture ou narration.

<sup>11</sup> Si l'on excepte l'incipit qui inscrit le texte dans la ville de Cordoue, le reste du récit découpé en trois parties, est réservé dans ses deux premières parties à une quête autobiographique (quête existentielle aux dimensions psychique, affective, intellectuelle, métaphysique) dont la trame événementielle se situe en Algérie avant, puis après le déclenchement de l'insurrection (1954) qui devait conduire le pays à l'indépendance. Seule la troisième partie est consacrée à Cordoue et se structure autour de l'événement qui a inspiré le texte: la prière célébrée un vendredi de l'année 1975 dans la fameuse Cathédrale de Cordoue que l'auteur en association avec des compatriotes, a voulu couvrir à travers un film. Cependant il existe un lien entre le récit qui s'étend sur les deux premières parties et la troisième qui est intitulée "L'Andalousie" consacrée entièrement à Cordoue, ce sont des personnages d'origine espagnole vivant en Algérie, amis de

Cordoue et dans ce qui est présenté dans le paratexte comme les circonstances qui ont inspiré ce texte: un voyage en 1975 suite à une invitation à Cordoue où l'on célébrait exceptionnellement la prière musulmane du vendredi dans la célèbre Mezquita-Cathédrale, suivi d'un second voyage dans la même ville en 1993. Ainsi la ville de Cordoue devenait le motif qui générerait l'écriture (Id.: 11), laquelle, à travers les méandres et les cercles d'un vertige ou d'un délire, remonte vers la reconstruction de l'enfance et de la jeunesse, la reconstitution de soi comme être éclaté, blessé, *ouvert*.

À cause d'une histoire faite de violences. Des drames qui viennent des coutumes, des mentalités, des pratiques sociales, des négations, des conflits, des exclusions et des dominations. Et qui meurtrissent, déchirent, éclatent l'être. Dont les morceaux doivent être recherchés, retrouvés, recomposés comme on reconstitue un impossible puzzle. D'un être qu'on veut authentique, construit dans la liberté et l'autonomie, pluriel, ouvert et disponible aux autres. D'un côté, une identité reconquise, affirmée et de l'autre une tolérance généreuse toute *accueil*<sup>12</sup> des autres. Et c'est ainsi que s'offre Cordoue comme un symbole, une autre métaphore ou image de soi. Destin d'une ville et destin d'un individu qui se rencontrent. Sous le signe de l'ambivalence. Celle-ci se manifeste dans la perception du narrateur et régit la représentation qu'il nous en donne.

### **3. Représentation de la ville de Cordoue: un lieu de significations (mémoire, imaginaire et discours d'idées)**

Quelle représentation nous donne Farès de Cordoue? Précisons tout d'abord que le narrateur / auteur a séjourné à plusieurs reprises dans la ville. Au moins deux fois si l'on se base sur certaines indications. Une première fois en 1975 et une deuxième en 1993. En 1975 il est invité pour participer à la prière du vendredi célébrée exceptionnellement dans l'ancienne Mosquée de Cordoue transformée en Cathédrale après la Reconquête<sup>13</sup>. Il prend alors l'initiative de filmer l'événement en coor-

---

jeunesse du narrateur / protagoniste et que nous retrouvons avec lui à Cordoue: Pedro et Juana (Farès, 1994: 72, 93, 140). Cette partie qui clôt le récit composée sous forme de scénarii et de plans filmiques renvoie à l'expression cinématographique; elle est écrite dans le même style que les précédentes, en un texte-poème éclaté qui se termine par plusieurs textes poétiques.

<sup>12</sup> Maître mot sur lequel insiste le narrateur quand il raconte une anecdote qui se passe à Kairouan (Id.: 101).

<sup>13</sup> Cordoue est reconquise par Ferdinand III de Castille en 1236. C'est Charles Quint qui fait construire la Chapelle à l'intérieur de la Mosquée.

dination avec les autorités de son pays qui dépêchent sur place une équipe cinématographique. Puis en 1993 il réalise seul (?) un second voyage dans cette ville. Dans le texte, le narrateur indique qu'il a en 1975 l'avantage, par rapport à ses compagnons algériens, de connaître la ville pour y avoir séjourné "une bonne moitié d'année". Du reste l'Espagne est un pays familier à l'auteur car plusieurs récits antérieurs narrent des scènes se déroulant dans diverses villes de ce pays où le narrateur séjourne en compagnie de Conchita, sa maîtresse d'origine espagnole<sup>14</sup>.

Ces quelques précisions apportées, revenons à notre question initiale de la représentation de Cordoue afin de tenter d'analyser les images et le discours construits par le narrateur autour de cette ville. Si les images, les impressions et les appréciations sont foisonnantes, il existe cependant un fil conducteur que nous proposons pour rendre compte de l'ensemble des données textuelles relatives à Cordoue. Il est fourni dans le récit même et constitue donc pour nous la piste de lecture que nous privilégions dans cette analyse. Il s'agit de l'image (ou motif) initiale du miroir brisé qui peut être retenue afin de (re)construire ce qui dans le texte est disséminé, fragmenté et désordonné. Le miroir éclaté exprime le fait de refléter (faire voir) la réalité dans ses différentes facettes.

Dans cette perspective, il apparaît que le texte sur Cordoue est largement dominé par l'ambivalence et donc par des aspects contradictoires. De fait ce sont les images différentes, voire opposées et antithétiques de la ville qui nous frappent dans le récit. Cordoue certes charme et fascine le narrateur qui en apprécie la beauté et le prestige. Mais elle se présente aussi sous d'autres aspects et suscitent d'autres sentiments, négatifs. Nous voulons analyser et exposer ces deux côtés opposés.

Quand il la retrouve seul en 1993 "accompagné d'images" du premier voyage, ce qui est resté au narrateur de cette ville, riche d'histoire, ce sont déjà des sentiments et des impressions mêlés mais aussi des symboles divers: la tolérance, le partage, l'ouverture mais aussi la nostalgie, la fin et le déclin<sup>15</sup>. Ceci résume bien la représentation de

---

<sup>14</sup> Voir *Un passager de l'Occident* (1971) et *Le champ des oliviers* (1972). Dans ces récits, le narrateur séjourne avec Conchita notamment à Vigo, Congas, Barcelone et Valence. Conchita est évoquée ici aussi.

<sup>15</sup> Il l'identifie à d'autres villes, celles "du partage, de l'extension, de l'exode, puis de l'éclipse" (1994: 11) comme Jérusalem, Dor, Massada, Caesarae. Avec les connotations qui y sont rattachées, telles la pluralité culturelle et le partage, l'exil forcé puis le déclin, la spiritualité, l'ouverture. Toutes des valeurs que célèbre Farès dans ses œuvres et que nous retrouvons justement ici, associées à cette ville emblématique qui incarne la plupart de ces valeurs le temps d'une prière par un symbole très fort: le prêt de la cathédrale à la communauté musulmane pour y célébrer le culte de la prière.

Cordoue: les pages qui, dans la dernière partie du récit, mettent en écriture les impressions et la vision de la ville en 1975 constituent une amplification de ces énoncés liminaires (incipit).

Cordoue est mise en écriture dans la portion finale du texte, intitulée *L'Andalousie*<sup>16</sup> qui contient des bribes du scénario du film sur Cordoue. Ce titre indique que l'auteur vise à appréhender cette ville dans un cadre plus général, comme symbole ou dans sa dimension emblématique. Dans la mémoire collective, l'histoire de l'Andalousie ou son évocation appelle à l'esprit un certain nombre d'images fortes liées à des cités emblématiques (Cordoue, Séville, Grenade) qui ont incarné à des moments divers l'essence de cette brillante civilisation andalouse hispano-musulmane, villes-phares, elles-mêmes associées par la mémoire et l'imaginaire à des lieux de mémoire (monuments), à une conception et à un mode de vie, à une culture et à des valeurs. Ici l'accent est mis sur une ville et la manière dont elle est appréhendée à travers la mémoire et l'imaginaire par le narrateur / auteur. Mais le texte utilisant le procédé du contrepoint convoque simultanément d'autres cités du Maghreb ou de l'Orient dont elle paraît la sœur jumelle.

C'est pourquoi d'ailleurs la *vision* de Cordoue, quand le narrateur la découvre pour la première fois, lui donne l'impression d'une ville déjà connue et visitée! Ainsi il n'éprouve aucun sentiment d'étrangeté dans cette cité qui lui paraît familière, comme s'il s'agissait d'un "rêve" ou d'un "souvenir". Un cadre déjà connu, des choses familières, des impressions déjà éprouvées. Cordoue d'emblée renvoie le narrateur aux paysages de l'identité native; elle lui semble tout simplement comme la copie des villes de Syrie<sup>17</sup>. La

---

<sup>15</sup> Au plan formel elle est structurée comme une succession de partitions filmiques: "Scénario 1 scène 1 Plan unique (Cordoue-Le Refuge), scène 2, intérieur-bar, plan Un", etc... Le texte est composé de Scénarii 1 et 2. Chaque scénario comprend plusieurs scènes et plans. Ainsi le premier est constitué de 2 scènes et de 6 plans. Le scénario 2 est lui découpé en 2 scènes, avec un retour en arrière de la scène 2 vers la scène 1. Illustration, parmi bien d'autres dans ce texte, de la métaphore du miroir éclaté. Elle correspond pour une partie au film que l'auteur a voulu réaliser sur l'événement central. L'écriture est la même que dans les autres parties du texte, éclatée ou brisée, fragmentaire et circulaire. Elle devient poésie dans les dernières pages du texte mais mêlée toutefois à des fragments en prose dont la modalité d'énonciation est le discours. L'écriture est loin d'être, comme toujours chez notre auteur, uniforme et univoque. Elle mêle les registres, les modalités énonciatives, les styles et les formes.

<sup>16</sup> "Étrange rencontre du rêve, et, du 'souvenir': / ma venue / ici / a toutes les apparences / d'un voyage déjà connu /et DÉJÀ / FAIT. [...] Car pendant les marches, les visions du fleuve, des ruelles, des portes (des mains, sur les portes (extérieur Nuit Cordoue) sans pouvoir entrer —réellement entrer—) des jardins, frais, découverts, j'eus ces souvenirs —déplacés— de la Grande ou de la Petite Syrie" (Id.: 115). (Nous respectons ici la graphie du texte).

référence à la Syrie n'est évidemment pas fortuite, et, s'explique par l'origine du fondateur de la Cordoue musulmane, Abderrahman, surnommé *Addakbil*<sup>18</sup>.

Toutefois même si elle appartient à un univers familier, le narrateur se lance dans la quête de Cordoue. Celle-ci, objet d'ambivalence, lui apporte à la fois des sentiments de bonheur, des sensations de plaisir et une déception qu'il ne cache pas. Commençons par les valeurs positives.

Dès son arrivée, le narrateur se lance dans le "Fol apprentissage de la beauté de la ville" (Farès, 1994: 96) ainsi que celle de son fleuve "magnifique" (Ibid.). La beauté de Cordoue c'est celle du "passé<sup>19</sup> riche et fabuleux" (Ibid.). On note donc les termes positifs et les qualificatifs mélioratifs qui, au delà des stéréotypes, nous renseigne sur l'euphorie du narrateur. Car Cordoue est un espace qui s'offre pour la jouissance, la joie et le bonheur. En effet la beauté s'identifie à la sensualité, aux plaisirs des sens attentifs aux images, aux couleurs, aux formes, aux sons: de ses ruelles bruyantes la nuit, de ses bars animés, de la poésie des yeux avec l'image récurrente des lucioles<sup>20</sup>, insectes lumineux dont le nom poétique lui aussi évoque la lumière, ou encore celle de leur danse. La beauté de la cité est rehaussée par la poésie et la musique, celle des *romances*<sup>21</sup>. Beauté par ailleurs des femmes de Cordoue qui éveillent la sensualité<sup>22</sup>, objet d'admiration du narrateur et de ses com-

---

<sup>17</sup> L'étranger ou l'immigré. Rescapé de la dynastie Omeyyade il trouve refuge en Espagne où il s'empare du pouvoir à Cordoue qu'il refonde et où il jettera les bases d'une grande et rayonnante civilisation.

<sup>18</sup> Par opposition, certains aspects et paysages de la ville contemporaine semblent le décevoir et évoquent le sentiment du déclin.

<sup>19</sup> Étymologiquement de l'italien *luciola*, de *luce* (lumière).

<sup>20</sup> Le narrateur cite notamment ce fragment "Luna Luna" en paraphrasant la romance, il évoque ces réminiscences: "petite lune prise enfantine dans le mouvement. Des arbres ou des cheveux que les arbres tissent et ouvrent au dessus des nuits, et des étoiles..." (Farès, 1994: 99). Ces allusions et les éléments qu'elles contiennent semblent renvoyer au poème de García Lorca intitulé "Romance de la Luna Luna" dédié à sa sœur Conchita García Lorca. Prénom qui ne manque pas d'ailleurs de rappeler celui de la compagne du narrateur (très présente dans les récits de Farès) qui est d'ailleurs évoquée un peu plus loin dans le texte: "Conchita a envoyé un télégramme de Madrid, où elle déclare qu'elle viendra, avec lui, son frère, Manolo, et Brahim visiter la Mosquée de Cordoue" (Id.: 101).

<sup>21</sup> Identifiées aux lucioles quelques pages plus loin. Mais là aussi nous notons une ambivalence face à ces femmes sensuelles et belles, évoquées à travers une double métaphore, qui significativement et symboliquement renvoie à une double culture, orientale et occidentale, elles sont ainsi ou *bourries* ou *fées* mais en même temps elles prennent un aspect effrayant en se métamorphosant en "vulgaires filles d'Ogre" (Farès, 1994: 99), dépréciation textuelle qui instaure l'ambiguïté et l'ambivalence.

pagnons. Mais célébration aussi de leur liberté. Chose qui fait penser directement à cette dimension si fondamentale dans la vision et l'imaginaire de N. Farès, celle du *paganisme*<sup>23</sup>. Il signifie contre toute censure, ce désir de vivre dans la joie et dans la liberté, les plaisirs de l'existence, et notamment ceux du corps.

Plaisir des sens, Cordoue c'est aussi une impression visuelle, la couleur ocre qui rappelle d'autres villes du Maghreb ou d'Orient. Elle est aussi liée à la sensation de fraîcheur<sup>24</sup>. Celle que donne l'ombre des orangers<sup>25</sup>, et celle surtout du fleuve Guadalquivir, évoqué par intermittence dans le texte.

À côté de ces éléments positifs et euphoriques, trouvent place des sentiments ou des sensations dysphoriques<sup>26</sup>. C'est ainsi que le contact visuel avec Cordoue se fait sous le signe d'une sensation forte et dou-

---

<sup>22</sup> Idéologie et mode vie dont se réclame et que célèbre avec constance N. Farès dans l'ensemble de son œuvre et dont nous retrouvons ici aussi la manifestation et l'expression même. "Colonnes d'Hercule, ou Antre d'Hammon: le soleil appuyé —ou presque— vers le centre de la Terre: tel était le lieu où s'enracinait mon désir, ce que souvent l'on appelle le paganisme" (Farès, 1994: 28). Il est frappant à cet égard qu'un des lieux les plus importants dans le texte soit le bar *Le Refuge*. C'est là que se réunissent le narrateur et ses amis. Il s'agit en fait dans l'univers farésien d'un lieu de prédilection, où se réalise autour de la boisson qui (réchauffe et) étanche la soif (sensation récurrente) la communion des esprits, la convivialité et l'amitié à travers la conversation. Lieu de prédilection aussi où se consomme et se vit —s'exhibe aussi à travers le texte littéraire— la joie de vivre, la sensualité, le sentiment de liberté et d'autonomie, bref, ce *paganisme* si cher à l'écrivain. En outre ce lieu est lié à la joie de la création littéraire. En effet la partie initiale du récit contient la mise en scène de l'écriture dont sortira le texte. La production de celui-ci germe dans ce lieu de mémoire pour le narrateur qui le retrouve après presque une vingtaine d'années. Ce bar a un nom évocateur puisque *le refuge* rappelle la terre d'accueil qu'il croit voir en Occident et que symbolise Cordoue par opposition à la terre d'Islam.

<sup>23</sup> Sensation liée aux orangers dont l'évocation est récurrente. Cette fraîcheur si chère à des hommes venus du Sud, avides des climats amènes, de l'eau et de l'ombre. Terre de générosité et d'accueil.

<sup>24</sup> Liés notamment pour le narrateur au théologien, savant et écrivain Ibn Hazm dont le célèbre ouvrage, *Le collier de la colombe ou traité de l'amour et des amants*, est cité ici avec admiration.

<sup>25</sup> Le lecteur est frappé aussi par la critique dont Cordoue est l'objet de la part du narrateur qui lui reproche d'avoir choisi l'opposition contre les Abbassides, ce qui implique une valorisation de ceux-ci. Allusion au fait historique du triomphe du prince Omeyyade Abderrahman I qui, en 756, y installe son pouvoir. Il est étonnant de noter que le narrateur émet dans le discours sur l'histoire de la ville une appréciation négative sur l'apport de cette dynastie. Pense-t-il alors plutôt à la fragilité politique du royaume et à l'instabilité à laquelle il dut faire face jusqu'à son éclatement et émiettement final en multitude de petits royaumes auxquels on donna le nom de *royaumes de tayfa*? Puis à la perte finale de l'Andalousie.

loureuse, celui de la cassure et d'un sentiment de séparation qui implique étrangeté et extériorité. Lieu à la fois familier et étranger. Lieu à la fois d'appartenance et d'exclusion. Tous ces aspects contradictoires étant également vrais. Cordoue est aussi ce miroir ou ce lac qui aveugle. Ou cette ville éclatée, aux visages divers où la laideur et le déclin côtoient la beauté. Exprimée par la métaphore de la "cassure", celle "du présent"<sup>27</sup>. En effet, alors que la beauté semble être celle du passé, le présent lui, c'est l'image du "fleuve, long, magnifique, dont le déroulement bourbeux désigne les rivages de misères, et de délaissements" (Id.: 90). La cuisine espagnole, ou des plats particuliers prisés par ses compatriotes algériens, s'ajoute à ce registre négatif. En l'occurrence les tripes que commandent ses amis au bar *Le Refuge* et qui suscitent chez le narrateur une répulsion parce qu'elles sont liées dans son imaginaire à des symboles qu'il déteste<sup>28</sup>. Images obsédantes, récurrentes du massacre des agneaux et du personnage d'Abraham décrié parce qu'il fonde le sacrifice, ce "premier acte de la Plus Vieille Tuerie..."<sup>29</sup> Et qui symbolise toute une civilisation, celle qui fonde sa culture sur le rituel du sang qu'il faut verser, sur la mutilation<sup>30</sup>, sur le meurtre. Le sacrifice des moutons, cette tuerie rituelle est le symbole pour le narrateur de toutes les violences qui caractérisent la civilisation de l'Islam.

Aux images, sensations et sentiments, à l'imaginaire se mêle le discours d'idées<sup>31</sup>. Cordoue devient le symbole de cette Andalousie en offrant pour un jour la Cathédrale à des musulmans, signe d'ouverture

---

<sup>26</sup> Cette "cassure du présent" est "issue de l'erreur du passé", indique le narrateur (Farès, 1994: 96). Quelle erreur est-on tenté d'interroger? La perte de l'Andalousie par les musulmans? Question qui demeure ouverte, comme beaucoup d'autres sur des énoncés du texte.

<sup>27</sup> "Ce qu'ils veulent manger (!) avec le vin —noir— rouge —glacé— ce sont des tripes des... (bon) (Dieu) (oui) ... des tripes... que les années de pâturages ont laissées en eux: des...? [...] Ne quitterez vous pas les moutons? Les blessures infligées aux gorges, corps, des moutons, en souvenir de la première querelle des juges et des Grands Dieux —Ceux que les esclaves nommèrent dans les brumes, voiles, de: leurs ruptures, et, histoires—: les moutons du jeûne, et, du Sacrifice" (Id.: 96-97).

<sup>28</sup> La mise à mort de l'animal (substitut à l'être humain (le fils d'Abraham) qu'il sauve) est jugé par le narrateur aussi inhumain que le meurtre d'un homme. Elle devient le symbole de tout crime de sang. Le narrateur finit par s'identifier au mouton ou voit dans l'animal un être humain: " le petit homme qui est dans le mouton regarde émerveillé les pages de lectures" (Id.: 107).

<sup>29</sup> Le sang c'est celui de la guerre (de libération de l'Algérie) mais aussi celui de la circoncision (mutilation traumatisante) et surtout du sacrifice des moutons en commémoration du geste d'Abraham.

<sup>30</sup> Le discours comme modalité énonciative, constitue un trait saillant et constant dans les récits ou textes de N. Farès.

et de tolérance. Elle redevient une ville *d'accueil*, un lieu de rencontre, du multiculturel et du multiconfessionnel. Comme elle l'était dans le passé pour les hommes de confessions différentes qui y vivaient leur foi en toute liberté, coexistaient dans le respect mutuel, se respectaient et échangeaient ou dialoguaient. C'est l'esprit et les *paroles* de Cordoue. D'où cette célébration dans le texte de "[...] ce premier jour / Moderne pour une prière Cordoue / Redevint Mosquée Cathédrale / Dans la pureté du Mihrab / Dévoilé Retrouvé Cordoba"; d'où cette évocation de la présence et de l'héritage juifs pour le message ou le symbole qu'ils expriment à travers les images de la "synagogue désirée!" et des "Calles de la juderia / Infiniment précieuses / Ces paroles qui vinrent / À nous du siècle de Cordoue / [...] / Elles appartiennent désormais / À la mémoire des lieux" (Id.: 118). Le texte du narrateur se fait poésie lyrique pour célébrer l'œcuménisme, ou le syncrétisme qui lui est si cher, et que nous croyons entrevoir dans ces vers où est évoqué un Dieu unificateur, celui de toutes les croyances et qui s'élève au dessus de toutes les divisions des hommes: "Et tel fut présent / Au Mihrab / Le visage odorant / De celui qui portait / Les noms au-delà des fractures" (Ibid.).

Par ailleurs, le texte généré par Cordoue ou brochant autour de l'événement cordouan fournit une occasion pour produire, en fait pour reproduire un discours d'idées témoignant d'une constance ou permanence dans la vision de l'écrivain. À travers ses divers textes ou récits, *Le miroir de Cordoue* montre une continuité. Celle d'un discours iconoclaste, participant d'une contre-culture, en marge de la culture officielle ou dominante dans le Maghreb, particulièrement en Algérie, et se construisant contre elle, réfutant ses fondements et ses valeurs. Une écriture donc du refus, de la contestation qui vise à saper l'autorité fragile, illusoire des *Maîtres*<sup>32</sup> gardiens d'une culture ancienne et archaïque, qui perpétuent des traditions et des visions surannées, lesquelles suscitent rejet et commentaires ironiques. Les écrits ou textes anciens et leurs gardiens sont transformés par l'écriture en choses dérisoires, ce ne sont (plus) que des "ombres", des "Maîtres déposés / comme la parole / ou l'écrit dans les successives couches / de sable, et, de vent" (Id.: 110). Critique et refus de ce que le narrateur appelle la *Maîtrise*, synonyme chez lui de la domination.

Ainsi se trouvent explicités les enjeux de ce texte sur Cordoue par le narrateur lui-même. Il révèle les divergences avec le pouvoir algérien et son idéologie, la culture officielle et dominante, une façon de voir et

---

<sup>31</sup> Le narrateur désigne par ce vocable les détenteurs du pouvoir.

de représenter notamment l'histoire, d'instrumentaliser le passé au service d'orientations politiques et idéologiques actuelles. Le narrateur participe ainsi d'une contre-culture. Nous pouvons lire dans ce sens:

j'en ai profité pour régler mes comptes avec notre système de culture, et d'idéologie, qui rêve encore aujourd'hui d'une période de pur, unique, achèvement<sup>32</sup>. Je te dirai que cette lutte m'a été très difficile, et, que j'ai dû aller très loin dans l'analyse de mes refus —je dirai presque aussi— comme si j'avais été soumis à un terrible pouvoir d'inquisition. (Id.: 134)

Le mot est lâché! Il résonne avec des connotations historiques dans le contexte qui renvoie justement à l'Andalousie avec tout l'arrière-fond historique et culturel, celui de la Reconquête / *Reconquista*. À la célèbre campagne d'Inquisition mené par le fameux Torquemada, entre autres<sup>34</sup>.

Les divergences entre le narrateur et les autorités algériennes portent sur le refus du concept du film tel que le voyaient les officiels: celui de la célébration de la *grandeur* passée de l'Empire musulman. Le narrateur ne partage pas cette idéologie, celle d'une grandeur ancienne qui préfigure celle à venir, car elle peut être restaurée. Discours de mystification, mensonges, juge-t-il. Qui suscite des critiques caustiques: ce type de discours idéologique, émanant de la caste dominante dans les pays arabes, relève tout simplement pour le narrateur du *fascisme*<sup>35</sup>. Le narrateur vise particulièrement son pays, qui supervise la production du film et qui en contrepartie impose un droit de regard sur les enjeux, le

---

<sup>32</sup> Ce terme est un mot clé. Il est directement lié à la vision d'une Cordoue conçue par le narrateur comme un lieu inachevé (voir la conclusion de notre étude). L'achèvement est une idéologie pour le narrateur qui la rejette. Car elle implique un état de perfection qui a été atteint et qui est indépassable. C'est pourquoi elle est rejetée comme une perfection, une grandeur et une splendeur contestées, comme une mystification. Nous analysons plus loin la critique dont fait l'objet cette idéologie des hommes au pouvoir dans le monde arabe (notamment en Algérie). On ne peut s'empêcher de penser ici au célèbre poème élégiaque intitulé "Oraison funèbre de l'Andalousie" (*Rithbae al andalus*) dans lequel le poète Abu Al Baqae Arrondi (de Ronda) pleure la perte de cette terre par les Arabes et qui commence son texte par le fameux vers où il affirme que "toute chose qui atteint son apogée (son achèvement) doit inéluctablement connaître le déclin et la fin" (Abu Al Baqa' Arrondi, 1978: 47-50).

<sup>33</sup> Le texte de Farès s'il est caractérisé par la prédominance d'une écriture hermétique, contient cependant par intermittence des passages écrits dans une expression transparente, référentielle, et relevant au niveau de la modalité énonciative, du discours.

<sup>34</sup> "Jusqu'à présent [...] on ne parle que d'un fascisme occidental, ou européen; alors que l'on devrait aussi parler d'un fascisme oriental, nord-africain afin de montrer que nous ne sommes pas dupes du système politique, et, de tous ses procédés" (Id.: 135).

contenu et l'orientation générale de cette production cinématographique. L'histoire est un domaine qui présente des enjeux et qu'on cherche à s'approprier, à exploiter ou à instrumentaliser à des fins politiques, notamment par le pouvoir. Dans ce sens nous pouvons lire dans le texte:

la référence à l'Andalousie était la référence à un pouvoir politique, connu, et, étendu. Un pouvoir surtout de "Puissance" et de "Maîtrise". Je me suis dit alors: ils veulent encore être des Maîtres; [...] et ils ont besoin d'aller chercher cela de tous les côtés, dans l'histoire<sup>36</sup>. (Id.: 136)

Dans ce texte focalisé sur Cordoue comme lieu de significations venant à la fois de la mémoire et de l'imaginaire, le narrateur recourt au procédé du contrepoint en évoquant simultanément d'autres villes, sœurs de Cordoue, en raisons des liens historiques ou de traits communs, ou porteuses de la même symbolique. Si Cordoue relève de l'extériorité, parce qu'elle est avec l'Andalousie le lieu séparé de son histoire musulmane, elle partage un héritage commun avec des villes qui sont demeurées à l'intérieur du champ de l'islam. Il y a là une ligne de démarcation et la civilisation que représentait l'Andalousie a été héritée par l'Europe tandis que la terre d'islam a trahi ce legs et cet esprit<sup>37</sup>. C'est une des idées essentielles développée dans le discours du narrateur sur le destin divergent de ces cités sœurs. C'est pourquoi nous retrouvons de nouveau une certaine ambivalence dans le traitement et la représentation de ces villes. Nous nous arrêterons sur deux de ces villes, Kairouan et Tlemcen qui bénéficient d'un traitement particulier dans le texte en devenant les vecteurs d'un certain nombre de significations.

---

<sup>35</sup> En contrepoint de ce désaccord se manifeste l'opposition entre un écrivain jaloux de sa liberté de création et qui refuse de mettre l'art au service d'une idéologie d'État ou d'une culture officielle et de produire des œuvres sur commande. D'où le refus net de céder sur la version du scénario qu'il compose et qui déplaît aux responsables du ministère de la culture où travaille un de ses amis, Nourredine, qui est en mis en scène dans le texte. Ce dernier explique au narrateur / auteur que les "Maîtres [...] réclament beaucoup de force et de violence historique" (Id.: 111). Allusion à la nature des divergences entre la vision de l'auteur et celle des autorités officielles sur le film sur Cordoue. L'auteur défend donc une vision historique moins dramatique et passionnelle.

<sup>36</sup> Notamment dans ce passage où le narrateur affirme que la civilisation (l'esprit de l'Andalousie?) a changé de camp: "change des demeures: le deuil, la jalousie s'installeront en Orient, tandis que la civilité du corps, de l'amour, du rêve vibrant et partagé, de l'homme et de la femme, s'installeront en Occident" (Id.: 101).

Kairouan apparaît dans le récit à travers des réminiscences; considérée comme une autre Cordoue, cette cité musulmane de Tunisie est liée dans le souvenir et l'imaginaire du narrateur à des valeurs marquées d'ambivalence. Si elle bénéficie sur le plan esthétique d'un jugement aussi favorable que Cordoue, elle représente pour lui un haut lieu de l'intolérance et de la fermeture qu'il abhorre et fustige. Et à ce titre elle est pour lui un symbole de la terre d'islam. Nous pouvons lire dans ce sens: "La beauté de Kairouan est une palme que le gardien doit garder ouverte au voyageur. Nécessité de la terre d'accueil: la fermeture des portes au voyageur est un détournement de l'esprit" (Id.: 101). Et l'anecdote qu'il raconte dans le même contexte n'a rien de gratuit. Celle du gardien de la Mosquée qui, un jour qu'il voulut y entrer lui demanda s'il était musulman. Question qui le choque et dans laquelle il voit une attitude de fermeture et d'interdiction du spirituel qui doit rester ouvert face à tous: "Les gardiens du lieu [...] devraient voyager plus souvent, apprendre à offrir les lieux du temple, de la prière et, de la synagogue à toute personne —abandonnée ou curieuse" (Id.: 100).

Ce fait somme toute ordinaire ou banal revêt une importance dans le texte où il est investi d'une valeur antithétique à celle de l'événement central dans le récit, celui de l'ouverture de la Cathédrale de Cordoue devant les musulmans pour y célébrer leur culte: "Jour d'une première annonce pour un siècle de nouveau siècle [...] ce jour où la Cathédrale pour un après-midi, va redevenir Mosquée" (Id.: 101). L'Andalousie apparaît alors comme la terre de l'ouverture et le symbole même de la tolérance. Et le voyage vers Cordoue comme un acte prometteur:

Frère gardien tu recevras de Kairouan le prix de ton esclavage et détournement: tu seras condamné à vivre au fond d'une tombe, sans fenêtre, ni lumière, nous pauvres pèlerins interdits de visite, nous irons, ensemble, en avion, mulet, bateau, insomnies, directement, sans voiles, et, sans vivres, directement, ainsi, en Andalousie. (Id.: 101-102)

Tlemcen est l'autre ville du Maghreb qui tient une place de choix dans le texte. Son évocation s'explique par les liens avec Cordoue et d'une manière générale avec l'Andalousie. Ville stratégique située sur un grand axe routier reliant l'Ouest (Espagne et Maroc) à l'Orient, et le Maghreb au Sud sub-saharien, centre spirituel à la fois pour musulmans et juifs et considéré pour cela comme la *Jérusalem du Maghreb*, cité qui a hérité du patrimoine andalou, surtout après l'expulsion des musulmans et des juifs suite à l'épisode de l'Inquisition. Beaucoup choisiront d'émigrer et de trouver refuge à Tlemcen<sup>38</sup>. Cette ville apparaît à travers son

histoire comme une autre Cordoue par la cohabitation ou coexistence pacifique entre les diverses communautés religieuses, notamment entre musulmans et juifs qui y ont formé une importante et influente communauté. Le grand saint emblématique de la cité est d'origine andalouse, celui dont le tombeau est le lieu de multiples pèlerinages, le célèbre Sidi Bou Médine ou Médiane, qui n'est autre que Chaïb Ibn el Husseyn el Andalusi, l'homme originaire de Cantillana près de Séville, et qui vint faire ses études à Fès, Tlemcen, puis Bagdad et qui retourna dans son pays natal pour y enseigner à Séville puis à Cordoue. Liens étroits donc entre toutes ces villes, que le poète évoque ensemble dans un des poèmes insérés dans le texte: "Dévoilé retrouvé Cordoba / Cité des loyales envergures / parfum des souvenirs éloignés / De Bagdad ou de Marrakech / de Séville et de Tlemcen / Traces errantes de l'Andalou" (Id.: 137). C'est à lui, pensons-nous, que fait allusion ici le narrateur<sup>37</sup>.

Le destin de Cordoue / l'Andalousie est d'ailleurs associé aux images de la diaspora, de l'exil et de la dissémination, ces hommes expulsés de leurs lieux d'origine et conduits par l'errance vers d'autres terres d'accueil où ils feront essaimer la civilisation et la culture dont ils étaient porteurs. Voilà ce que le narrateur exprime à travers son récit. Et par là-même il touche à un thème qui lui est cher et qui est omniprésent dans son œuvre où l'exil hante et féconde l'imaginaire, celui de la séparation, de l'exil, de l'exclusion d'une appartenance perçus et vécus à la fois comme drame et perte mais aussi comme chance et atout.

## Conclusion

Dans *Le miroir de Cordoue*, cette ville andalouse est aujourd'hui de nouveau le symbole de ce qu'on ne trouve plus ni dans l'Occident ni dans l'Orient musulman. Elle est la ville du *partage*, de *l'ouverture*, de *l'accueil* et de la tolérance, valeurs d'une grande civilisation qui se sont incarnées dans la ville médiévale et qui renaissent en son sein à travers la civilisation de l'Occident. Comme en témoigne cette prière-symbole à la Cathédrale / Mezquita.

---

<sup>37</sup> Sur cette immigration andalouse à Tlemcen qui aura une profonde influence sur la vie culturelle, cette allusion: "Les Musiciens sont —tout à fait comme les Maîtres (il s'agit de ces premiers Maîtres arrivés dans la ville)— des fugitifs. Venus d'autres pays, d'autres régions, plus anciennes, déjà (oh): l'armoire à blé est ouverte" (Id.: 121).

<sup>38</sup> Ce passage se réfère à ce saint emblématique de Tlemcen qui est désigné ici par la dénomination de "l'Andalou". Pour nous orienter, le texte mentionne sa ville d'origine, Cantillana.

Cependant Cordoue, comme toute l'Andalousie apparaît dans la conscience du narrateur comme ce "lieu inachevé" (Id.: 140). Cette idée de l'inachèvement (comme celle qui caractérise l'écriture) souligne la nécessité de continuer une œuvre commencée mais suspendue ou interrompue. Un lieu du passé qui n'est pas seulement lié à la mémoire mais qui est aussi ouvert sur l'avenir. Sur l'œuvre à venir. Sur un lieu de tolérance et de coexistence pacifique entre les communautés, avorté dans le passé et à reconstruire. Peut-être est-ce la signification ou une des significations essentielles de ce texte de Farès animé par la quête de Cordoue.

## Références bibliographiques

- ABU AL BAQA' ARRONDI (1978) *Rithae al andalus* ("Oraison funèbre de l'Andalousie") in CHIHABEDDINE AHMED BEN MOHAMMED AL MAQARRI TLAMÇANI, *Azhar arriadh fi akbbar 'Ayyadh* (*Les roses du Jardin à propos des nouvelles de 'Ayadh*, volume I. Mohammédia, Fondation pour l'exhumation du patrimoine islamique.
- BACHELARD, Gaston (1966) *Le rationalisme appliqué*, Paris, Presses Universitaires de France.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (1982) *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter.
- DE CARLO, Maddalena (1998) *L'interculturel*, Paris, CLE international.
- FARÈS, Nabile (1994) *Le miroir de Cordoue*, Paris, L'Harmattan.
- FARÈS, Nabile (1971) *Un passager de l'Occident*, Paris, Seuil.
- FARÈS, Nabile (1972) *Le champ des oliviers*, Paris, Seuil.
- FARÈS, Nabile (1974) *Mémoire de l'absent*, Paris, Seuil.
- IBN HAZM AL ANDALUSI (1975) *Tawq al hamama. Fil ûlfati wa'l ullaq* (en arabe) (*Le collier de la colombe ou Traité de l'amour et des amants*), Beyrouth, Dar Maktabat Al Hayat.