

## **AVIS**

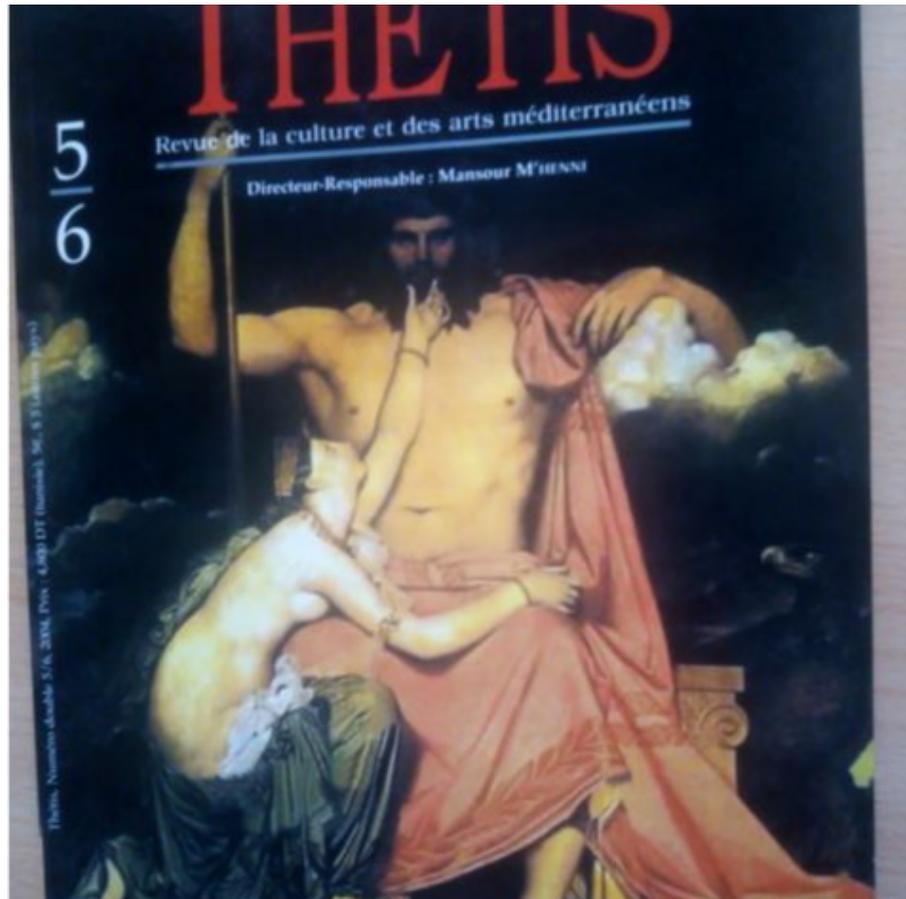
*Sur la demande de plusieurs amis de la revue Thétis, nous procédons à une tentative de regroupement de tous les textes publiés dans la revue, en vue de leur diffusion électronique. L'opération étant longue et mobilisatrice, nous mettons donc en ligne les articles disponibles de chaque volume publié et nous actualiseront le contenu en fonction de l'évolution de la collecte.*

### ***Thétis, revue de la culture et des arts méditerranéens***

Directeur-Responsable : Mansour M'henni

N° 5-6, Premier semestre et second semestre 2004

### **Sélection d'articles**



**Thétis / N° double 5-6  
(1<sup>er</sup> semestre & 2<sup>ème</sup> semestre 2004)**

**Partie française**

**SOMMAIRE**

- + L'événement méditerranéen (Mansour M'henni) - 3
- + Le corps de la langue (Assia Belhabib) - 7
- + Khemayed At-Tarnan. Maître ou disciple (Naoufel Benaïssa) - 15
- + Le One man show en Tunisie (Kamel Ben Ouanès) - 23
- + Talismano ou le dialogue des genres (Sanae Ghouati) - 29
- + Absence du sacré dans Les Hommes oubliés de Dieu d'A. Cossery ? (Maha Gad El Haq) - 37
- + *Naqīqatu aqlin wa dīn*. Une compréhension du *hadith* par-dessus les mots ? (Hayat Ben Charrada) - 43
- + A propos de Créencontres (Héla Ouardi) - 49
- + La Nuit d'Abou'l-Quassim (Salah Stétié) - 55
- + Le transculturel et la tolérance (Hédi Bouraoui) - 59
- + Le spectaculaire dans l'expérimentation des arts (Hafedh Djedidi) – 67
- + Dans la tourmente : une liturgie scénique et musicale pour un chant de liberté (Ilda Thomas) - 75
- + Désir et subversion dans les *Mille et une nuits* (Fredj Lahouar) – 83
- + Mégalithe (Joe Friggieri) - 95

## **L'événement méditerranéen :**

### **D'UNE ANNEE A L'AUTRE ... LES MORTS ET LES AUTRES**

Par Mansour M'HENNI

2004 aura été sans doute une année comme les autres en matière d'événements méditerranéens, mais l'un de ces événements au moins est chargé d'une telle intensité que l'on est tenté de le considérer comme **l'événement méditerranéen**, déterminant d'une étape caractérisée de l'histoire contemporaine du bassin, je veux parler du décès du premier président palestinien, Yasser Arafat.

L'on est pourtant tenté d'évoquer plusieurs autres événements à dimensions importantes, les uns spécifiquement méditerranéennes, les autres internationales mais non sans incidence sur la vie du bassin.

Le terrorisme frappe encore en Méditerranée et pour s'y opposer, il importe de coordonner une politique méditerranéenne spécifique qui ne se confonde pas nécessairement avec la politique internationale en la matière, même si elle relève du même principe et des mêmes convictions.

Le problème de l'entrée de la Turquie dans l'Union Européenne semble poser certains problèmes pour les pays de l'Union ; encore faut-il savoir si la Turquie entend revendiquer son « européenité » pour consolider sa méditerranéité ou pour pallier le manque à gagner d'une histoire qui, à l'avoir excessivement orientalisée, la priverait des avantages d'une modernité totalement coulée dans le moule occidental.

Juste à côté, c'est les Jeux Olympiques qui, dans leur 28<sup>ième</sup> édition reviennent au bercaïl, là où ils eurent lieu pour la première fois en 1896. Ce retour est d'autant plus heureux que l'Assemblée Générale des Nations Unies a adopté, en novembre de cette même année 2004, la proposition tunisienne initiée par le président Zine El Abidine Ben Ali de faire de 2005 « l'année internationale du sport et de l'éducation physique », faisant valoir ainsi le droit de chacun à l'activité physique et le rôle du sport dans la consolidation des valeurs et des principes d'éducation, de santé, de développement et de paix.

A propos de Tunisie, n'oublions pas qu'elle a connu une année glorieuse qui l'a vue remporter la Coupe d'Afrique des Nations pour la première fois de son histoire, une coupe qu'elle a honorablement organisée avant l'épreuve de la Coupe du Monde de Hand-Ball qu'elle organise au début de 2005. La Tunisie a par ailleurs réalisé un coup de force extraordinaire lors de son organisation du Sommet des Etats Arabes, un sommet qui a dû être reporté par le président tunisien et président du sommet et qui eut quand même lieu dans le même pays deux mois plus tard, après que l'ensemble des pays arabes ont saisi l'importance de l'étape de Tunis pour un nouvel élan de la structure panarabe vers le renouveau et la modernité. Sur un autre plan, la Tunisie a aussi confirmé son engagement à concrétiser et à réussir sa politique de démocratisation et de pluralisme grâce à des élections qui ont

été bien gérées, de l'avis des nombreux observateurs étrangers, et qui ont été remportées par le président Ben Ali et son parti avec un pourcentage largement réconfortant.

Mais la Tunisie a perdu l'une des figures de proue de son histoire du XX<sup>e</sup> siècle, Mahmoud El Messaadi qui s'est fait valoir tant par sa production littéraire que par son engagement politique. En effet, ce virtuose de la littérature arabe contemporaine et parfait bilingue a réussi mieux que quiconque, dans l'ensemble de ses écrits mais particulièrement dans un ouvrage fondateur considéré comme premier dans les deux sens du terme, en l'occurrence « Haddatha Abu Houraïra Qal » (Ainsi parlait Abu Houraïra), la synthèse essentielle des expériences existentielles vécues par l'homme en général, le créateur en particulier, dans les cultures arabe, occidentale et méditerranéenne : des Grecs antiques à Shakespeare et aux existentialistes contemporains, dans un moule de l'Arabie de l'aube de l'Islam, traversant à la fois les quatrième et cinquième siècles arabomusulmans pour retrouver le fond ontologique des expériences de Taoufik El Hakim, de Chebbi, de Jabrane, Ilya Abu Madhi et consorts. Le tout dans un style dont on ne saurait conclure si c'est une imitation ou une parodie du Coran. En plus de cela, Messaadi a su, par sa vie même, dénigrer tout engagement littéraire qui ne se conçoit qu'en dehors de la sphère de l'action socio-politique, voire politiquement politicienne. Ainsi, il a retrouvé le Cénacle de ces grands qui ont pour noms : Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Giraudoux, Saint-John Perse, Malraux, Neruda, Stétié et tous les autres.

Il reste que la mort qui a été la plus intensément vécue en Méditerranée et ailleurs, c'est incontestablement la mort de Yasser Arafat, président de l'autorité palestinienne et symbole consacré de la lutte de son peuple pour la libération de son pays. En effet, Yasser Arafat a livré sa dernière bataille à l'aube d'un certain jeudi 11 novembre 2004, heure GMT, ou aux dernières minutes d'un mercredi 10 novembre dans d'autres lieux de la planète. Sans doute y a-t-il là un symbole, celui d'une mort qui est certes la fin d'une étape, mais qui est aussi le commencement d'une autre fondamentalement liée à la première.

Pour certains, la mort de Y. Arafat est une délivrance, d'abord la sienne propre, d'une situation de cul de sac dans laquelle il s'était retrouvé lui, le dépositaire d'une cause qui est celle de tout un peuple ; peut-être aussi la délivrance d'un groupe de militants et de dirigeants ayant les yeux qui louchent et les cœurs qui battent du côté de la succession, sans doute moins dans la logique d'un quelconque intérêt personnel qu'à la faveur d'une nouvelle vision de la conduite de la lutte pour la libération de la Palestine ; en tout cas, c'est forcément la délivrance pour certains pouvoirs qui ont voulu placer dans la personne de Arafat tous les obstacles au processus de paix dans le Moyen-Orient.

Pour d'autres gens, la mort de l'homme qui a incarné l'histoire du militantisme palestinien et qui est le premier chef de l'autorité palestinienne a le goût d'une frustration devant le destin d'un militant qui a voué toute sa vie à la cause de son peuple et qui est parti sans l'ultime et peut-être le seul espoir qui l'ait animé, celui de prier à Al-Qods libéré et reconnu capitale de l'Etat de Palestine. Car à la fin, cet homme n'aura même pas eu la faveur de se faire inhumer dans la ville chérie, conformément à ses dernières volontés, alors qu'on l'aurait volontiers imaginé y entrer vainqueur, après l'exil ou la prison, comme dans leurs pays respectifs, De Gaulle ou Bourguiba, ou comme Nelson Mandela.

En tout état de fait, il en sera de la mémoire d'Arafat ce que l'Histoire en fera, mais nul ne saura lui enlever la lumière et les valeurs suprêmes qui ont pu y rayonner le temps de la vie d'un homme pour l'édification de tous les hommes. On l'a vu, Arafat mort a fini par soutirer même à ses pires ennemis, en tout cas à ses virulents adversaires, la reconnaissance de qualités indiscutables chez un militant et un dirigeant hors pair. L'on ose espérer que tous ceux qui, dans un moment de compassion tel que seule la mort peut donner, ont reconnu la dimension de cet homme et l'importance de sa cause, puissent aujourd'hui continuer dans le sens et dans l'esprit qui favorisent la lutte pour les justes causes et les nobles objectifs.

Il est vrai qu'à un certain moment, la mort de Y. Arafat a suspendu l'avenir de la cause palestinienne à un doute portant sur la succession, aux aléas et aux déboires de cette dernière, car la croyance était que les divergences de méthode ou d'idéologie allaient pousser les composantes de la lutte palestinienne à s'entre-déchirer dans une course vers le pouvoir qui pourrait piétiner l'objet et l'objectif essentiels de la lutte.

Heureusement, le peuple palestinien, à l'image d'autres peuples du sud de la Méditerranée, a pu assurer dans une période critique la transition qui évite le pire et construit pour le meilleur. Puis, il a inauguré l'année 2005 par des élections présidentielles démocratiques qui l'honorent et qui démentent toutes les spéculations mal intentionnées cherchant à mettre en cause sa maîtrise des institutions d'un Etat moderne. Cette clairvoyance et cette maturité, cette prestance et cette sérénité du peuple palestinien sont une autre preuve de la compétence des peuples méditerranéens à gérer les crises en toute rationalité. Que parfois certains hommes dérogent à la règle, fussent-ils au plus haut de l'échelle du pouvoir, ce ne peut être qu'exceptionnel et de durée et d'influence fort limitées dans le déroulement des choses.

Reste que l'homme de la succession, Abu Mazzen, élu avec un pourcentage rassurant et accueilli favorablement comme l'homme de la nouvelle étape, n'aura pas la tâche facile malgré tous les soutiens et toutes les félicitations qui lui sont tombés sur la tête comme autant d'engagements contraignants et restrictifs.

Il importe à ce propos de souligner tout de même, dans la maladie et la mort de Y. Arafat, le rôle fort honorable joué par la France dont on a pu dire parfois qu'elle avait tourné le dos à la Méditerranée. Puisse-t-elle maintenir le cap sur cette alliance et cette appartenance salutaire pour la région et la seule peut-être qui puisse valoir et faire reconnaître à ce pays le statut auquel il semble tenir et l'apport qu'il lui appartient d'ajouter à une stratégie méditerranéenne coordonnée et efficace en vue d'un monde d'équilibre et d'équité.

Mais pour finir, comment ne pas évoquer la catastrophe naturelle du 26 décembre 2004 et ce raz de marée de la mort et de la destruction, qui a fait plus de 150 000 décès, sans parler des autres dégâts. Un tel événement est méditerranéen aussi, non seulement parce que l'une de ses conséquences est, semble-t-il, la montée du niveau de l'eau du bassin ou parce que les spéculations sur une prochaine catastrophe similaire en Méditerranée reviennent à l'ordre du jour des médias et des sismologues, mais parce que cette catastrophe a pour un temps suscité une dynamique de solidarité étonnante. Pourtant, la politique de solidarité est depuis plusieurs années une revendication méditerranéenne et l'on se demande quand le monde

mettra en marche le Fonds Mondial de Solidarité adopté par les Nations Unies, encore une fois sur une proposition tunisienne.

Hélas ! on nous dit que déjà dans ces contrées sinistrées certains conflits reprennent, et l'on a bien peur que la course à leur manipulation et à leur exploitation ne laisse sommeiller les initiatives les plus humaines et les valeurs les plus salutaires.

En tout cas, pour ce qui concerne cette mer centrale, cette mer médiane qu'est la nôtre, l'année 2005 est finalement déclarée « Année de la Méditerranée » par la Conférence euro-méditerranéenne des ministres des affaires étrangères, suite à une proposition tunisienne qui date de l'an 2000. Puisse cette année réussir les objectifs pour lesquels elle a été proposée, puis décidée, et contribuer notamment à esquisser les principaux traits éthiques d'un monde futur et d'une nouvelle humanité !

**Ref.** : M. M'henni, Thétis 5-6, 2004, pp. 3-6.

## LE CORPS DE LA LANGUE

Assia BELHABIB

Université Ibn Tofail - -- KENITRA – MAROC --  
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

« *Ensoleiller le récit sans le brûler. Composer des phrases grâce à des jeux de transparence en taillant en oblique la langue trop droite.* »  
Abdelkébir Khatibi

« On échoue toujours à parler de ce que l'on aime », disait Barthes. Cette affirmation qui tombe comme une sentence me laisse perplexe, du moins rêveuse. Je me suis souvent interrogée sur la dimension énigmatique du pronom personnel « on ». Qui renferme-t-il et que renferme-t-il ? En tout état de cause, il ne peut que référer à quelque chose de personnel. Personne ou objet d'amour ? La gageure qui est la mienne aujourd'hui est de relever le défi, d'oser rompre le silence pour parler non d'un homme- en l'occurrence Khatibi, mais du prolongement de cet homme, son écriture, au contact de laquelle les mots prennent corps, les mots prennent vie par et dans la langue. Voilà pourquoi, lorsque je lis du Khatibi, je ne peux m'empêcher de penser –et vous me direz de pécher- au(x) corps de la langue.

Je prendrai comme point de départ de ma lecture précisément ce qui constitue la dernière halte de sa production littéraire. Je revendique ce choix non pas par reniement ou oubli des œuvres précédentes, sans lesquelles celle-ci n'aurait pas vu le jour, mais parce qu'elle a le privilège d'être la dernière œuvre, celle qui ne s'est pas encore complètement détachée du corps ; corps de l'écrivain qui, en publiant, coupe le cordon plumitif, corps du texte à peine effleuré, et corps du lecteur qui se jette corps et âme dans l'exploration tâtonnante et haletante, avide de découvertes et fébrile de curiosité.

Ce serait donc dans le corps du lecteur que résiderait la menace de l'échec. Mais comment aborder sereinement le texte quand le corps tout entier est tendu vers cet autre corps qui se livre lentement, douloureusement et qui exige une attention de chaque instant. On ne dit pas assez l'effort physique et psychologique que demande la lecture. On redouble d'effort quand le corps est tour à tour secoué et pétrifié par l'attente. Il faut donc se jouer de ses émotions, manœuvrer pour les contraindre au silence, se donner bonne contenance pour porter le masque du lecteur impassible.

*Pèlerinage d'un artiste amoureux* m'a permis de revisiter la notion de l'aimance, à laquelle je voudrais modestement apporter ma pièce à l'édifice. L'aimance serait à la fois grâce de l'écriture et don de la lecture : corps à corps, lutte amoureuse, lutte victorieuse, lutte sans merci parce que justement lutte inassouvie. Il n'y aurait donc qu'une langue possible, celle de l'aimance ; « cette langue d'amour qui affirme une affinité plus active entre les êtres, qui puisse donner forme à leur affection mutuelle et à leurs paradoxes ».<sup>1</sup>

Poétique de la rencontre dans le déploiement dialogique, l'aimance se libère dans le mouvement : va et vient entre les êtres, entre les rives. Le personnage

---

<sup>1</sup> *Le Livre de l'Aimance*. Rabat : Ed. Marsam, 1995, p.5.

principal du roman, Raïssi est complètement tendu vers l'avènement de l'amour de l'autre comme autre. Toutes ses rencontres sont motivées par l'attente d'une proximité des corps comme si la langue ne s'exerçait que pour laisser les corps s'exprimer à leur tour. La langue, parce que justement nous l'habitons de bout en bout comme nous habitons le corps, est lieu de toute expérience. Il n'y a d'expérience que dans le cadre et sous la loi du discours. C'est clair : du sens ne peut être énoncé autrement que dans sa prise, son modelage, par la langue ; et l'énoncé de ce sens ne peut se constituer autrement que sous la forme qui régit l'énonciation de sens dans la langue. Il y aurait toujours une phrase sous une position de sens.

Abdelkébir Khatibi écrit en français ce qu'il appelle la langue de la dissidence. La métaphore du corps de la langue rappelle que cette langue dont les lois souveraines pourraient le priver est une partie de lui et que toute privation ne saurait être qu'amputation. L'interdit qui pèse sur toute appropriation d'une langue est contre nature. La langue devient le territoire de l'expérimentation, exercice de l'altérité, apprentissage dans une réalité tenable et intenable. S'inventer une langue en creux, une langue dans la langue. Elire domicile dans une patrie nomade. Tout est dans la circulation, le jeu, l'inversion, le détour, la parure. L'écriture aboutit à une forme qui rassemble tous les fragments langagiers que l'auteur met en scène. Si la langue française n'est pas sa propriété, si elle n'est pas un héritage direct, si d'une certaine façon elle lui a été imposée, il n'en reste pas moins qu'en se l'appropriant, l'écrivain paradoxal est plus libre et vit une expérience limite du langage. « L'expropriation de la langue ou la séparation d'avec le lien. Elle met la langue natale en position d'exil », dit Khatibi.<sup>2</sup>

L'étranger de la langue construit à son tour l'hospitalité du récit : défricher la langue pour la cultiver à sa façon, lui donner un second souffle, une seconde vie. C'est là assurément le rêve de tout écrivain inventif.

Voilà donc ce qu'inaugure tout acte d'écriture : une double motivation travaillée par cette rupture et en quête de filiation et d'histoire. Lieu d'achoppement de l'oubli et de la mémoire, l'écriture se destine à se fixer à la lisière de cette double loi. Capteur de la mémoire revisitée par l'imaginaire de l'autre, l'écrivain est chasseur de signes. La révélation du message porté par la lettre découverte dans le mur est vécue comme une ascèse par Raïssi. Le genre épistolaire est emblématique de quelques questions liées à l'attachement, au lieu familial, à l'espace étranger, à la co-présence, au point de vue double qui tente de déjouer le point de vue intérieur par le regard extérieur et inversement.

Il y a dans ce roman comme une nouvelle naissance du personnage dans la langue. Construire son image, prendre soin de marquer le territoire de sa singularité est synonyme du désir de se faire admettre, de se faire accepter par le regard de l'autre. De l'artisan à l'artiste, il n'y a qu'un pas à franchir celui de la mise en mots. Travailler la langue comme on modèle la matière. Raïssi affirme :

« Oui, mon art est celui de l'harmonie stable, entre la matière, la forme et le signe décoratif. »  
(p. 57)

La langue prolonge le corps ou ampute le corps. C'est l'angoisse d'une demande de reconnaissance souvent bien conflictuelle et bien blessante. Langue inarticulée, langue du maternel originel exprimée entre souffrance et jouissance, la langue de l'ineffable témoigne d'une déchirure ancestrale et cette déchirure fait du sujet un exilé en rupture de langue. La langue muette est tour à tour celle que l'on contraint au silence. Dans ce cas, c'est le corps qui prend le relais de la langue :

---

2 In *La Langue de l'autre*. New York-Tunis : Ed. Les Mains Secrètes, 1999, p. 25.

tension douloureuse d'une présence-absence qui mêle au sentiment de perte celui de la proximité indéchiffrable d'un être langagier, à la fois mère et sphinx. Cette tension produit, dans l'écriture, un mode de textualisation où le manque est retourné en désir ; désir inscrit sous forme de simulacre, le corps halluciné de la langue perdue. L'idiome identitaire devient l'otage du palimpseste textuel.

Quand Raïssi perd sa mère, il s'achemine littéralement vers le Sud. Voyage initiatique des origines, quête désespérée de ses racines, faire le deuil de la mère c'est en somme faire le deuil de la langue-mère. Pour Freud, le travail du deuil passe par la rébellion du sujet contre la perte de l'objet aimé. Dans le cas du deuil de la langue, la rébellion se manifeste par la mise en place d'un simulacre langagier capable de prendre deux formes différentes : la forme hallucinatoire de la relique ; la forme violente de la déconstruction : fragment de la langue perdue devenue inaudible. Dans le travail du deuil, les fragments prélevés fonctionnent comme autant de reliques du corps maternel qui renvoient à un fétichisme de la langue perdue. La langue muette continue de vibrer dans l'autre langue qui au-delà même de l'usage oral, devient la langue de l'écriture et s'impose dans le corps du texte. C'est cette mise en écho que Khatibi désigne du nom de bilangue et que toute son œuvre s'efforce de rêver dans un vertige fait de deuil et de désir. Jouir et souffrir, tel est la tribu du désir, que ce désir soit celui d'une illusion d'identité ou d'une illusion d'altérité par et contre la langue.

Remonter vers les origines de la langue des scribes, la langue de la transcription du sacré, voilà le défi qu'un Raïssi, par exemple, se lance quand il fait face à son mysticisme. Pour rendre corps au destinataire de la missive murale, ce dernier accepte de prêter son corps afin de donner corps aux mots. Procuration de l'énonciateur ou substitution transmurale ? Succède alors un long et surprenant voyage à travers eau, vallées et sable. En suivant Amine, l'éclaireur du désert, Raïssi comprend que pour devenir un saint, il faut scinder le corps et la voix. Afin de montrer la voie, l'éclaireur sacrifie le corps pour n'être que voix, celle par laquelle il accède à l'ubiquité :

« La tempête s'étant calmée, Amine reprit la filature et s'aperçut que l'autre caravane avait changé de direction. Il revint sur ses pas. Pour la première fois de sa vie, il se sentit désemparé. Sa force déclina. Quel âge ? l'âge de quelques étoiles perdues dans le ciel, ces étoiles qui lui tenaient compagnie, l'orientant, le conseillant, lui portant secours quand le désastre approchait.

Il vieillissait sans s'en apercevoir, sans se l'avouer. L'espace du désert donne cette illusion, le mirage d'être éternellement en route, orphelin de l'impossible. Il n'avait pas de femme régulière, rien que des enfants qu'il connaissait à peine. Ni famille, ni tribu fixe. Fallait-il s'arrêter ? Il chassa cette idée pour se concentrer sur sa véritable mission d'éclaireur : montrer la Voie aux hommes perdus. Plus tard, peut-être ferait-on de moi un saint. » (Pp. 90-91)

L'œuvre se trouve prise dès lors dans une imbrication de références, de renvois explicites ou implicites, qui laissent deviner les liens étroits entre l'homme et sa foi, entre l'homme et les autres hommes. Le mysticisme recèle donc la possibilité du sacré. Le titre du roman divulgue alors son sens caché. C'est à de singulières rencontres que le pèlerinage conduit l'artiste amoureux : volupté et effroi du corps dans ses péripéties déambulatoires à travers des villes comme Fès, Malte ; balancement du corps à la Mecque, chute du corps lors du naufrage. Le pèlerin et l'artiste ont ceci en commun qu'ils regardent tous deux dans la même direction. Ils tentent de s'abolir, l'un dans un silence impossible implorant le langage, l'autre dans les signes et l'altérité absolue. Comme le lecteur est le lieu vide de l'écrit, ce qui n'est pas au moment de l'écrit mais qui pourtant fait exister celui-ci, l'autre n'est jamais rien que le gouffre renvoyant à soi. Que l'autre soit également moi (Raïssi pèlerin et artiste) conduit à une situation extrême de l'indistinguable, expérience de l'étrangeté exacerbée. De cet événement de vie naît

le vertige. Au corps voilé correspond la langue voilée ; langue de la sacralité qui s'énonce par aphorismes, par injonctions intérieures :

« Tu es à ce moment abandonné à toi-même devant le Seul, l'Unique, l'Etranger Absolu. Il est plus proche de l'homme que sa veine jugulaire. Dieu protège celui qui vient vers Lui. Exerce-toi à la rencontre, à la pensée de la rencontre, puis à la rencontre elle-même qui t'est voilée.

Le voile est posé sur le cœur et sur les lèvres. C'est là le secret du chant, de l'oraison et de la prière (...)

Maintenant, répète avec-moi ton acte de foi. En silence. » (p. 111.)

Cette introspection verbale, comme projection et perspective d'inconnu, est la chose la mieux partagée ; principe selon lequel, toute identité se prolonge dans un rapport à l'autre de sorte que l'identité n'est plus toute dans la racine, mais aussi dans la Relation ; rapport de dessaisissement perpétuel, dans lequel pour exister, il faudrait pouvoir se taire non en ne disant rien, mais en maintenant la possibilité du silence à travers la parole. Peut-être n'y a-t-il de parole qu'un reflet inversé du silence. Voilà pourquoi le narrateur dit : « Il faut entendre le silence qui est notre langue naturelle » (p. 11) auquel un Samuel Beckett répondrait : « Le silence est notre langue maternelle ». Du naturel au maternel, la transition est aisée : celle de l'authentique naissance à laquelle le syllogisme cartésien « je pense donc je suis » se prolongerait par « je parle donc j'existe ». Conduite magique bien connue, qui serait la transhumance de la seconde naissance comme on dirait de la deuxième chance.

En inventant une langue secrète qui passe par l'invention nécessaire d'un nouveau style, Raïssi rejoint à sa façon le cercle des « horizontaux » (p. 59), ces étrangers professionnels ... de la langue. « L'artiste serait-il en tout temps un étranger professionnel ? Celui qui vient pour annoncer aux hommes qu'ils ne sont ni perdus, ni chassés du paradis. » (p.58)

Ce n'est plus la Langue qui est célébrée dans cette fresque romanesque sur toile de fond historique, mais la troisième langue, celle pour laquelle il faut savoir tendre la troisième oreille :

« Raïssi écoutait avec passion toute parole jetée en l'air. Il tendait sa troisième oreille. A chaque détour de phrase et d'expression, il découvrait avec jubilation qu'il faut apprendre cet idiome comme on joue aux cartes (...) Quelle merveille cette langue mélangée ! Il y a toujours de la place pour une autre langue, pour d'autres langues. » (p.52)

La langue mélangée est langue des élus, langue des loyaux, qui à l'image du docteur Daumal, consacrent tout leur corps à la pratiquer :

« Il parlait en arabe et en français, selon son humeur du moment. IL se traduisait lui-même, faisait parfois des variations sur tel ou tel mot, comme s'il cherchait à se trouver une troisième langue, celle des loyaux. Nous étions transposés dans cette langue introuvable, par situation forcée. Ainsi nous apprenions à nous connaître, à rester fidèles à l'appel de la vie. » (p.52)

La réincarnation passe par le langage à réinventer qui serait la troisième voie capable de pourfendre les résistances de la communication. Atteindre l'humain dans le devenir, c'est là la quête de la profondeur sacrée de l'immanence. La naissance à la lumière du monde prend la couleur des mots que l'humanité doit réapprendre pour parfaire la compréhension.

Depuis Platon, la question amoureuse est au centre de la question humaine. Nostalgie et quête, promesse d'avenir et tension vers, souci d'élévation et de fusion. Tout amour vise à être physique, affectif et spirituel à la fois. Ce désir de totalité se manifeste par fractions, par éparpillement et c'est principalement le langage qui sera l'allié de *agapè*. Inséparable du *logos*, l'amour l'est également de la *poïésis* et de la *praxis*. Mais, l'amour ne supporte pas une verbalisation brutale

et totale. Fragmentation et douceur, silence et dissimulation, la langue est attentive à dire le corps avec prudence. *Eros* est alors inséparable de *logos*. La fulguration érotique secoue la prose de la vie. Le langage a une peau qui se frotte contre l'autre langage. Langue sensuelle qui a des mots en guise de doigts ou plutôt des doigts au bout des mots. Le langage tremble de désir. L'émoi vient d'un double contact : l'activité du discours renferme un signifié unique (« je te désire »), le libère, le fait jaillir et le langage jouit de se toucher lui-même. Car l'autre est frôlé, caressé, enroulé par la parole amoureuse qui le ravit au sens de rapt. Curieux chassé-croisé où l'objet de la capture devient le sujet de l'amour ; et le sujet de la conquête passe au rang d'objet aimé. Plusieurs femmes accompagnent Raïssi- sa vie durant, dans la chute lente et voluptueuse des corps. De Caftan tacheté de passion – personnage fantasmagorique désiré par procuration- à la Sicilienne, gardienne de la sensualité débridée, de Mariam, l'ingénue libérée à Dawiya – l'épouse lumineuse, et de Dawiya à Mademoiselle Matisse, musicale et évanescence, elles portent toutes en elles, chacune à sa façon, « le secret de la langue amoureuse et de sa sensibilité artistique » (p. 233).

« (...) ce fut l'exaltation, le désordre, l'ivresse des sens, l'heureuse confusion (...) Il était illuminé par cette extraordinaire souplesse du corps et de l'esprit, si bien que d'une union à l'autre, s'affirmait un désir continu (...) peut-être si exaltés par leur entente sensuelle et sexuelle, avaient-ils atteint déjà un degré suprême de félicité. Le paradis commença à fleurir sur leur corps. » (p.25)

« Rose patiente, sensible au froissement des pétales dispersés sur le lit et renoués avec les doigts et les mains confondus, vers les fesses rehaussées. Viens, ne viens pas, avance, retiens-toi, marche, donne-moi tes épines, je te reçois, oui, sur ma soie parfumée. Ne me tue pas, je t'en prie, pas comme ça, choisis ton arme, ton soutien sur moi, va, cheval, envole-toi, pénètre dans ma prairie, je suis à tes pieds, je t'embrasse. Mon Dieu, comme tu tiens bien les clefs de mon coffret d'or ! (p. 129)

Les voix du récit se chevauchent, vont et viennent, s'effacent. Cela parle ! C'est tout. Sans distinction, sans discernement. Plus d'énonciateur ; que du langage. Impossible d'ajuster. L'écriture devient alors trop large ou trop étroite, indifférente à éros – logos qui, pourtant, la sollicitent sans pouvoir s'y loger. Ce que toute écriture demande et que toute langue d'amour ne peut lui accorder sans déchirement, c'est de sacrifier un peu de son imaginaire, et d'assurer un peu de réel. De l'amour à l'art, le glissement s'opère par analogie et l'art devient la juste mesure du propos. Comme le dit Raïssi (au sujet de son art) : « (...) nous ne fabriquons pas d'images, mais de l'imaginaire réalisé (...) / - Oui, mon art est celui de l'harmonie stable, entre la matière, la forme et le signe décoratif. » (p.52)

Pour construire le chemin du livre, il faut suivre pas à pas le chemin initiatique qui dans une marche secrète transmet le métier de l'auteur au lecteur.

« - Oui, le Livre est voix, image, signe. Mais quel en est le scribe ?

- Tout le monde et personne.

Cette répartie de Raïssi bouleversa le prêtre-artiste. Quand deux artistes fraternisent provisoirement, ils refondent le monde en beauté et se donnent une religion universelle qui justifie leur métier. Justifiés l'un devant l'autre, ils se réconcilient avec leur propre disparition » (p.52)

Ce livre est d'abord un hymne à la tolérance, à l'amour et au plaisir. Plaisir de l'esthète amoureux et pèlerin tour à tour. Le charnel et le spirituel, l'amour et la culture se réconcilient ici. Vision optimiste du monde où l'éloquence des mots provoque les corps à la jouissance –en ces temps sombres d'obscurantisme, d'intégrisme de tous bords.

**Ref.** : A. Belhabib, *Thétis* 5-6, 2004, pp. 7-14.

## **REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES :**

### **I- Ouvrage étudié :**

KHATIBI, A. *Pèlerinage d'un artiste amoureux*. Ed. Tarik, 2003.

-

### **II- Ouvrages de référence :**

AXELOS, Kostas. *L'Errance érotique*. Paris : Editions de Minuit (« La lettre volée »), 1992.

BACHELARD, G. *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1949.

*L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : J. Corti, 1962.

BARTHES, R. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil (« Tel Quel »), 1973.

*Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil (« Tel Quel »), 1977.

*Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.

BAUDRILLARD, J. *La Transparence du Mal*. Paris : Galilée, 1990.

*Ecran total*. Paris : Galilée, 1997.

*Le Paroxyste indifférent*. Paris : Grasset, 1997.

*Du bilinguisme*. Ouvrage collectif. Paris : Denoël, 1985.

BLANCHOT, M. *La Part du feu*. Paris : Gallimard, 1965.

*L'Attente, l'oubli*. Paris : Gallimard, 1978.

LES CAHIERS DE STRASBOURG, *Le Désir d'Europe*. Paris : E.L.A. La Différence, 1992.

COMPAGNON, A. *La seconde main ou le travail sur la citation*. Paris : Seuil, 1979.

DALLENBACH, L. *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil (« Poétique »), 1977.

DENEYS-TUNNEY, Anne. *Ecritures du corps*. Paris : P.U.F. (« Ecriture »), 1992.

DERRIDA, J. *L'Écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.

*Psyché. Invention de l'autre*. Paris : Galilée, 1987.

*Le Monolinguisme de l'autre*. Paris : Galilée, 1996.

DURAND, G. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 10<sup>e</sup> éd., 1984.

ÉTUDES LITTÉRAIRES MAGHRÉBINES, n° 6. *L'Interculturel : Réflexion pluridisciplinaire*. Paris : L'Harmattan, 1995.

GENETTE, G. *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil, 1979.

*Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982.

*L'Œuvre de l'art*. Paris : Seuil (« Poétique »), 1994.

- GLISSANT, E. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard, 1990.
- GONTARD, M. *La Chine de Victor Segalen*. Paris : P.U.F. (« Ecrivains »), 2000.
- GRUPE D'ÉTUDES MAGHRÉBINES. *L'Interculturel au Maroc*. Casablanca : Afrique Orient, 1994.
- GRUZINSKI, S. *La Pensée métisse*. Paris : Fayard, 1999.
- HUTIN, Michel. *La Mystique sauvage*. Paris : P.U.F. (« Perspectives Critiques »), 1993.
- KHATIBI, A. *Figures de l'Étranger dans la littérature française*. Paris : Denoël, 1987.  
*Amour bilingue*. Casablanca : Eddif, 1992.  
*Le Livre de l'Aimance*. Rabat : Marsam, 1995.  
*Vœu de silence*. Al Manar (« Approches et Rencontres »), 2000.  
*La Langue de l'autre*. New York- Tunis : Ed. Les Mains Secrètes, 1999.  
*Le Corps oriental*. Paris : Ed. Hazan, 2002.
- KRISTEVA, J. *Etrangers à nous-mêmes*. Fayard, 1988.
- LANDOWSKI, E. *Présences de l'autre*. Paris : P.U.F., 1997.
- LEJEUNE, Ph. *Je est un autre*. Paris : Seuil (« Poétique »), 1980.  
*Moi aussi*. Paris : Seuil (« Poétique »), 1986.
- MANNONI, O. Ed. *Le Moi et l'Autre*. Paris : Denoël (« L'Espace analytique »), 1985.
- MONTALBETTI, Christine. *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*. Paris : P.U.F. (« Ecriture »), 1997.
- MOURA, Jean-Marc. *L'Image du tiers-monde dans le roman français contemporain*. Paris : P.U.F., 1992.
- OLLIER, Cl. *Cité de mémoire. Entretiens avec Alexis Pelletier*. Paris : P.O.P., 1996.
- RENCONTRE de Rabat avec Jacques Derrida. *Idiomes, nationalités, déconstructions*. Rabat : Ed. Toubkal, 1998.
- REVUE DU MONDE MUSULMAN ET DE LA MÉDITERRANÉE, *Epreuves d'écritures maghrébines*. Edisud, 1994.
- RICOEUR, P. *La Critique et la conviction*. Paris : Calmann- Lévy, 1995.  
*Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*. Ed. Esprit, 1995.
- RIDON, J-X. *L'Exil des mots*. Paris : Ed. Kimé, 1995.
- SAFOUAN, M. *L'Inconscient et son scribe*. Paris : Seuil, 1982.

SERRES, Michel. *Le Tiers- Instruit*. Paris : Ed. François Bourin, 1991.

SIBONY, Daniel. *Entre-Deux : l'origine en partage*. Paris : Seuil, 1991.

TODOROV, T. *Nous et les autres*. Paris : Seuil, 1989.

*L'Homme dépaycé*. Paris : Seuil, 1996.

WAHL, François. *Introduction au discours du tableau*. Paris : Seuil (« L'ordre philosophique »), 1996.

WIEVIORKA, Michel Ed. *Une Société fragmentée ? Le multiculturalisme en débat*. Paris : Ed. La Découverte, 1997.

## Khemayes 'at-TARNÂN. Maître ou disciple

Naoufel BENAÏSSA  
Université de Tunis

En 1964, un homme assez particulier est décédé. Cet homme dont l'apparence est celle du tunisien « commun des mortels » a eu une vie riche. N'ayant jamais fréquenté d'école de musique, ce compositeur talentueux, intelligent, doué et constamment inspiré propose une écriture musicale simple, digeste et libérée des clichés caractéristiques de la musique de son époque. Fertile au niveau de la création, il n'a pas eu d'enfant au niveau personnel. Il a mis en musique les plus beaux poèmes d'amour. D'une apparence classique, il fut l'un des pionniers du modernisme dans la chanson tunisienne.

Il s'agit de Khemayes 'at-TARNÂN pour qui la Tunisie commémore le quarantième anniversaire de sa disparition. Nous avons pris l'initiative de participer par cet article à cette commémoration. En réalité, nous nous sommes intéressés à ce personnage depuis des années déjà, puisque nous avons eu le privilège de participer à l'interprétation de la plupart de ses œuvres en tant que violoncelliste, particulièrement au sein de l'orchestre de la Rachidia. Par ailleurs, nous avons eu à traiter des aspects de son personnage lorsque nous étions en train de faire notre mémoire de maîtrise<sup>3</sup> qui a porté sur la vie et l'œuvre de l'un de ses disciples, en l'occurrence Sâlah 'al-MAHDÎ. Ensuite, nous avons analysé des parties significatives de son répertoire dans le cadre de notre thèse de doctorat<sup>4</sup> et enfin nous avons fait une communication sur les particularités de l'écriture musicale de Khemayes 'at-TARNÂN lors de la rencontre organisée en sa mémoire au printemps 2004 dans sa ville natale, Bizerte.

Khemayes 'at-TARNÂN est un personnage incontournable quand on traite de la chanson tunisienne *élaborée* au XX<sup>ème</sup> siècle. Né en 1894, il a eu une enfance ordinaire et sans incidents. Il a fréquenté '*al-kuttâb* et l'école primaire de son quartier. C'est seulement en accompagnant son père qu'il a eu à s'initier au répertoire rituel des confréries qu'il fréquentait. En réalité, Khemayes 'at-TARNÂN est un autodidacte qui a émigré vers la capitale Tunis pour se produire en tant que joueur de '*ûd* et chanteur dans les cafés et cérémonies particulières. A notre humble avis et après les études faites sur le personnage, nous pensons que sa personnalité musicale s'est forgée suite à sa rencontre avec le Baron Rodolphe d'Erlanger (1872-1932). D'ailleurs, c'est cette rencontre qui marque le début de sa carrière de créateur.

Il est vrai que Khemayes 'at-TARNÂN a forgé une réputation d'interprète de chants de formes musicales arabes classiques du moyen orient tels que '*al-qasîd*, '*ad-dawr* et '*al-muwashshah*. Néanmoins, et dès son arrivée à la capitale, quand il avait la vingtaine, il commença à fréquenter les '*shuyûkh* du '*mâlûf* de Tunis. Cette approche pratique du répertoire et cette formation « active » reçue sur le tas le dotèrent d'une maîtrise pointue non seulement du répertoire mais aussi de son interprétation. C'est cette qualité qui émergera de ses créations qui reflètent une approche instinctive du '*maqâm*<sup>5</sup> et du '*tba*<sup>6</sup> où le sentiment modal prime sur le

---

3 Sâlah 'al MAHDÎ, sa biographie et étude analytique de ses travaux musicaux, Institut Supérieur de Musique, Tunis, 63 p. 1991.

4 Etude analytique de l'évolution du '*tba*' tunisien dans la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, Université Paris IV-Sorbonne, 581 p. 1997.

5 Appellation du mode musical en orient, qu'il soit arabe, perse ou turc

6 Appellation du mode musical maghrébin

côté technique et théorique. C'est la première caractéristique du style de l'écriture musicale de Khemayes 'at-TARNÂN.

Il apparaît des écrits et témoignages que les moments forts de la vie de ce compositeur sont au nombre de quatre :

- son émigration à Tunis en 1917.
- son voyage à Berlin pour l'enregistrement de disques en 1929.
- sa rencontre avec le Baron Rodolphe d'Erlanger au palais 'an-najma 'az-zahra à Sidi Bou Saïd et par la suite sa participation au premier congrès de musique arabe au Caire en 1932.
- son implication dans l'essor de la Rachidia depuis sa création en 1934 et sa participation à ses multiples activités en tant qu'enseignant, musicien, compositeur, répétiteur et consultant.

Comment pouvons-nous situer Khemayes 'at-TARNÂN parmi les compositeurs de son époque ?

Le Baron Rodolphe d'Erlanger avait besoin de collaborateurs tunisiens et étrangers, arabes et orientalistes, musiciens, musicologues, traducteurs et mêmes de secrétaires pour réaliser son œuvre encyclopédique *La Musique Arabe*<sup>7</sup>. Parmi eux, *sheikh* Ahmed 'al-WAFÎ (1850-1921) dont la mort a laissé un vide que Khemayes 'at-TARNÂN a comblé en partie. En tout cas, en matière d'approche modale, ce dernier a su se placer en successeur voire en disciple du défunt *sheikh*.

Légitimement, nous pouvons nous poser la question suivante : Comment Khemayes 'at-TARNÂN a-t-il connu Ahmed 'al-WAFÎ ?

Il ne l'a pas connu personnellement puisque lorsque le premier est arrivé à Tunis en 1917, il n'a pas approché le second qui était déjà impliqué dans un environnement musical différent en tant que proche collaborateur du Baron et mourut en 1921. Par contre, Khemayes TARNÂN a connu ceux qui ont côtoyé de très près Ahmed 'al-WAFÎ et qui connaissaient bien son répertoire dont *Mohammed GHANEM*, *'Ali BANAWES*, *Tahar M'HIRI* et *Mohamed DARWISH*. A ce propos, les œuvres de Ahmed 'al-WAFÎ ont été transmises uniquement par voie orale, à telle enseigne que l'on se pose des questions sur l'authenticité de certaines d'entre elles, de même que l'on se demande, s'il est le véritable compositeur de certaines œuvres qu'on lui attribue.

Essayons de voir en quoi Khemayes 'at-TARNÂN peut-il être considéré comme la continuité de Ahmed 'al-WAFÎ ?

Pour le démontrer, commençons par donner un synopsis des ressemblances au niveau des caractéristiques connues des styles de composition de ces deux maîtres.

Si le style ottoman a marqué certaines œuvres<sup>8</sup> de Ahmed 'al-WAFÎ, Khemayes 'at-TARNÂN, quant à lui, n'a pas hésité à composer dans un style oriental et plus précisément égyptien<sup>9</sup>.

De son côté, Ahmed 'al-WAFÎ a instauré dans ses compositions un voisinage entre *tbâ 'al-'asba`ayn* et *tbâ 'an-nawa* de sorte que chaque fois qu'il compose en *'asba`ayn*, il module en *nawa* sur le même degré. Les exemples les plus connus sont *muwashshah qâdhî 'al'ishq* مؤشح قاضي العشق et - *muwashshah yala qawmî dhaiya`ûnî*. مؤشح يا لقومي ضيعوني. Dans le premier exemple, le passage se fait suite à une transition par un tétracorde *hsîn husaynî*<sup>10</sup> (على الخدود شهود) et la modulation au *nawa* apparaît dans le chant répétitif sous forme de marche mélodique de l'expression *âh* آه. Dans le second exemple, le passage au *nawa* se fait directement et sans transition (ضيعوني بيديل). Ainsi, la modulation de *'al-'asba`ayn* au *nawa* est-

7 Publié en six tomes par l'éditeur Paul GEUTHNER.

8 *muwashshah yala qawmî dhaiya`ûnî* à titre d'exemple. مؤشح يا لقومي ضيعوني.

9 *qasîd ya zahratan* à titre d'exemple. قصيد يا زهرة.

10 *hsîn* en la3. Ce tétracorde est le tétracorde des moyennes dans l'échelle du *tba`an-nawa* comme il peut l'être dans *tba`al-'asba`ayn*.

elle devenue une caractéristique des compositions de Ahmed 'al-WAFÎ adoptée par les mélodistes tunisiens qui lui ont succédé et qui ont écrit dans le même genre. Khemayes 'at-TARNÂN en est le meilleur exemple puisqu'il ne s'est pas contenté de suivre la voie de son maître mais il a complété le procédé en proposant le schéma inverse, c'est-à-dire de moduler à 'al-'asba`ayn. *Bashraf nawa* est un exemple de ce procédé puisque Khemayes 'at-TARNÂN a composé la deuxième *khana* en `in qilâb 'al-'asba`ayn pour revenir au *nawa* au niveau du *taslîm* en transitant par 'al-*hsîn husaynî*. Même si elle paraît logique et dans l'ordre des choses, cette transition rappelle le procédé de Ahmed 'al-WAFÎ dans *muwashshah qâdhî 'al-'ishq* comme explicité plus haut. On retrouve la même démarche dans *muwashshah min rannat 'al-'îdân* من رنة العيدان. Dans cette œuvre classique, Khemayes 'at-TARNÂN adopte, au niveau des systèmes, la succession modale suivante :

*wa fî shadhâ 'al-'alhân* وفي شذى الألحان en 'asba`ayn *dukhâh*

*wa tal`at 'al-'aqmâr* و طلعة الأقدار en 'asba`ayn *husaynî*

*wa mantaq'al-'awtâr* و منطق الأوتار en *hsîn husaynî*

*tahîju kullul 'anfusi* تهيج كل الأنفس en *nawa dukhâh*. Avant d'entamer cette dernière phrase, on remarquera un arrêt en *mazmûm* en *râst* à la fin du chant des *âh* آه. Nous reviendrons sur ce détail.

Ainsi, avons-nous voulu donner un exemple qui démontre que Khemayes 'at-TARNÂN ne s'est pas contenté de suivre la démarche adoptée par Ahmed 'al-WAFÎ dans l'écriture musicale dans les formes classiques, mais il l'a développée.

Les *tubû`* cités dans cette démonstration sont :

- 'al-'asba`ayn

- 'al-*hsîn*

- 'an-*nawa*

- al- *mazmûm*

auxquels nous rajoutons *rasd 'adh-dhîl* pour des raisons que nous allons développer.

Ces cinq *tubû`* ont un lien organique, puisqu'on peut moduler au *rasd 'adh-dhîl* quand on s'arrête sur le degré qui précède la finale (ou la tonique)<sup>11</sup> de 'al-'asba`ayn. Ceci est valable évidemment pour le genre de *rasd 'adh-dhîl* dont le système est fait de la suite d'intervalles suivante : {1,1/2,1et1/2,1/2} tons ; c'est-à-dire qui comporte une seconde augmentée entre le troisième et le quatrième degré.

De la même manière, on peut moduler du *hsîn* au *rasd 'adh-dhîl* quand il ne comporte pas une seconde augmentée entre le troisième et le quatrième degré ; c'est-à-dire dont le système est fait de la suite d'intervalles suivante : {1,3/4,3/4,1} tons.

Pareillement, le passage du *nawa* au *mazmûm* peut se faire par l'arrêt sur le degré qui précède le premier degré de l'échelle scalaire du *nawa* et vice-versa.

'al-*hsîn* en la3 (*husaynî*), comme nous l'avons décrit plus haut peut servir de pont de passage de 'al-'asba`ayn au *nawa* quand ils sont en ré3 (*dukhâh*) puisqu'il s'agit d'un tétracorde commun (en tant que système des moyennes) aux deux *tubû`* cités.

Une lecture analytique du répertoire de Ahmed 'al-WAFÎ et de Khemayes 'at-TARNÂN nous révèle que ces deux compositeurs se sont complétés pour institutionnaliser un voisinage entre *rasd 'adh-dhîl*, 'al-'asba`ayn, 'al-*hsîn*, 'an-*nawa*, et 'al- *mazmûm*. Si Ahmed 'al-WAFÎ est parti de l'écriture de son époque faite de clichés inspirés essentiellement du *mâlûf* pour proposer une articulation modale personnelle enrichie d'une ouverture sur un discours musical ottoman,

11 De cette manière, le degré qui précède la fondamentale dans l'ordre de l'échelle scalaire du *tba`* rappelle le *proslambanomène* de la musique grecque antique tel que défini par Jacques CHAILLEY.

Khemayes 'at-TARNÂN a continué l'œuvre de son prédécesseur pour la compléter et réaliser en partie le vœux du Baron Rodolphe d'Erlanger.

Le Baron voulait en fait, doter la musique arabe d'une théorie musicale propre à elle. Il trouvait, à juste titre aberrant, que la musique arabe n'ait pas de théorie spécifique et qu'en cas de besoin, les musiciens et musicologues aient recours à la théorie occidentale pour parler de musique arabe. La notion de tons voisins est occidentale et n'existe en réalité pas dans la musique arabe. C'est logique, d'autant plus que chaque musique doit avoir une grammaire propre à elle. Dans ce contexte, les arabes se sont contentés de conventions, de logique et de traditions. Or, les faits ont montré que ceci n'est en aucun cas différent et qu'il fallait doter la musique arabe des moyens objectifs et notamment scientifiques et académiques pour la moderniser et la développer. Ceci explique en partie le mouvement créé au début du siècle dernier et qui a mené à l'organisation du premier congrès de musique arabe au Caire en 1932. Dans cette mouvance des compositeurs tels que Sayed DARWISH et Mohammed KASABJI en Egypte, Ahmed 'al-WAFI et Khemayes 'at-TARNÂN en Tunisie ont secoué la musique de leurs pays de sa léthargie et ont bravé le carcan du conservatisme. Cette révolution s'est produite par la création. C'était leur seul recours et c'est ce qu'ils savaient faire le mieux. Ainsi, ont-ils réussi à faire école et amorcer une démarche de modernisme dans la musique arabe. Dans ce contexte, WAFI et TARNÂN se sont exprimés par un langage musical qui instaure une articulation modale fondée sur un genre de voisinage qui puise ses fondements dans la musique tunisienne, comme l'avait suggéré la pensée du Baron Rodolphe D'ERLANGER.

Il faut relever, par ailleurs, que d'autres compositeurs de la génération de Khemayes 'at-TARNÂN tels que Mohammed TRÎKÎ et Hedî JOUÎNÎ, ont suivi ce style d'écriture dans les *tubû`* cités.

En quoi alors Khemayes 'at-TARNÂN est-il différent des autres et pourquoi en faire un initiateur et un successeur du *Sheikh* WAFI plus que les autres ?

On peut facilement conclure d'une lecture de la biographie de Khemayes 'at-TARNÂN qu'il a toujours produit dans un cadre qui relève des besoins selon une politique et un engagement. Ainsi, apparaît-il comme un élément d'un système. Discipliné, il est régulièrement investi d'une mission qu'il assume lentement mais sûrement. Cette démarche lui sert à étoffer son style par des innovations. Ce personnage a forgé sa carrière méthodiquement et faisait toujours partie d'une institution : la maison du Baron, la Rachidia, l'orchestre de la ville de Tunis, l'orchestre de la radio tunisienne. A la même époque, les autres compositeurs évoluaient plutôt en fonction des affinités personnelles et des opportunités et ne se souciaient pas de l'apport des institutions. C'est cette sagesse innée qui différenciait Khemayes 'at-TARNÂN des compositeurs de son époque plutôt impulsifs, bons vivants et quelque part bohémiens. Ainsi, même s'ils étaient talentueux et capables de coups d'éclats, ils n'avaient pas fait développer leurs idées musicales. La plupart de ces compositeurs étaient plutôt des mélodistes. Quant à Khemayes 'at-TARNÂN, il a eu le bon réflexe de suivre une ligne conductrice pour explorer davantage un aspect bien défini de l'écriture musicale.

De quelle manière ?

Nous avons avancé que Khemayes 'at-TARNÂN a pris conscience de la nécessité d'un nouveau départ pour la musique tunisienne et qu'il fallait penser à une chanson tunisienne plus élaborée. Ce souci était partagé par les fondateurs de la Rachidia. Ainsi, c'est dans le cadre de cette association qu'il a oeuvré pour gagner le pari du modernisme de cette chanson tunisienne alors d'un niveau artistique bas et en quête de reconnaissance non du milieu de la variété mais de celui de la culture. C'est dans ce contexte qu'il composa la première chanson *ya lâymi yzzîni* يالا يمي يزيني, écrite par Ali DOUAJI et produite par la Rachidia

(enregistrée dans ses registres à la date du 10/12/1935). Depuis et jusqu'à sa mort, il fut le compositeur attitré de la Rachidia et son nom y est resté associé. Si nous observons de près le répertoire de Khemayes 'at-TARNÂN, nous constatons qu'il a composé essentiellement des chansons même s'il a mis en musique le *qasîd*, le *muwashshah*, l'hymne et une *nawba* (comme il a composé *bashraf nawa* sa seule oeuvre instrumentale). Nous constatons aussi qu'il n'a pas cherché à innover au niveau des formes ou des rythmes puisque près de 75% de ses chansons sont en 'iqâ` *dkhûl brawal*<sup>12</sup>. Sur ce plan, il demeura classique, authentique et "non innovateur"<sup>13</sup>.

Fethi ZGONDA<sup>14</sup> fait un bilan intéressant de l'œuvre du compositeur et la décrit de la manière suivante : dans le répertoire de Khemayes 'at-TARNÂN, on relève sur le plan modal, trois types de compositions :

- Dans les *tubû` tunisiens* comme *yalli bu`dak dhayya` fikri* يلى بعدك ضييع فكري (*mazmûm*), *ya khayna bêsh beddeltîni* يا خاينة باش بدلتيني (*raml 'al-mâyâ*) et *layy`atini bshid 'al-hawa ya dûjâ* لييعتيني بشد الهوى يا دوجة (*râq*)

- Dans les *maqâmât orientaux* comme *qasîd yâ zahratan* يا زهرة (*râst*), *qasîd hajaral habîbu* هجر الحبيب (*jahârkâh*), *ghanni ya `usfûr* غني يا عصفور (*sîkâh`irâq*), *ghzâlî nafar* غزالي نفر (*saba*) et *shar` 'al-hub* شرع الحب (*bayâtî shûrî*).

- Et un type où on retrouve un mélange entre *tubû` tunisiens* et *maqâmât orientaux* comme *kif dâr kâs 'al-hub* كيف دار كأس الحب (*rasd 'adh-dhîl* et *nekrîz*).

Nous rajoutons à ce qui précède que Khemayes 'at-TARNÂN a composé une *nawba* dans un *maqâm* oriental, en l'occurrence *nawbat 'al-khadra* نوبة الخضراء (en 1957 à l'occasion du premier anniversaire de l'indépendance de la Tunisie dans *maqâm 'an-nahawand*) et cette association entre des éléments orientaux et d'autres tunisiens dans l'écriture musicale chez Khemayes 'at-TARNÂN apparaît aussi quand il compose dans des *maqâm(s)* orientaux et des rythmes tunisiens. Parmi les exemples connus, on peut citer *'inti yalli b`id `alayya* إنت يا ألي بعيد عليا (*maqâm bustanikâr* et *'iqâ` btayhî*), *ya walfîti* يا ولفتي (*maqâm zankulâh* et *'iqâ` dkhûl brawal*), *shar` 'al-hub* شرع الحب (*maqâm bayâtî shûrî* et *'iqâ` dkhûl brawal*) et *ghzâlî nafar* غزالي نفر (*saba* et *'iqâ` dkhûl brawal*). Si on fait une lecture du répertoire des compositeurs tunisiens de sa génération et de celle de ses élèves nous arriverons au même diagnostic. Mohamed TRÎKÎ, Hedî JWÎNÎ, Alî RIAHÎ et Sâlah `al-MAHDÎ ont tous écrit dans les types que nous venons d'énumérer.

Quel est alors l'apport et la particularité de Khemayes 'at-TARNÂN ?

Comme nous l'avons déjà évoqué Khemayes 'at-TARNÂN a choisi une ligne conductrice qui a abouti à un style de composition fait de caractéristiques définies. Constant et fidèle à son engagement, il a repris des procédés déjà existants pour les compléter ou les poursuivre, de même qu'il a adopté des styles d'écriture dans la musique tunisienne comme dans d'autres musiques pour étoffer son répertoire.

Sur les quarante créations choisies par les concepteurs<sup>15</sup> du spectacle *'arba`ûn* أربعون<sup>16</sup> nous remarquons qu'un peu plus de la moitié des extraits des chants sont dans des modes tunisiens, quant aux autres morceaux, ils sont composés dans des

12 Sur 24 chansons composées dans des rythmes tunisiens, répertoriées pour la rédaction de cet article, 20 sont en *dkhûl barwal*, 2 en *mdawwar tûnsî*, 1 en *sa`dâwî* et 1 en *btayhî*.

13 On lui a attribué l'invention du rythme *'ar-rannân* (de *muwashshah bil hawa qalbî ta`allaq* (بالهوى قلبي تعلق) relève à notre humble avis de la reconnaissance et reste à prouver. D'après notre recherche, il s'est avéré que ce rythme est plutôt extrapolé. Sans vouloir rentrer dans le détail, nous préférons, dans le cadre de cet article inciter à remettre en question ce détail.

14 *'Al-hayât 'ath-thakafiya*, "*al-intâj 'al-ginâ'i fi tûnis*", Ministère de la Culture, Tunis, mai 1995. p.18

15 SAKLI Mourad comme concepteur et ZOUARI Lassâad comme arrangeur et régisseur musical général.

16 Spectacle produit par le Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Loisirs à l'occasion du quarantenaire du décès de Khemayes 'at-TARNÂN. Il a ouvert la quarantième session du festival de Carthage (2004).

modes orientaux<sup>17</sup>. Nous constatons encore une fois que Khemayes 'at-TARNÂN a opté pour la diversité en s'ouvrant sur les musiques culturellement voisines de la musique tunisienne. Ce fait est important à constater quand on sait qu'il a engendré un discours musical original car résultant d'un brassage tuniso-oriental. Ainsi, pour certaines œuvres, l'identité modale reste à discuter. Ce flou est dû au fait que Khemayes 'at-TARNÂN a proposé un langage musical intermédiaire entre la Tunisie et l'orient arabe. Dans certaines de ses œuvres, *'al-hsîn* tunisien se confond avec *'al-bayâtî* oriental<sup>18</sup>, *rasd 'adh-dhîl* se confond avec *'an-nekrîz* et de la même manière il a écrit dans *'as-sîka* dans un style qu'on qualifierait de tuniso-oriental. Ainsi a-t-il pu tisser un discours musical propre, digeste et fluide qui reflète un style personnel quelques fois clairement tunisien ou très oriental mais le plus souvent suivant une ligne modale et une pensée musicale libérée de la lourdeur des clichés et de la dépendance au "musicale correct" de l'époque.

Cette démarche reflète un esprit forgé par un classicisme significatif d'une authenticité artistique et une ouverture sur une musique orientale, et particulièrement égyptienne, qui a commencé à séduire les tunisiens comme l'ensemble du monde arabe, au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Ainsi, l'œuvre de Khemayes 'at-TARNÂN représente-t-elle une synthèse entre classicisme, authenticité et ouverture dans un but de modernisme et de développement des moyens de l'expression musicale tunisienne essentiellement du point de vue modal. Concrètement, il a fait de la composition un exercice de traduction de la langue arabe ou du dialecte tunisien au langage musical. C'est ce procédé qui fait que le discours musical de Khemayes 'at-TARNÂN est considéré comme élaboré et évolué à son époque. Ainsi, a-t-il pu réaliser "la mission" de laquelle s'est investie la Rachidia, de sauver la chanson tunisienne de la médiocrité et d'amorcer la renaissance de l'art musical en Tunisie. Khemayes 'at-TARNÂN a en fait réussi à trouver un équilibre entre l'authenticité et le modernisme dans ses compositions et à démontrer que le plus important n'était pas d'écrire dans des *tubû`* et *'iqâ`ât* tunisiens mais de sentir et de reconnaître que l'œuvre est tunisienne. C'est sa manière d'être authentique.

Et après ?

Quarante ans après son décès et soixante-dix ans après la création de la Rachidia et toutes les réalisations importantes qui ont conduit à la création d'une "nouvelle" chanson tunisienne authentique, évoluée et appréciée, des aspects de la décadence musicale des années 30 sont réapparus.

Comment cela ?

Nous retrouvons de nos jours certaines des raisons qui avaient à l'époque motivé la création de la Rachidia<sup>19</sup> et qui se résument en ce qui suit :

- l'émergence de la chanson franco-arabe d'une part, et de chansons indécentes et d'un niveau musical bas, d'autre part. A ce propos, certains ouvrages<sup>20</sup> indiquent que dans les années trente, des musiciens instrumentistes qui n'avaient ni formation ni instruction et ni souci artistique ou culturel, se sont improvisés en mélodistes,

- l'intérêt qu'avaient les jeunes tunisiens de l'époque pour les chants venus de l'orient arabe. Ainsi, la référence en matière de *tarab* est-elle devenue égyptienne. D'ailleurs, c'est à cette époque que les tunisiens ont commencé à connaître les

17 Cette remarque ne tient pas compte des parties de *nawbat 'al-khadhra* et de *bashraf nawa*.

18 Signalons au passage qu'il a écrit aussi dans *tba` 'al-hsîn trabelsi* (mode libyen) puisqu'il a fréquenté des musiciens libyens (après la colonisation de la Libye en 1911, il y a eu une forte immigration de libyens dont des mélomanes et des musiciens juifs vers la Tunisie) comme il a eu des élèves libyens aussi. Ainsi, s'est-il initié à la musique de ce pays et écrit dans le mode cité.

19 MAHDI, Sâlah et MARZOUKI, Mohamed, *'Al-Ma`had 'al-rashîdi lil mûsîqa 'at-tunisiya*, pp.23-28, STAP, Tunis, 1981.

20 Idem, p.90.

interprètes égyptiens essentiellement par le biais de leurs disques qu'on écoutait à longueur de journée dans les cafés et qu'on interprétait dans les cafés chantants,

- les conclusions du premier congrès de musique arabe (le Caire, 1932) qui insistent sur la nécessité de créer des institutions pour enseigner la musique arabe et son patrimoine dans les différents pays arabes.

Aujourd'hui et malgré le fait que la Tunisie ait créé différents types d'institutions d'enseignement musical destinées à tous les âges, la chanson est redevenue décadente, les pseudo mélodistes – même si un bon nombre d'entre eux sont soit instrumentistes soit enseignants de musique - sont prédominants dans le milieu et la chanson orientale, elle-même en perdition et en quête de qualité domine les esprits, les écoutes et les festivals à tel point que la chanson tunisienne cherche sa place et une reconnaissance dans son propre fief.

L'élan engendré par Ahmed 'al-WAFI et Khemayes 'at-TARNÂN s'est-il estompé pour que la musique tunisienne se retrouve à son état de léthargie des années trente ? Pour quelle raison ? A-t-on cherché à distinguer la chanson de variété de l'œuvre artistique ? A-t-on distingué le compositeur du mélodiste ? Avons-nous œuvré pour enseigner les styles de composition propres à la musique arabe dans nos conservatoires ? Avons-nous des critiques ? Avons-nous des paroliers de la dimension de ceux qui faisaient partie de la Rachidia ? Avons-nous défini une responsabilité commune, motivée par un intérêt général comme c'était le cas pour les fondateurs de la Rachidia ?

A ces questions et à d'autres Khemayes 'at-TARNÂN a répondu et par conséquent, il a fait son choix et cadré le champ de sa contribution à l'essor de la musique tunisienne.

N.B. : Pour la rédaction de cet article nous avons adopté les caractères de translittération suivants : ' = ء i = ا u = و a = آ b = ب t = ت th = ث  
j = ج h = ح kh = خ d = د dh = ذ r = ر z = ز s = س sh = ش s = ص  
d = ض t = ط dh = ظ ع = ع gh = غ f = ف q = ق k = ك l = ل m = م  
n = ن h = ه w = و y = ي.

**Ref.** : N. Benaïssa, Thétis 5-6, 2004, pp.15-21.



## **Le One man show en Tunisie Le langage en procès**

Kamel Ben Ouanès  
Institut supérieur des langues de Tunis

On n'invente pas un genre. On se rebelle contre les lois d'un genre consacré. La création est ainsi un duel constant avec la logique de la norme et contre le poids de la tradition. Dans ce sens, le *One man show* peut être défini comme un écart par rapport aux lois de l'écriture dramatique et un exercice qui vise à façonner les règles du genre. Cela est d'autant plus important que ce n'est pas la prestation solitaire du comédien qui détermine le fondement ou la spécificité de son écriture, mais plutôt la problématique face-à-face entre la personne et le personnage, c'est-à-dire entre la figure de l'acteur et le masque dramatique de son rôle. La preuve que le point de départ dans cette écriture est un ensemble de présupposés culturels et artistiques lesquels forment un réseau de correspondances entre le signifiant de la scène et le signifié ouvert du jeu. Dans ce cas, l'acteur est à la fois la trace physique et l'empreinte socioculturelle autour desquelles s'articule tout l'édifice du jeu dramatique. C'est pourquoi à un moment ou à un autre de son spectacle, l'acteur se détache de son personnage et s'affirme devant nous comme une figure sans masque, comme un comédien détaché de son rôle. Il incarne alors le théâtre à l'état potentiel, donc à un instant où se dessinent les facultés créatrices de l'acteur et les promesses de sa carrière.

Ce sont ces moments de transition d'un rôle à un autre ou de passage d'une figure à son opposée qui confèrent à la mission de l'acteur toute sa teneur intellectuelle, artistique et existentielle, car c'est dans ces moments de transition, d'interlude ou de « raccord » que l'acteur explique ce qu'il fait et raisonne sur ce qu'il est. Il y a donc au cœur de tout *One man show* une structure embryonnaire où la mise en scène puise sa logique essentiellement dans le projet d'enlever le voile sur les règles et le mécanisme de l'art dramatique. C'est aussi parce que le masque et le visage ne se confondent pas totalement que l'acteur se trouve dans la délicate posture de redéfinir sans cesse son statut et sa mission.

Si sur la scène, l'acteur est seul, les personnages, eux sont nombreux, défilant comme une galerie de portraits qui se donnent le relais, mais sans pouvoir pour autant accéder à l'échange entre eux. Bien qu'ils soient incarnés par la même silhouette, les personnages ne se croisent pas, ne se confondent pas et ne se parlent pas. Ils demeureront séparés par une frontière infranchissable que leur impose cette même voix autour de laquelle se cristallisent leur condition et leur identité.

Le *One man show* puise ainsi sa source dans une crise de la communication qui pervertit le langage et l'enveloppe dans un voile d'incertitudes et de soupçons. D'où la tendance à recourir au délire et à la langue débridée. Dans ce sens, la parole éclatée et délirante pourrait renvoyer à l'image du « fou » qui, en perdant toute chance de commerce avec les hommes, s'invente des partenaires imaginaires, des situations fictives d'amitié et d'intimité, et un autre langage qui se soustrait aux règles codifiées et policées de la société. C'est la raison pour laquelle le *One man show* ne peut être qu'une invention de notre siècle et donc l'expression de notre modernité, par le fait même que le drame de l'homme moderne ne relève pas seulement de sa relation conflictuelle au monde, mais

surtout de son profond sentiment de la perversion du langage. Dans ce cas, la parole solitaire secrète un discours délirant propice à l'altération du sens.

C'est dans cette perspective que nous pouvons chercher les raisons de l'engouement que ce genre dramatique connaît ces dernières années en Tunisie. En effet, il y a dans les différentes expériences relevant de ce genre un aspect récurrent qu'on peut cerner comme la conscience aiguë d'un hiatus entre le réel et son expression, ou encore entre un monde en crise et un discours rongé par l'impuissance de l'exprimer. Cela est d'autant plus vrai que le discours n'est plus façonné par un paradigme social fixe et tracé à l'avance, ni codifié par une idéologie et ses valeurs rassurantes, mais un discours traversé par une débauche de mutations où le besoin de dire est déconnecté de tout objet référentiel. A un réel éclaté, un langage démonté. C'est ainsi que dans *Salut l'Instit !* de Mohamed Driss, la mémoire des gestes tisse tout le long de la pièce une ligne de démarcation par rapport à la mémoire des mots. Le changement de silhouette, de posture ou d'intonation creuse sans cesse l'écart entre la théâtralité du corps et celle de la voix. Le personnage qui émerge du passé, à la faveur de l'éclosion de la mémoire, ne peut occuper longtemps la scène de la représentation. Il est vite évincé, bousculé par d'autres personnages qui, à leur tour, disparaissent aussitôt qu'ils s'y installent. La preuve que la rupture est grande non seulement entre hier et aujourd'hui, mais aussi entre une réalité révolue et les moyens expressifs de sa transposition. Là, Mohamed Driss, habile prosateur, cultive une sorte d'archéologie verbale du dialecte tunisien et compose devant le public moins l'histoire des hommes que l'histoire des mots.

Dans *Le Congé*, mise en scène de Fethi Lebben et interprétation de son frère Salem Lebben, la dialectique oppose la vertu du silence à la revanche d'un cri de révolte. Fonctionnaire de son état et accusé de délation et de mouchardage par ses collègues, le personnage s'est infligé, de son propre chef, la loi du mutisme. Mais le silence a aussi sa voix, celle qui s'enfle du souffle de la colère et soumet la conscience à un sévère interrogatoire. Il ne faut pas voir là la marque de l'opposition classique entre l'être et le paraître, mais plutôt une opposition entre une réalité qui étouffe la parole et rend la communication impossible et une conscience que s'accroche désespérément à l'urgence de s'expliquer.

Nous retrouvons la même opposition, mais sur un autre registre dans *Mahamlet* de Raouf Ben Yaghlán. Le titre est composé d'une combinaison de deux noms, Mohamed et Hamlet. Le titre exprime déjà le projet de mettre l'accent sur l'état hybride ou contradictoire d'un émigré à la quête d'une régularisation de sa situation, autant administrative qu'identitaire en Europe. Cristallisant à lui seul le choc de deux cultures, arabe et occidentale, le personnage de ce *One man show* est confronté à un véritable trouble de langage. Dans sa bouche, les mots ne véhiculent plus leur sens habituel et pervertissent par conséquent le rapport convenu qu'ils ont avec leur référent socio-culturel. Dans ce cas, la parole n'a plus pour fonction de traduire le réel, mais elle le transfigure et l'enveloppe dans une rhétorique nouvelle, c'est-à-dire dans un langage essentiellement métaphorique. La poésie est ainsi ce détour verbal qu'on utilise pour faire le procès de la difficulté d'être.

Dans un autre *One man show* du même Raouf Ben Yaghlán, on assiste à une inversion des termes de la dialectique développée dans *Mohamlet*. En effet, dans *Mathalan* (Par exemple), le discours a une teneur plutôt réaliste, voire même prosaïque. C'est au corps de devenir, à son tour, l'objet d'une transfiguration. En d'autres termes, la métaphore dans *Mohamlet* apparaît comme le prélude nécessaire au dispositif de la métamorphose dans *Mathalan*. Soumis à des contraintes matérielles, l'homme se déguise en femme pour pouvoir s'arracher sa place dans la société. Toutefois, le changement du paraître n'est pas sans

conséquence sur le langage du personnage, car, comme le corps, le langage a aussi un sexe, donc un code qui façonne la conduite du personnage et son rapport au monde. Le langage s'impose ainsi comme une composante essentielle dans la dramaturgie du déguisement et la pierre angulaire de toute la stratégie de mystification. Certes, le personnage ne gomme pas totalement les traces de son comportement masculin, comme en témoignent les nombreuses gesticulations mimétiques (qui sont souvent une source féconde de comique). C'est plutôt le langage qui trahit le mieux le transfert de l'identité et le décalage irréversible entre l'être et le paraître.

Dans un autre registre, l'expérience du « Théâtre de la terre » de Nouredine et Najet Ouerghi conçoit le langage comme l'émanation directe de la réalité champêtre, puisque les mots véhiculent les couleurs, les odeurs et le bruissement des éléments de la nature. Dans ce cas, il ne serait pas correct de parler de réalisme, dans la mesure où l'évocation de la réalité paysanne et son contact immédiat avec la substance physique de la terre empruntent le détour d'une composition poétique. Aussi la campagne est-elle présente à travers la voix du personnage, tel un vaste jardin de mots fleuris, embaumés et sensuels, comme en témoignent les créations figurant dans le répertoire de la troupe : *Habaq* (Basilic), *Habbet Roummen* (Graine de Grenade) ou *Ichk Znoud*, thé Ahmar (Passion sensuelle, thé noir). Dans ce théâtre, les difficultés de la vie des paysans, la rigueur de leurs conditions et les violences de tout ordre qui les handicapent sont presque gommées ou plus précisément hissées au rang d'une geste héroïque. Ainsi, sans déformer le monde paysan, la poésie l'embellit, lui donne une voix, des couleurs, une présence. Cependant cette poésie de la terre est aussi celle d'une femme fragile et chétive qui se démène pour vivre et se fait violence pour surmonter le handicap de son statut. Cependant, cette voix féminine a beau être le porte-parole du monde paysan et l'expression de sa conscience collective, elle n'en demeure pas moins prisonnière de sa marginalisation et de sa condition, face à un ordre citadin, certes invisible, mais suffisamment puissant pour susciter frustration et révolte. Il y a donc dans l'expérience du « Théâtre de la terre » une opposition sous-jacente entre l'extrême difficulté de vivre et l'extrême exubérance du langage.

Avec Lotfi Dziri, le *One man show* se propose de dénoncer le discours pompeux et truffé de clichés de certaines professions libérales, médecins, architectes... Cependant *Bidoun Taaliq* (sans commentaire) n'appelle pas à un échange entre les différents discours ou registres. Le but de l'auteur de ce spectacle est de fixer l'action dans une sorte de *no man's land*, là où le comédien se réfugie parce qu'il y trouve les conditions propices à la création. De ce point de vue *Bidoun Taaliq* s'articule autour de la figure de l'acteur qui observe et examine la société à travers ses excès et ses tares et compose ainsi une véritable radioscopie sociale. En effet, dans un ordre où règnent le profit et l'égoïsme, l'acteur, figure marginalisée, prend sa revanche et incarne de nouvelles valeurs d'ouverture, de générosité et d'intelligence.

Certes, on est tenté de relever dans cette approche une certaine parenté avec le théâtre moraliste, mais la configuration d'ensemble de la pièce nous en détrompe. Avant de grimper les marches de la scène, le personnage de **Bidoun Taaliq** s'adresse directement au public en tant qu'acteur, pour se livrer à une réflexion sur le rôle de l'homme de théâtre et sur la démarche qu'il a adoptée pour réaliser son spectacle : il a écouté les autres et enregistré un langage qui appartient à tous et à personne. Une fois sur scène, l'acteur émerge comme personnage, change de ton, entre dans le jeu hybride du dédoublement et donne à son discours la facture

d'un monologue intérieur. Mais qu'il se présente d'abord comme acteur, ensuite comme personnage, dans les deux cas, le *One man show* s'articule toujours autour d'une figure aux prises avec le silence, c'est-à-dire avec la solitude de sa voix. Il y a là quelque chose de désespéré qui isole l'acteur, et fait de lui un être hanté par le besoin de communiquer, de s'expliquer et de crier sa détresse. Son arme est le langage. Sa difficulté d'être se situe aussi dans le langage.

Dans *Rabah*, interprétée par Amel Bouallègue et mise en scène par Ajmi Houij, la parole s'érige comme l'arme de vengeance d'une servante contre l'arrogance et l'exploitation de ses maîtres. Mais cette parole n'atteint guère le stade de la révolte ou de la rébellion. Pour le personnage, parler c'est mettre de l'ordre dans ses idées, exhumer l'identité de son moi, longtemps écrasé sous le poids des tâches quotidiennes, et se découvrir. Parler, c'est donc se retrouver. Ainsi, en évoquant son drame et les exactions dont elle est victime, Rabah s'adresse essentiellement à cette partie oubliée d'elle-même, anesthésiée sous l'effet de sa condition misérable. Son monologue intérieur l'oblige ainsi à affronter, sans détour, la vérité de sa condition : sa vie est une large dissonance entre ce qu'elle fait et ce qu'elle est. Pourtant, sa parole, voire son délire, n'est pas le signe d'une libération, mais d'une aphasie où les cris sont étouffés et la révolte refoulée.

\* \* \*

Ce survol de quelques *One man show* d'un vaste répertoire tunisien nous autorise à dégager les lignes de force de ce genre, à partir de certains traits récurrents :

Le *One man show*, produit du théâtre moderne, montre que la société a fait de chacun des êtres un solitaire, un Robinson condamné désespérément à ramener tout l'héritage de l'humanité à sa dimension individuelle. Cependant, dans cet état d'isolement et de perte forcée, la première victime est précisément le langage, frappé de trouble et d'écarts pervers. Cela est d'autant plus important que d'habitude la parole ne peut naître, se développer et dire l'être qu'à la condition où elle est assumée par deux voix. Il n'y a pas de langage sans dialogue ou confrontation, c'est-à-dire sans la présence de deux logiques qui se rencontrent, se heurtent ou s'entendent au gré d'un mouvement tâtonnant et pragmatique des mots, lesquels cherchent constamment à mieux cerner les choses.

C'est donc l'absence de l'autre ou la rupture avec lui qui est, à notre sens, à l'origine de la crise de la communication et par conséquent de la naissance du genre du *One man show*. Toutefois, la rupture avec l'autre n'a pas le caractère d'une simple brouille dérisoire ou accidentelle, mais prend plutôt une dimension ontologique, dans la mesure où dans son rapport avec le monde, l'homme n'aura plus désormais d'autre recours que l'écho de sa propre voix. Il a beau changer d'intonation, emprunter plusieurs registres ou se dédoubler, il ne franchira jamais le seuil de la solitude et le désarroi de sa condition. Si cet aspect semble être évident dans *Le Congé*, *Mathalan* ou *Rabah*, parce qu'il s'agit là d'un monodrame, donc d'une parole qui s'articule autour d'une crise sociale ou psychologique du personnage, il l'est moins dans *Salut l'Insti* ou encore dans *Bidoun Taaliq* (Sans Commentaire), en raison de l'absence d'un personnage central jouant le rôle d'intermédiaire entre tous les actants de la pièce. En effet, dans la création de Mohamed Driss, si le passé est appréhendé avec nostalgie et tendres souvenirs, c'est la preuve que les rapports avec le présent sont difficiles et problématiques. De même, le passage d'un tableau à un autre, à travers le portrait de certains types professionnels dans *Bidoun Taaliq* de Raouf Ben Yaghlán,

indique que la société est devenue un vaste théâtre de marionnettes et un insolite défilement de pantins. Dans ce cas, la règle dramaturgique qui structure le *One man show* n'est autre que celle de l'enfermement.

Ainsi, partout où le *One man show* s'installe, le statut du personnage a tendance à se confondre avec celui du témoin de son époque, à travers le procès de son langage, mais un témoin désabusé qui ne rencontre que l'écho de sa voix et la dérision de sa condition. Aussi est-ce pour cette raison qu'il n'y a pas de véritable action dramatique dans le *One man show*. Cela est d'autant plus vrai que la représentation ne concerne pas le faire, mais le dire. Autrement dit, la matière dramatique s'articule autour d'une confession, celle du moi qui fait le bilan de sa vie et explique les conditions de sa rupture avec l'autre. C'est dans ce sens d'ailleurs que nous pouvons rejoindre Hamdi Hmaïdi quand il considère le discours de la confession-monologue comme le fondement du genre du *One man show* : « *Si le théâtre est essentiellement action et, par là même, ensemble de conflits (...), il existe dans chaque pièce des moments où les personnages observent une pause et se livrent à une confession ou à une auto-analyse. Ils nous communiquent cela sous forme de monologue où prédomine le désir de s'extérioriser* »

Contrairement au théâtre à plusieurs personnages où l'action est appréhendée au cours de son déroulement, dans le *One man show*, cette action est saisie d'une manière rétrospective, à travers un regard fixé sur le passé, là où avaient germé les racines du mal. Seul sur la scène et se livrant à un exercice d'introspection, le personnage qui parle se démarque nettement du personnage dont il parle. Il y a donc dans le *One man show* deux actants distincts : le personnage narré et le personnage narrateur. Le premier est coupé du présent et interdit de parole. Le second, au contraire, est coupé du passé sans perspective d'avenir, parce qu'il est, à cet instant de la représentation, essentiellement une voix dont la fonction est d'énumérer les dissonances entre l'art et la vie, ou encore entre le vécu et sa transposition dramatique.

La relation entre ces deux actants est marquée par un partage des tâches, lesquelles, sans se confondre, se donnent l'écho et se lancent des signes de complicité, au gré des modalités dramaturgiques de la scène. Autrement dit, le jeu théâtral mettrait constamment en exergue un face à face, voire un duel, entre le masque du personnage et le visage du comédien, où le second interroge le premier et s'applique avec rigueur et fébrilité à le secouer, à le démasquer et à le faire parler. Mais aussi où le premier résiste au second et le force à s'interroger sur la nature de sa vocation. Il y a donc au cœur de tout *One man show* une réflexion sur le statut de l'acteur et sur le sens de son apport dans le théâtre moderne.

C'est pour cette raison que le *One man show* ne peut être autre chose que l'histoire d'un acteur dont le rôle est de prouver, à force de performances, qu'il mérite son statut d'acteur. Il est ainsi celui dont le talent lui permet d'emprunter plusieurs masques, d'épouser de nombreux comportements ou encore de se multiplier à l'infini. Il est aussi celui dont le témoignage sur son époque l'autorise à démonter le langage codifié et à ouvrir une brèche dans l'ordre factice et guindé de l'institution morale ou idéologique. Dans ce sens, le comédien va voir les masques des personnages qu'il incarnera se bousculer, se chasser ou s'annuler jusqu'à la mise à nu non seulement du personnage, mais aussi de l'acteur ou de l'homme qu'il est. Car, dans cet exercice dramatique, le comédien se trouve immanquablement face à lui-même. Il se parle, se dédouble et se démène dans ses contradictions, avant d'aboutir à cette vérité : la solitude de l'homme et la difficulté de communiquer sont le lot de l'homme moderne. C'est pourquoi, le *One man show* nous interpelle, non pas par la désinvolture joyeuse qu'il répand

sur la scène, ni par l'hilarité parfois effrénée qu'il entretient, ni encore par la performance physique qu'il exige de l'acteur, mais par l'émotion que suscite en nous la situation d'un homme en crise, « condamné » à habiter ce lieu frontalier entre la raison et la folie, entre la farce et le tragique et entre la fragilité de l'être et l'auto-dérision qu'il s'inflige.

**Ref.** : K. Ben Ouanès, Thétis 5-6, 2004, pp. 23-28.

## ***Talismano* ou le dialogue des genres**

*Sanae GHOUATI*

Université Ibn Tofail - Kénitra – Maroc  
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Le débat sur les genres n'a cessé de préoccuper les critiques et les théoriciens depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Cette question ne peut être détachée de l'intense interrogation sur l'essence même de la littérature. Le grand souci de cette dernière semble être celui de la délimitation de ses frontières que seule une distinction avenue et assumée entre le langage poétique et le langage pratique pourrait rendre possible, malgré toutes les réserves que cette distinction pourrait susciter.

L'ambition de ce travail est loin de se hasarder sur le terrain glissant des définitions, des classifications et des règles de fonctionnement. Sa prétention est juste d'exposer et de mettre en perspective, à partir d'un texte tunisien, *Talismano* de A. Meddeb, des formes d'expression qui affichent la singularité du texte par rapport à un horizon générique ; autrement dit tenter de voir comment un texte, tout en s'inscrivant dans un genre qui le fixe et le légitime, impose son empreinte, qui lui permet de se faire reconnaître comme un acte spécifique et individuel au sein de tous les actes de création passés, présents ou même futurs. Ce type de compromis est semblable, dans sa complexité, à l'acte énonciatif lui-même que Benveniste<sup>21</sup> définit comme suit :

« *L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation [...] Avant l'énonciation, la langue n'est que la possibilité de la langue. Après l'énonciation, la langue est effectuée en une instance de discours, qui émane d'un locuteur, forme sonore qui atteint un auditeur [...] En tant que réalisation individuelle, l'énonciation peut se définir, par rapport à la langue, comme un procès d'appropriation. Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques, d'une part, et au moyen de procédés accessoires, de l'autre. » (pp. 80-81-82)*

L'appropriation de la langue n'est possible que lorsque le locuteur implique sa subjectivité, s'imprime dans son énoncé et laisse son empreinte personnelle qui fait de son énoncé une production unique grâce à des indices spécifiques d'une situation donnée qui ne peut en aucun cas se renouveler<sup>22</sup>. Comme le locuteur de la langue, l'écrivain, qui lui-même est d'une certaine manière interlocuteur, s'approprie les outils, les formes et les moules déjà existants et que n'importe qui peut emprunter ; mais c'est au niveau de l'emploi, des combinaisons et du type d'exploitation qu'il en fait, que l'empreinte personnelle apparaît. Si nous avons cité Benveniste et fait ce rapprochement, c'est que nous avons la conviction qu'il ne pourrait y avoir de réflexion sur les genres littéraires loin d'une réflexion sur le langage. Car la littérature n'a comme outil d'expression que le langage, qu'elle partage d'ailleurs avec d'autres activités humaines, d'où tous ses problèmes.

---

21 BENVENISTE, E. « L'appareil formel de l'énonciation », in *Problèmes de linguistique générales*, Paris, Gallimard, 1974.

22 L'énonciation est le fleuve qu'on ne traverse jamais deux fois (la traversée peut se répéter mais pas les conditions de la traversée).

Bakhtine<sup>23</sup>, qui lui aussi a beaucoup réfléchi sur le fonctionnement de la littérature et du langage, n'avait pas tort de traiter la problématique du genre dans le cadre global du discours<sup>24</sup> aussi bien oral qu'écrit. Car, selon lui, quand nous parlons, nous nous servons toujours des genres de discours et tous nos énoncés disposent d'une forme relativement stable. Dans la pratique, nous les utilisons d'une manière spontanée tout en ignorant totalement l'existence théorique, exactement comme Jourdain, chez Molière, qui parlait en prose sans en avoir le soupçon. Pour chaque circonstance et pour chaque situation, nous avons des formes et des types variés que la pragmatique et l'analyse conversationnelle étudient et essaient de répertorier comme genres de l'interaction verbale (les félicitations, les condoléances, les remerciements, les compliments, les requêtes...). Le genre n'est pas une spécificité littéraire ; il concerne également le discours oral (genre de la mondanité, l'intimité amicale, les conversations entre femmes...). Bakhtine souligne cependant, la grande hétérogénéité des genres du discours qui englobent aussi bien et indifféremment la réplique du dialogue quotidien, le récit familial, la lettre personnelle, les documents officiels, l'exposé scientifique et toutes les formes littéraires qu'on connaît depuis le dicton jusqu'au roman volumineux. Autrement dit, la réflexion sur le genre littéraire, au lieu de commencer par la dimension esthétique et artistique, devrait peut-être partir du fait que l'œuvre littéraire est un énoncé au même titre qu'une simple réplique du dialogue parce qu'elle est, en premier lieu, l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine, un message émis par une personne, déterminé par des circonstances énonciatives données et avec un but plus ou moins spécifique. Dès qu'on se concentre sur l'acte discursif dans sa globalité plutôt que sur sa simple réalisation textuelle, littéraire ou non, orale ou écrite, l'hétérogénéité des phénomènes auxquels se réfèrent les différents noms de genres cesse d'être problématique.

Le roman serait, d'après cette conception, un énoncé au même titre que la réplique du dialogue quotidien ou la lettre personnelle. Ce qui le distingue des autres genres c'est d'être un énoncé second ou complexe, c'est-à-dire, qui n'est pas en rapport direct avec la réalité, contrairement à la réplique du dialogue quotidien ou à l'exposé qui, eux, sont en rapport direct avec le réel. Mais, dans leur grande majorité, les genres littéraires sont des genres seconds (complexes) qui sont composés de divers genres premiers (simples) transformés par les conditions spécifiques de l'acte créatif (les répliques des dialogues dans les romans par exemple). D'où le dialogisme constitutif de l'œuvre littéraire qui trouve son expression la plus complète et la plus profonde dans le roman.

En plus de l'interaction entre les genres simples et les genres complexes, l'œuvre littéraire est nourrie et pénétrée des idées d'autrui, de ses vues, de ses jugements qui fusionnent dans un même discours ; et tout comme la réplique du dialogue, elle est un maillon dans la chaîne de l'échange verbal, elle se rattache aux autres œuvres, à celles auxquelles elle répond et à celles qui lui répondent. Pour se frayer un chemin dans le monde de la signification, le discours traverse un milieu de voix étrangères et d'expressions empruntées, soit sous forme de citations explicites, soit complètement intégrées au discours du locuteur ; et c'est seulement dans ce processus de dialogisation, qu'il peut donner forme à une production personnelle. L'orientation dialogique du discours parmi les discours « étrangers » lui crée des possibilités littéraires nouvelles et substantielles et lui confère son caractère artistique :

---

23 BAKHTINE, M. *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

24 Le mot « discours » est pris ici dans son sens le plus large englobant aussi bien l'énoncé oral (dialogue, conversation...) que l'énoncé écrit (texte). A distinguer de « discours au sens de Benveniste, ou « discours » type d'énonciation : féministe, politique....

« L'énoncé entre en rapport avec les énoncés du passé ayant le même objet que lui, et avec ceux de l'avenir, qu'il pressent autant que réponses »<sup>25</sup>

L'œuvre est nécessairement, selon Bakhtine mais aussi Todorov, à la fois réminiscence et anticipation des discours passés et à venir, carrefour et lieu de rencontre de plusieurs cultures, plusieurs langues et plusieurs formes. Autrement dit, le mélange, la mixité, l'intertextualité, l'hybridité, le métissage deviennent les vraies valeurs de la littérature.

C'est en partant de ces considérations théoriques que la constitution générique d'un texte comme *Talismano* de A. Meddeb peut être abordée. Car ce livre est l'un des premiers textes maghrébins à avoir réfléchi et même théorisé les problèmes d'écriture au sein même de l'acte fictionnel ; par la complexité de sa forme et son écriture déroutante, *Talismano* est une réflexion concrète et profonde sur la problématique des genres dans une littérature qui n'a pas nécessairement les mêmes fondements théoriques, historiques et esthétiques que la littérature occidentale dont s'est inspirée la première génération des écrivains maghrébins. Cette œuvre fait partie des textes qui rebutent les critiques soucieux de classements et d'étiquettes. Elle se refuse à toute tentative d'enfermement dans un genre précis.

Mais, qu'en est-il de l'indication paratextuelle qui précise qu'il s'agit d'un roman ? Est-ce celle de l'auteur ou celle de l'éditeur ? La responsabilité énonciative de cette indication n'est généralement pas précisée et on ne peut que faire des suppositions à ce propos. Dans tous les cas, ce qu'on peut dire, c'est que les impulsions de l'éditeur, dont les critères obéissent à d'autres paramètres, ne sont nécessairement pas les mêmes que celles de l'auteur, qui se soucie davantage de la légitimation de son texte, ni celles du critique qui, lui, s'intéresse surtout à l'ordre et à la vérification des critères d'appartenance générique. Nous sommes donc en face d'un texte hybride qui se déploie à travers le thème de la promenade dans différents espaces arabes et occidentaux et dans les méandres de la mémoire et de la pensée universelle (mystique, philosophique et esthétique). Mais c'est aussi et simultanément une promenade dans différents genres : roman, poésie, conte, essai philosophique, histoire de l'art, religion... Toute tentative de lecture univoque réduirait ce texte à un corps difforme. Car *Talismano* est un corps pluriel qui ne se donne pas, cependant, aussi facilement que les corps des prostituées rencontrées dans les différents espaces cités. L'écriture dans ce texte prône la diversité par ses propres moyens. Elle se présente un peu à l'image de l'idole : « *corps cousu par les mains habiles de la sorcière* » (p. 82), comme un assemblage de membres arrachés dans les cimetières à différents cadavres, d'ailleurs les mots « *cimetière* » et « *tombe* » reviennent très souvent dans le texte. Meddeb, ne fait-il pas tout simplement allusion, par ce mot « *cimetière* », à toute la pensée que l'écriture et la lecture réactualisent et à laquelle elles redonnent vie ? N'est-ce pas étonnant que toutes les descentes en enfer ou les envolées imaginaires vers le ciel, se font à travers la tombe ?

« *Perte de soi, perte de la raison : belle envolée à s'approcher égaré mouette (...) pique-niquant sur la tombe d'Ezra Pound, à reprendre ses vers d'italienne mesure (...) la tombe voisine de Stravinsky, balayé par le souvenir de l'irritante cantatrice (...) cimetière écho des vivants, tombes du poète, du compositeur ...* » (p.30)

Le lecteur de *Talismano* se trouve dans la position d'un joueur d'échecs qui apprend à jouer en regardant se dérouler une partie (le texte), il en découvre les règles grâce à la redondance de certaines idées et formes. Mais il faut dire aussi que l'« auteur créateur » dans *Talismano* participe au jeu et se constitue même comme le partenaire de jeu du lecteur ; il ne l'abandonne pas, bien au contraire, il

---

25 TODOROV, T. *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

parsème le texte d'indices qui lui permettront de réussir sa partie et de se repérer dans le labyrinthe de sa pensée. Ainsi trouve-t-on dans les passages métadiscursifs des allusions à quelques genres : *l'autobiographie, le conte, la fable, la poésie...* Mais ces indices sont aussi des moyens qui déroutent.

La richesse de l'œuvre réside, précisément, dans l'exploitation intelligente de tous les genres. Et le roman est le genre qui a permis cette ouverture à toutes les formes d'expression ; c'est la fenêtre à travers laquelle commencera la découverte de la vision du monde de Meddeb. C'est, comme l'a défini *Littré* dans son dictionnaire, le terme générique qui s'applique à toutes les narrations fictives. Nous dirons même que c'est le genre le plus généreux, celui qui accueille le plus de formes possibles sans se soucier des contraintes génériques. *Talismano* est donc un texte « pluri-générique », qui mélange artistiquement différentes formes littéraires. Le passage d'un genre à l'autre se fait d'une manière quasi-naturelle par différentes techniques narratives et discursives, et aussi par des procédés linguistiques qui lubrifient en quelque sorte la chaîne écrite. Et curieusement, c'est grâce à la déambulation et à l'errance de l'instance narratrice que l'écriture se restitue en unités cohérentes.

Les premières pages du roman annoncent un projet autobiographique : le retour au pays et la promenade dans les différents endroits qui ont marqué l'enfance du narrateur. Mais l'autobiographie, dont les marques sont abondantes, à commencer par le nom :

« *Et je porte encore cette native parole dans le corps puisqu'elle fût à l'origine de mon prénom : ne résiste-t-on pas à m'appeler le serviteur du donateur ?* » (P151).

Et d'autres indications référentielles à caractère biographique comme l'espace de l'écriture, le temps, l'outil etc. :

« *Ici, Paris, ville choisie pour l'exil, ghurba...* » (pp. 165-166)

« *A abandonner la Hermès media 3, à sortir dans la rue samedi juste après-midi, à m'enfoncer dans Barbès...* » (p. 193)

L'autobiographie donc n'est mise en route que pour être culbutée par les nombreuses remarques ironiques et les diverses réflexions qui désenchantent :

« *Bab 'Asal, porte, puis rue sentimentale : je savais enfant (...) de la senteur fraîche et matinale des fleurs printanières à cette âcre odeur de pisse qui est loin du nom ('asal égale miel) qui la désigne.* » (pp.15-16).

Les commentaires qui accompagnent la narration autobiographique mettent en place une instance ou un regard chargé d'expérience ; qui juge le passé par son expérience présente :

« *La façade de l'école Halfawîn, qui enfant me fascinait, qui maintenant me paraît décor dérisoire* » (p.16)

Et même le « je » de l'autobiographie est polyphonique : « *ici commence la digression du je, un je initial du texte.* » (p.55). Nous distinguons déjà un « je » de la narration d'un « je » de l'énonciation. Un « je » lucide qui a changé, mûri et qui est en mesure d'expliquer son histoire, de juger son passé. D'autres fois encore, tous les « je » fusionnent dans une espèce de « nous » mystique.

L'alternance Récit / Discours permet de démystifier le passé qui, généralement dans les autobiographies, est transformation d'un passé en « beau mensonge ». Notre attente d'une autobiographie en bonne et due forme est vite brisée par les nombreuses digressions, mais aussi par les commentaires de cette instance qui escorte le narrateur :

« Dès lors l'autobiographie s'annule édifiante histoire, mensonge du texte qui aide à survivre, cure en quête de ce qui constamment se dérobe à vous prendre au piège de la donation du dire » (p.45).

Mis à part le projet autobiographique suspendu, le texte est aussi le récit de la rébellion de Tunis, récit marqué surtout par de multiples interruptions. Le narrateur rompt, une fois de plus, avec la tradition du récit par son emploi du présent. Les événements sont ramassés et posés sous forme de tableaux. Ces passages se caractérisent par l'absence de repérage énonciatif qui projette une apparence de récit objectif. Des personnages anonymes interviennent directement sans être introduits par le narrateur (p.66...81) :

« Et les gens se lèvent unanimes et se mettent à travailler (...) Les notables apeurés ne trouvent pas même sécurité à se cloîtrer (...) De qui se méfie-t-on ? De tous ceux qui eurent à sévir par le passé dans la ville ... » (p.75).

Puis par le biais de la déambulation des rues de Tunis, et arrivant au cimetière Jallaz, le récit au présent cède la place à la fable de l'idole. Les événements sont racontés au passé simple, temps de la distanciation absolue qui marque la coupure avec l'actualité de l'énonciation. C'est le temps qui introduit le mythe dans le texte et suppose un monde détaché de la réalité et du temps.<sup>26</sup> Puis le narrateur, qui s'est éclipsé pendant un moment, profite d'un dialogue direct de l'un des personnages anonymes dont nous avons déjà parlé, et se dégage de la foule pour prendre la parole avant de s'abriter derrière le « nous » « A courir, nous avons évité le marché des costumes » (p.83) :

« Voici l'idole : qu'en faire ? Le peuple fasciné accourt de partout pour décider souverain de son sort. (...) Qu'en faire ? Mais il faut la momifier, dis-je comme ça par conviction profonde. » (pp. 82-83)

C'est le « je », avec tout son savoir et toute son expérience, qui intervient pour éclairer le peuple de son savoir. Puis, il suffit d'un mot pour déclencher la digression ; l'évocation de Ya'qûb « orfèvre qui connaît la technique de la momification », va nous entraîner dans une longue réflexion sur les juifs, leur vie, leurs traditions, les ghettos juifs dans les villes musulmanes à Tunis, Marrakech, Tiznit, Ifrane, puis un long exposé sur la ville la plus juive des villes arabes : Essaouira. Le narrateur s'égaré ainsi dans sa quête méditative et mystique ou sa réflexion théorique, rompant ainsi la fiction et introduisant les passages théoriques où l'écriture se met en question. L'« auteur » jouit de ses lectures et de toutes ses connaissances avec lesquelles il établit un dialogue au gré même de son lecteur... Peut-être veut-il partager sa jouissance...ou même veut-il instruire son lecteur... atteindre par l'écriture artistique un objectif pédagogique ?

Le récit n'est donc qu'un prétexte pour entrer en dialogue avec l'autre et permettre l'irruption de l'auteur et de son talent d'essayiste à propos de la mystique musulmane, des réflexions philosophiques ou esthétiques. On peut déplorer l'érudition surabondante de l'auteur au point de lui imputer un relatif échec du récit si on lit le texte avec l'intention de trouver une intrigue, comme c'est le cas dans le roman traditionnel. Pourtant ces matériaux livresques constituent le tissu imaginaire, et sans eux, le récit serait réduit à une forme banale de fiction. L'érudition massive dérive de sources multiples : le *Coran* ou la littérature religieuse (les différentes références aux récits du *Coran* dont l'utilisation des noms arabes confirme la source : Youssif, Balkîs et Soulaymane...), les textes des grands mystiques arabes (Ibn Arabî, Sahrwardi, Rûmi, Hâllaj et autres), la pensée occidentale sous ses multiples formes (littérature, philosophie, peinture...) et la culture populaire locale (la fable de l'idole).

---

26 Voir *Talismano* (p.81)

Le texte énumère les noms propres, les noms des villes, des lieux, les monuments, les mosquées... La toponymie sert l'enchaînement narratif :

« *Al-Azhar, aux deux salles maladroitement ouvertes l'une à l'autre (...). Al-Qarawîn, joyau pédant et pourtant de présence archaïque (...). La Zitoûna, pour clore la docte triade en agonie...* » (pp.102-103-104)

« *A Fez, ramassée dans le creux d'une main, que préférer sinon Marrakech (...). Tunis putrescence mutée par le rêve, histoire en marge du réel (...). Tozeur, ville secrète et petite* » (pp.155-156-157) *Gafsa souffrant de l'hégémonie du nord, Metlawi, spectre...et un peu plus loin « Kairouan la brûlure, nuit, peau cramée. »* (p.178)

L'énumération est aussi l'un des procédés poétiques les plus anciens surtout dans la littérature arabe mais aussi dans le texte coranique. L'attraction de l'auteur pour le *Coran* et les textes des grands mystiques arabes concilie, chez lui, deux modes de jouissance : le plaisir que procure le dialogue intellectuel avec ces penseurs et la poésie suscitée par ce plaisir. Les contraintes qui pèsent sur le genre poétique n'ont pas constitué un obstacle à son entrecroisement dans une structure hybride. Grâce aux stratégies d'écriture, le genre poétique et le genre romanesque réussissent leur fusion et constituent ainsi des unités cohérentes. Pour évoquer l'indicible avec les mots, la prose poétique de Meddeb exploite les possibilités phoniques qu'offre la langue. C'est ainsi par exemple que l'écriture joue sur les répétitions, les anaphores et les sonorités. L'accumulation des anaphoriques permet de resserrer la trame du texte et d'affirmer la solidité de sa texture :

« *Foule bruyante, bousculante...* » (42) « *Foule de loqueteux en ce quartier démoli...* » (p.42) « *Foultitude d'actes, hommes, marchands, femmes...* » (p.43)

« *L'écriture se présente à l'œil...* » ; « *L'écriture vit et meurt...* » ; « *L'écriture ainsi prise...* » ; « *L'écriture mélange les saisons...* » (pp.45- 46)

« *Tel père a enseigné en cette profitable mosquée...* » ; « *Tel père ne jouait pas le sens du texte...* » ; « *Le père tremble mais la mort...* » (pp. 104-106-107)

« *L'œil de malicieuse satisfaction...* » ; « *L'œil esclave, captif répété, différent...* » ; « *L'œil dort : bateau et beauté vide* » ; « *Au profond de l'œil.* » ; « *Hors de l'œil.* » (p.210).

« *Y a ceux qui suent corbeaux* » ; « *y a ceux qui crient par désespoir...* » ; « *ceux qui exténués...* » ; « *ceux qui se renouvellent...* » ; « *ceux qui mirent l'extase* » ; « *ceux qui s'auréolent...* » ; « *ceux qui pleurent par...* » (p.72).

En plus de l'anaphore, nous avons plusieurs allitérations : « bateau et beauté vide » ; « ceux qui suent »,

De nombreuses rimes internes : « ici marchant entre zénith et couchant » (p.167), « Pas d'épée comme la vérité/ pas d'aide comme la sincérité » (p.136)

Et un grand nombre d'assonances : « épée, vérité, aide, sincérité ».

Ce sont là quelques indices formels du genre poétique.

La structure parataxique des phrases (« à » suivi d'un infinitif) ainsi que la disparition de l'article, allègent la langue et lui confèrent un rythme et une musicalité proches de l'incantation. Le rythme n'a pas seulement un rôle formel mais il est constitutif de la signification :

« *A m'arrêter, à lui ouvrir portière, à monter sans même attendre l'invite ; à se jeter précipitée sur mon cou, à nous embrasser de passion...* » (p.51).

Le conte est une composante importante du texte de Meddeb, son apparition intermittente est l'occasion de se transporter dans un ailleurs spatio-temporel et culturel. Nous avons par exemple le conte de Dora et Mercurio de la tradition orale espagnole, les récits-paraboles du *Coran* que nous avons cités auparavant, en plus

des contes de la tradition orale des places publiques où les conditions de « contage » sont décrites avec détail :

« *Les conteurs s'affairent : chacun raconte à sa manière la même trame où percutent les violences et les chocs amoureux...* » (p.122)

Cette description est un autre prétexte pour se lancer dans de longs développements sur la théorie du conte, sa définition comme une créativité permanente à partir de la même histoire. Un des contes racontés dans le texte et qui est tiré de *l'Épître sur la musique* des Ikhwân as-Safâ, nous éclaire, de manière métaphorique, sur la constitution et le fonctionnement d'un genre. L'exemple donné dans le conte se situe dans le domaine de la musique, mais il est tout aussi valable pour la littérature. Chaque nouvelle disposition du matériau simple et banal, qui n'est constituée que de quelques « morceaux de bois », donne des sensations différentes qu'on peut classer en genres différents :

« ...alors un homme d'apparence misérable vêtu de hardes entra. Le maître de séance l'éleva au-dessus, de tous les assistants (...) Celui-ci sortit des morceaux de bois qu'il avait, les disposa devant lui et étendit sur eux des cordes. Puis il mit ces cordes en mouvement et fit entendre un air qui déclencha le rire (...) Puis il modifia l'accord et fit entendre un autre air qui fit pleurer tout le monde (...) Puis il modifia l'accord, fit entendre un autre air qui plongea tout le monde dans le sommeil ; ce faisant il se leva, sortit et on n'entendit plus jamais parler de lui. » (p.181).

Les mots ressemblent à ces morceaux de bois. C'est de leur disposition qu'on obtient tous les contenus ou toutes les significations possibles.

La fable, le récit de voyages, le journal intime et bien d'autres genres ou sous-genres que nous n'avons pas analysés –et que les passages théoriques mentionnent ou que l'écriture utilise– sont autant de moyens qui instaurent la structure plurielle et enrichissent l'écriture de Meddeb. Le roman, « forme générique » de l'Autre, a été subverti par l'introduction des formes génériques traditionnelles de la culture arabe comme le « Hadîth », le « khabâr » ainsi que le modèle de l'écriture coranique. Et de la même manière, la langue de l'Autre a été déconstruite au niveau de la syntaxe et du lexique de sorte à permettre à la langue d'origine de s'implanter. De ce mariage des genres et des formes de pensée d'origines diverses, est née une pensée moderne enracinée dans une tradition mystique profonde, proposant comme perspective d'avenir la vision plurielle de la vérité et du monde.

Pour conclure, nous dirons que le choix du roman comme véhicule des idées esthétiques est peut-être délibéré, car, parmi tous les genres que nous connaissons, il est le seul capable d'introduire dans son entité toutes les espèces tant littéraires (poésie, nouvelle, récit de voyage...) que non littéraires (textes scientifiques, religieux, juridiques et autres). C'est le genre qui est en accord avec l'objet de quête de Meddeb, objet qui n'est autre que « *sa soif d'un éternel franchissement des frontières.* »<sup>27</sup>.

**Ref. :** S. Ghouati, *Thétis* 5-6, 2004, pp. 29-36.

---

27 M'HENNI, M. « L'Exil fondateur dans la littérature tunisienne de langue française », in, *Regards sur la Littérature Tunisienne*, Roma, Bulzoni Editore.

**Bibliographie :**

ALAMI, A., *L'espace dans Talismano de Meddeb*, Thèse de troisième cycle.

BAKHTINE, M., *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

COMPAGNON, A., *La notion de Genre*, Cours sur le Web. (Site Fabula)

HUMBURGER, K., *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1987

HOUSSE, M ; M'HENNI, M. et ZOPPI. S., *Regards sur la Littérature Tunisienne*, Rome, Bulzoni Editore, 1997.

MEMMES, A., « Les fondements de l'écriture chez A. Meddeb », in, *Quand le Roman Maghrébin s'interroge sur son écriture*, Actes du Colloque international organisé par la Faculté des Lettres de Kénitra, Avril, 1992.

SCHAEFFER. J-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, 1989.

TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

**Absence du sacré dans Les Hommes oubliés de Dieu d'A. Cossery ?**

Maha Gad El Haq

Article non disponible











***Naqīḥatu aqlin wa dīn. Une compréhension du *hadith* par-dessus les mots ?***

Hayat Ben Charrada

Article non disponible











## A propos de *Créencontres...*

Héla Ouardi  
Université Tunis El Manar

"Le lecteur de la poésie, disait Yves Bonnefoy, *n'analyse pas, il fait le serment de l'auteur, son proche, de demeurer dans l'intense*". Le dernier recueil de Mansour Mhenni, *Créencontres*, installe son lecteur dans cette position privilégiée au cœur de l'intense : « *Crée est un cré-ons, et un crayon peut-être, ouvrant une fenêtre sur le grand carrefour* », lit-on dès l'entrée du recueil dans un poème qui s'intitule précisément « *Méditation première* ». Le poète nous plongeant dans la genèse de son œuvre, nous raconte, dans un poème à la résonance biblique, l'instant merveilleux de la création et nous rappelle qu' « *au commencement était le verbe* » : "Dis que tu crées! Pour que la chose soit". Le poète nous mène vers la pointe du jour, au pays de la première fois, pour nous faire vivre l'émerveillement initial, « *l'étonnement* », comme il dit. Le vertige de la page blanche n'existe pas ; "l'espace givré de la page" est déjà surpeuplé avant que ne commence l'écriture: voix et couleurs s'agitent dans l'espace poétique jusqu'à ce qu'intervienne « *le signal impérial d'un ordre fondateur* ».

L'auteur expose d'entrée de jeu tous les enjeux ontologiques de la création poétique, « *Dis que tu crées ! pour que la chose soit, pour que toi-même sois, dans l'être de la chose* ». On peut dire, en paraphrasant Montaigne, que le poète n'a pas plus fait son œuvre que son œuvre l'a fait : "Mon poème JE SUIS / Je suis LA POESIE", dira-t-il quelques pages plus loin.

Le lecteur est interpellé, impliqué dans une œuvre inscrite dans un dialogisme foncier. N'est-il pas question de « *duo dans l'ode singulière* »? Nous sommes passés de l'énonciation impersonnelle qui inaugure le recueil (« *Il est dit que...*») à une énonciation polyphonique où les pronoms je, tu et nous créent l'espace dynamique du dialogue. Dialogue intérieur entre le poète et son "cher moi-même", « *voix* » plurielles, « *écho* », « *rencontre* », le texte exhibe son ouverture sur une altérité fondatrice.

Nous comprenons mieux à la fin de « *Méditation première* » le néologisme du titre du recueil. « *Créons notre rencontre* » s'est en quelque sorte figée pour donner un mot, « *créencontres* » (le pluriel est ici bienvenu) qui résume le projet poétique de l'auteur ; son œuvre se voulant espace d'intersections et de croisements : entre le poète et son lecteur, entre les diverses formes de création artistique : poésie, musique et peinture (« *créons contre la vague... la musique amoureuse... des sons doux et secrets... des plus fine couleurs* »). Mais la rencontre la plus surprenante que le poète met en scène est celle de la vie et de la mort, de la « *méditation première* » et de l'instant fatal.

Dès les premières lignes, le poète annonce en quelque sorte la couleur : la page blanche, lieu de tous les possibles et de toutes les « couleurs », serait à la fois « *le linceul blanc des dernières volontés et le linge cotonneux des premiers caprices qui finissent par se rassembler* ». Ainsi, le recueil qui s'ouvre sur la genèse de la création se termine sur trois récits poétiques intitulés « *Dernières modulations* » et qui sont une méditation teintée d'ironie sur la mort. La boucle est ainsi bouclée, le cycle de la création s'achève, cela tombe bien le deuxième poème du recueil s'intitule précisément « *Pleine lune* ».

« *Pleine lune* » se présente comme un long poème avec onze parties numérotées. Le lecteur est surpris par une mise en garde qui l'accueille à l'entrée de la section « *Que nul n'entre céans* ». Le poème se plaît dans l'auto-désignation : « *Ci ton cœur se déroule* »; Le poète aime indiquer les limites de son texte ; à la fin de « *Pleine lune* », il nous dit « *Ci mon chemin finit* ». Il indique l'entrée et la sortie de "*la maison du poème*". Dédié à un architecte, le poème « *Pleine lune* », par un jeu de miroir intérieur, nous décrit la réalité de l'écriture poétique comme un espace architectonique ; il y est question de « *maison du poème* », « *du grand toit* » et du « *plafond de mes vers* ». Le poème, assimilé à une maison, s'avère l'espace intime où la rencontre poétique avec l'Autre, surnommé « *l'ami* », va avoir lieu.

De fait, adressé à un « *ami* » en qui le lecteur se reconnaîtrait, le poème « *Pleine lune* » invite à un partage, mieux à une fusion entre le poète et son lecteur : « *au plus profond de moi / au plus secret de toi* ». Le poète invite son lecteur à partager avec lui une expérience magique, celle d'écouter la musique intérieure du poème : « *cordons* », « *notes* », « *cordes* », « *chant* », « *mélodie* » deviennent les symptômes d'une hésitation permanente entre le son et le sens ; ils indiquent la présence, dans le texte, d'un « *super-langage* » qui transcende les mots.

L'omniprésence du motif musical transforme le poème en une célébration de l'amour : amour de la ville natale, amour de la mer, amour de la poésie. La célébration est tantôt païenne, dionysiaque, débordant d'une énergie aux confins de la folie et du délire ; tantôt, c'est la langueur qui domine, « *la somnolence* », « *la lassitude* » et « *les vagues paresseuses* », donnant à la création poétique sa sérénité apollonienne. Le poète cultive le goût du paradoxe, la mémoire côtoie l'oubli, la naissance sort du Néant, l'éternité se perd dans l'instant et la parole y devient silence et vice versa.

« *Pleine lune* » est une fresque colorée avec des "*pensées bleues*" et des "*nuits vertes*", et où se déploie un jeu de clair-obscur fascinant (L'obscurité y est souvent transpercée par « *l'éclair d'un regard* »). Cette fresque est une odyssée « *sur un joli bateau* », où on « *lève le voile / pour forcer la tempête* ». Le regard est à l'honneur dans une poésie qui se veut visuelle, dramatique, en un mot spectaculaire, au sens étymologique du terme. « *Pleine lune* » nous apparaît comme la fable merveilleuse de la création qui se termine par une sagesse paradoxale qui résonne comme une morale : « *la parole est silence / le silence est parole* », dit le poète.

Au terme de « *la chevauchée* » poétique, la rencontre ou plus précisément "*la créencontre*" a enfin eu lieu dans cet espace impossible car impensable, « *au profond de ton cœur / au plafond de mes vers* ». L'espace-

limite de la création poétique nécessairement et physiquement fermé et fini (« *le plafond de mes vers* », « *ci mon chemin finit* ») rejoint l'infini insondable « *au profond* » du cœur du lecteur.

Or, comment dire l'infini autrement que dans le recommencement et voilà que le livre est « *réouvert* » sur une autre section inaugurée par un verbe emblématique de cette poétique du recommencement : redire, « *comment redire à l'aube / l'amour de l'initiale* ». La deuxième section du recueil intitulée « *Hommages* » s'ouvre sur un jeu poétique déjà expérimenté dans la première section : au commencement, désigner le commencement. Le premier texte parle ainsi précisément de « *l'initiale* », « *de l'aube* » et met en scène une interrogation essentielle qui met le poète face aux limites de la langue et « *des mots qu'il ne peut dire* ».

« *Hommages* » met en scène la même topographie du poème ébauchée dans la section « *Pleine lune* ». L'accès à « *la maison du poème* » passe par « *l'alpha-porte-de-l'amour* ». C'est là que le lecteur, après avoir vécu la célébration païenne de « *Pleine lune* », passe au culte initiatique et entre dans l'alchimie « *souterraine* » de la poésie. Nous pénétrons ainsi dans le secret de l'œuvre au noir, on traverse les « *enfes orphiques* », on « *fait rubis sur l'ongle / philosophal et sibyllin* ». Le poète nous rappelle que toutes les choses ont leur mystère, et que la poésie, est le mystère de toutes les choses.

La section « *Hommages* » est aussi colorée et musicale que la « *Pleine lune* ». « *La mer bleutée comme un chant de verdure* », le jeu de mots réussit la fusion du son et de la couleur « *Des mots rayonnants, des mots de lumière, avec un rythme et une musique, voilà ce qu'est la poésie* », disait Théophile Gautier. « *Hommages* » culmine avec le poème « *Maternage* » que le poète dédie à l'âme de sa mère ; le poème qui « *déborde* » d'énergie et d'émotion confond la mer et la mère, « *la mer est toujours maternelle* », dit-il. On décèle le même sentiment d'appartenance à ces deux puissances de la nature, puissances de la génération. Difficile de ne pas voir dans le recueil « *Créencontres* » un hommage à l'élément féminin, s'incarnant dans l'espace intime (la ville), apparaissant comme énergie à l'état pure (la mer) ou encore célébré comme le lieu emblématique de l'origine ("la mère du poème"). Cette intériorisation de l'énergie féminine dans la création poétique expliquerait l'isotopie de l'enfance qui traverse le recueil : « *l'amour enfant* », « *la couvée* », « *la tendre enfance* », etc. L'écriture poétique semble vouloir se déployer autour de l'espace emblématique de l'origine, (la mer, la mère, « *l'eau-lit-de-la-vie* »), pour en cerner « *les contours* » et pour être, par là même, ce que Bonnefoy appelle « *la mémoire de l'intensité perdue* ».

L'enfant célébré dans le recueil, c'est le poème lui-même présenté comme un véritable « *don* », « *une offrande* », « *un présent d'Aïd* ». La dernière image que le lecteur emporte dans sa mémoire, après avoir lu "*Hommages*", est celle d'un trop-plein qui est aussi une subversion de tous les contours : « *dans ce plein de toi / qui déborde mon cœur* ». Nous éprouvons là toute la générosité essentielle de l'écriture poétique chez M. Mhenni qui derrière les images de l'excès (délire, folie, colère) dit son élan vers l'autre, à l'image de cet oiseau du poème « *Départ* » qui veut quitter la

terre pour les « *nuées* » et les « *montagnes* ». On ne compte plus les occurrences du verbe « *partir* » dans un recueil résolument tourné vers l'avenir et les « *lendemains qui montent* ». Le départ, véritable leitmotiv, serait ici le geste emblématique du devenir et ramasse toute la dimension heuristique de la création; nombreuses sont les expressions qui révèlent cette obsession du dépassement : « *de plus loin que le feu / au plus loin de la lumière* », « *par-dessus le grand toit* » et surtout cette belle trouvaille « *par-delà l'au-delà* ».

Telle une variation sur le motif essentiel du départ, « *Dernières modulations* », ultime section du recueil, raconte le grand départ. Il y est question de trois poèmes en prose qui narrent, tels des fables, trois morts différentes : le suicide de Mohammed, la mort programmée de la vieille tante et la mort subite de dada Fatma. Il n'y a pas de hiatus entre ces poèmes en prose qui clôturent l'œuvre et le reste du recueil. La rupture formelle n'est qu'apparente car la forme poétique choisie, le poème en prose, s'inscrit pleinement dans le projet poétique ; Rimbaud disait : « *La poésie en prose est le résultat d'un désir de trouver une langue chez le poète* ».

Les trois poèmes en prose sont aussi ironiques que le sourire de ce personnage qui dit son mépris de la vie : « *Fi de toi, vilaine vie, ingrate et infidèle* ». Mais l'amertume est absente de ces trois récits qu'on pourrait trouver bien moroses dans un poème écrit sous le signe de la jubilation. Le sujet est faussement taciturne. Le suicide de Mohammed n'est somme toute qu'une « *rentrée* » comme une autre. La mort attendue de la tante au dos courbé n'est qu'un « *redressement* ». Le portrait de la tante revient sur une idée que le poète a déjà évoquée au début du recueil : l'enfance et la vieillesse finissent par se rejoindre pour accomplir le cycle de la vie. La mort dans le récit « *Redressement* » apparaît comme un soulagement ; elle a déplié le dos courbé de la tante. Mais loin de nous donner une image positive de la mort, le poète se maintient dans une attitude ambiguë ; le corps n'est qu'un objet, la tante est « *droite comme une règle* ». En effet, le poème « *Redressement* » tente de transcender, de subvertir, par l'ironie, la vision sans doute effrayante de la rigidité cadavérique et d'y voir ne serait-ce qu'un moment l'image d'une délivrance.

On retrouve la même dédramatisation ambiguë dans le dernier récit qui raconte la mort subite de dada Fatma. Il s'agit d'une mort injuste, cruelle, qui surgit au cœur du quotidien, au cœur du bonheur tranquille d'un vieux couple. Là aussi, le choc de la mort est amorti par l'écriture poétique. Le personnage de dada Fatma observe, avant d'aller dormir de son dernier sommeil, le spectacle superbe d'un coucher de soleil, signe avant-coureur du crépuscule de sa vie : « *De l'autre côté, elle jetait un regard complice au soleil qui allait se ranger, comme une bombe à retardement, dans le cœur d'une nuit traînant lentement son cortège sur le voile violet de la mer sereine, ou comme une étincelle féconde dans le giron sanglant des ténèbres aux aguets derrière l'écume sale de l'horizon* ». La description du coucher de soleil est un véritable exercice de style qui absorbe tout le tragique d'une mort subite. L'intuition du personnage qui ressent

l'imminence de l'instant fatal est là aussi pour se dresser telle une sagesse suprême devant l'absurdité d'une mort dont le sens nous échappera toujours. Morte d'une mort subite mais digne et sereine, étendue « *calmement et tendrement à côté de son mari* », dada Fatma clôture le recueil sur une tristesse retenue et ouvre la voie dans l'esprit du lecteur à la méditation métaphysique.

Dans « *Créencontres* », les lecteurs ne sont pas des consommateurs de textes, des mangeurs de papier et de vers (« *des bêtes papivores* » et « *vermivores* », dit M. Mhenni). Le poète aime installer confortablement son lecteur au cœur de l'intimité de l'acte créateur, « *dans les tréfonds de l'âme / au plus profond de moi / au plus secret de toi* ». Mais le lieu le plus stratégique dans un recueil écrit sous le signe de la rencontre et du croisement est le seuil, sur « *l'alpha-porte* » du poème, à « *l'aube qui s'ensoleille* », « *à l'orée de la nuit* », « *aux portes de l'amour* ». Il s'agit, en fait, d'une poétique des limites et des contours qui ne sont jamais immuables car la lecture est toujours là pour recréer un autre ordre possible. La logique de la relève, la recreation, voilà la force poétique d'une démarche qui dresse l'œuvre contre la mort, (« *créons contre la vague* », nous dit-il dès le premier poème) et qui veut saisir « *l'instant de renaissance* ». L'ambition du poète est de « *s'emparer de l'éclair / et donner au voyage / des feux d'éternité* » ; cette synthèse illuminatrice résonne comme un écho aux célèbres vers de René Char : « *L'éclair me dure / la poésie me volera de la mort* »...



## La Nuit d'Abou'l-Quassim

Salah Stétié

Article non disponible







## Le transculturel et la tolérance

Hédi Bouraoui

Article non disponible















## **Le spectaculaire dans l'expérimentation des arts**

Hafedh Djedidi

Article non disponible















**Dans la tourmente : une liturgie scénique et musicale pour un chant de liberté**

Ilda Thomas

Article non disponible















**Désir et subversion dans les *Mille et une nuits***

Fredj Lahouar

Article non disponible























## Mégalithe

Joe Friggieri

(traduction: Marlène Calvin)

Des chardons dans les pierres  
des épines au bord des chemins  
un soleil cuisant  
aspirant de la poussière toute vie  
desséchant les arbustes dès leurs racines  
forçant les lézards hors d'haleine  
à se réfugier dans les creux des rochers.

Temples des anciens  
toujours debout sur les os  
de ceux qui les ont élevés et y ont prié  
pour y vivre à jamais,  
temples qui répètent sans parler  
les espoirs vains de ceux qui ont cru  
dans le pouvoir des dieux qui donnent la  
vie  
et qui acceptent la fumée des sacrifices.

Des pierres qui nous provoquent :  
"Où sont-ils allés  
ceux qui autrefois sont venus ici  
avec le blé pour adorer?  
Qui étaient-ils

qui s'en souvient encore?  
Qui aimaient-ils  
et qu'ont-ils fait pour éliminer la  
souffrance?  
où sont-ils maintenant  
et que recueillent-ils de ce souvenir?"

Des pierres qui ne donnent pas de  
réponse  
sauf une seule  
qui se fait écho à travers le temps  
et au creux de nos oreilles:  
"Ces rocs sont plus forts  
que ceux qui les ont bâtis  
et que nous qui les étudions  
un livre à la main".

Le soleil tape sur du verre brisé.  
Les lézards halètent dans les fissures  
des rochers.

Le chant sec des croquets transperce  
l'air du désert.

Autour des temples  
aujourd'hui comme à l'âge de pierre  
les guêpes dansent sur les fleurs de  
fenouil.

***NDR : Joe Friggieri, Professeur de Philosophie à l'Université de Malte, est l'un des auteurs les plus connus à Malte. Il est poète, dramaturge et directeur de théâtre, aussi bien que président du Conseil Maltais pour la Culture et les Arts. Né en 1946, il a poursuivi ses études en philosophie et en littérature à Malte et a obtenu ses deux doctorats à Milan et à Oxford. Ses nouvelles, originellement écrites en maltais, ont été traduites en anglais, en français et en allemand. Elles ont reçu un accueil chaleureux populaire et critique.***

**Ref. : J. Friggieri, Thétis 5-6, 2004, p. 95.**

**2005**  
**ANNÉE DE LA MÉDITERRANÉE**