

LE ROMAN TUNISIEN DE LANGUE FRANÇAISE ENTRE TUNISIANITÉ ET DÉSIR D'INTERFÉRENCES

AHMED MAHFOUDH

*Faculté des Sciences Humaines et Sociales,
Université de Tunis I*

La littérature tunisienne de langue française a été souvent considérée comme mineure par rapport à ses homologues algérienne et marocaine ; un tel constat est relativement valable aussi bien sur le plan quantitatif que qualitatif car la Tunisie attend encore d'être confirmée sur la scène littéraire française et de présenter un écrivain de la stature d'un Kateb Yacine ou d'un Mohamed Dib, de la renommée d'un Ben Jelloun, de la fécondité d'un Boujedra ou d'un Chraïbi. Bien sûr, il y a Albert Memmi et son incontournable génie ; mais celui-ci a compromis sa son identité tunisienne, en se faisant naturaliser français, bien que son univers romanesque reste ancré dans le pays natal.

Depuis une décennie, cette opinion mérite cependant d'être nuancée: l'institution d'un prix des assurances Comar¹ a stimulé la production en nombre et valeurs. Ainsi, chaque année, apparaissent au moins une dizaine de romans, la plupart de bonne facture. D'autre part, les écrivains tunisiens à l'étranger imposent un rythme de production respectable qui les rend relativement connus sur la scène littéraire internationale. Quatre romanciers émergent du lot : Abdelwahab Meddeb, le plus médiatisé, Hélé Béji, Hédi Bouraoui et Magid El Houssi. A un degré moindre, Fawzia Zwari commence à se faire connaître, mais surtout grâce à ses multiples activités de journalistes, d'essayiste et de romancière.

En fait, cette hiérarchisation opérée par l'histoire littéraire maghrébine à l'encontre de la littérature tunisienne, considérée comme mineure, cache, plutôt qu'une infériorité, une singularité qui explique en partie le fait qu'elle soit méconnue. Cette littérature a bénéficié de conjonctures historiques, sociologiques et culturelles différentes qui lui ont donné une orientation

¹ Les assurances Comar, depuis 1995, récompensent le meilleur roman tunisien de l'année, dans les deux langues, ainsi que la meilleure première œuvre. Dernièrement, un prix spécial du jury a été instauré. Le prix Comar est un stimulus pour nos écrivains, vu la somme d'argent attribuée aux primés et la couverture médiatique qui pousse le public à les lire.

particulière. Ainsi, trois données socio-littéraires spécifiques ont conditionné la création romanesque :

D'abord, l'autonomie du circuit de production tunisien par rapport au champ de production de la métropole (édition, lectorat, prix littéraires...) : certaines maisons d'édition tunisiennes telles que les « Editions CERES » ou « l'Or du Temps », pour ne citer que les plus impliquées, ont contribué à la création d'une production locale. Ce circuit local a créé une nouvelle génération d'écrivains, totalement coupée de « l'Œdipe colonial » pour reprendre l'expression de Jacques Berque, et soucieuse d'un lectorat local composée en grande partie de l'intelligentsia tunisoise. Or pour satisfaire cette élite éclairée, il faut lui parler de son vécu et de son présent, de ses rêves et de ses déceptions, de ses aspirations et de ses déchirements. Pour une telle génération qui n'a plus à séduire le Français dépaysé, l'âge du folklorisme, de l'indigénisme ou de la curiosité exotique est révolu. Si l'on ajoute que la langue française est dignement digérée par l'élite qui se l'est appropriée depuis bien longtemps, on comprend que dans le roman de langue française de la nouvelle génération, la tension linguistique a disparu et il n'est plus question d'écart entre une langue et le vécu d'un groupe social qui parle presque naturellement le français.

Ceci explique encore, si on tient compte d'autres facteurs, la structure dialogique complexe de la littérature tunisienne de langue française : qu'elle ne soit pas entièrement tournée vers la France ni que l'écrivain se reconnaisse en tant qu'autochtone en guerre contre l'ancien occupant dont il utilise la langue - explication stéréotypée de la situation linguistique de la LMLF ; que la colonisation n'ait pas été aussi tragique qu'en Algérie ni aussi enracinée qu'au Maroc, cela épargne au Tunisien d'avoir une conscience très conflictuelle de ses rapports à l'ancienne métropole (sauf dans les moments de grande crise : guerre du Golfe, vague d'intégrisme et plus récemment, les événements du 11 septembre). Ajoutée à cela la prise de conscience de la multitude de substrats qui composent la civilisation tunisienne – punique, chrétien, , berbère, méditerranéen, arabo-islamique...- on comprend que l'écrivain, lui, multiplie les rapports avec d'autres civilisations et d'autres peuples. Ainsi, Magid El Houssi qui vit en Italie, entretient d'étroits rapports avec la culture italienne, avec l'humanisme pirrandellien par exemple, dont l'influence se fait sentir à travers ses romans. Tahar Bekri parle de sa fascination pour la culture scandinave tandis que Bouraoui, vivant au Canada, est attiré par le grand Nord, celui qui se perd dans les forêts enneigées de l'Ontario; Meddeb évoque les influences andalouses ; et tous revendiquent leur « méditerranéité ». Tout cela fait que l'écrivain tunisien, en quête d'une identité multiple, interfère les codes, brasse les différentes cultures, de manière presque naturelle, sans tomber dans le piège de la revendication d'une identité exclusive. Et, même aux temps du courant

ethnographique, il n'y a jamais eu de repli sur une composante unique de la personnalité tunisienne. On retrouvera donc le *multiculturel* comme composante essentielle de la thématique et de l'écriture du roman tunisien. Il est surtout défendu et exploité comme mode d'écriture, par des écrivains vivant leur exil comme une chance, non comme une punition. C'est ainsi que Meddeb évoque sa « double généalogie » comme étant le mécanisme qui régit son écriture ; tandis que El Houssi revendique la multitude de voix qui le traversent et qui composent son être tunisien. Mais, si la littérature tunisienne est en dialogue avec d'autres cultures elle l'est encore plus avec sa consœur de langue arabe dont elle partage les thématiques et les préoccupations esthétiques. Certains écrivains d'ailleurs, s'essayaient dans les deux langues ; Fredj Lahouar en constitue l'exemple le plus typique².

Le statut confortable des écrivains tunisiens de langue française, qui sont socialement et économiquement intégrés. Ainsi, la plupart de nos écrivains à l'étranger occupent des postes universitaires, gèrent des maisons d'édition de renommée ou ont des fonctions diplomatiques. La plupart d'entre eux d'entre eux ne s'expriment pas sur la vie politique . Ceux qui vivent dans le pays n'en sont pas moins favorisés : ils sont universitaires, chercheurs, avocats, médecins, femmes de diplomates ou anciens hauts fonctionnaires à la retraite. Leur situation les prédispose à une littérature détendue où priment des préoccupations esthétiques³. Même à l'heure du roman ethnographique ou documentaire des années '50, les Tunisiens s'essayaient à des formes nouvelles et des écritures où puissent coïncider le contenu et la forme. Tel est le cas du *Scorpion* d'Albert Memmi (1969) ; aujourd'hui plus que jamais, un tel souci revient : dans *Tasharej* (Paris, Balland, 2000), Emna bel Hadj Yahia aborde la crise de la modernité du point de vue de la crise de la narration et de celle de l'énonciation. Dans *Tunis Blues* (Tunis, Clairefontaine, 2002) de Ali Bécheur, la multiplication du point de vue rend compte d'une vie sociale éclatée où chaque catégorie se réfugie dans ses utopies protectrices ou ses rêves suicidaires. Mais plus important encore, le caractère non engagé du roman tunisien se manifeste à travers la priorité accordée au roman initiatique sur le roman social. Bien sûr, l'expérience initiatique est inséparable de la réalité extérieure ; celle-ci toutefois, ne vaut que par l'effet produit sur l'âme des personnages. Ainsi, dans *Le Conclave des Pleureuses* (Paris, Editions du Seuil, 1987), Mellah rattache le thème

² Derniers titres parus en français : *Ainsi parlait San Antonio*, Tunis, L'Or du temps, 1998 et *La Queue en Berne*, Tunis, L'Or du temps, 2000

³ Bien sûr, il y a eu la vague d'activisme de la gauche qui a connu son apogée dans les années '70 et qui a engendré une littérature politique ; mais celle-ci reste limitée en nombre et dans le temps.

d'une modernisation sociale et politique ratée à son expérience personnelle alors qu'enfant il se retrouve expulsé du Marabout du quartier qui représente pour lui tout ensemble le monde de la mère et le paradis de l'enfance ; C'est pour tenter de remonter à l'origine du viol de sa propre enfance qu'il entreprend cette enquête (en tant que journaliste) sur les viols symboliques dont souffre le pays : « Vous avouerez-je pourtant que, sans y prendre garde et sans vraiment y prêter attention, j'ai profité de l'erreur que je me suis permis pour évacuer certains démons intérieurs et écraser certaines rumeurs enfantines, écrit-il en guise de testament. »

La tunisianité du roman tunisien d'écriture française se définit à travers un ensemble de paradoxes : roman du terroir et pourtant ouvert, local et universel, compris entre l'univers du dedans et la représentation de l'histoire ; inscrit dans l'errance du sens et le sens de la synthèse homogénéisante. La crise du sujet tunisien d'écriture française est à comprendre au sens d'une dynamique qui va concilier les extrêmes et faire du paradoxe la condition première de la littéarité de cette écriture. L'évolution des formes/thèmes du roman tunisien de langue française illustre les tentatives du sujet écrivant de se positionner dans un univers marqué par le malaise, de créer la crise – cette fois au sens de déconstruction du réel – pour pouvoir construire une identité dans l'écriture.

QUI SUIS-JE ?

Ainsi, les romans des années '50, dits « ethnographiques », tout en affirmant l'origine, insistent cependant sur le fait que, face à la mosaïque ethnique qui caractérise la société tunisienne, l'identité ne peut être que problématique ; cette crise identitaire se traduit par un aspect externe et un autre interne : crise d'intégration sociale doublée d'une dissolution du moi face au réel. Dans *La statue de Sel* d'Albert Memmi (Paris, Buchet-Chastel, 1953), le narrateur personnage, un juif tunisien, découvre l'étendue de sa marginalité. En effet, « indigène dans un pays de colonisation, Juif dans un univers antisémite, Africain dans un monde où triomphe la colonisation », il pousse un cri de désespoir : « Qui suis-je ? ». De même, dans *Ma foi demeure* (Paris, 1958), Hachémi Baccouche présente une métaphore de l'incompatibilité entre différentes ethnies à travers l'échec d'une union mixte d'un musulman et d'une chrétienne ; ce même échec caractérisera l'union d'un Juif et d'une chrétienne dans *Agar* d'Albert Memmi (Paris, Buchet-Chastel, 1955).

Cette crise du moi, doublée d'une crise du sujet social, engendre une écriture où prédomine le brouillage des plans de l'énonciation. Ainsi, dans

Le Scorpion d'Albert Memmi apparut quelques années plus tard (Paris, Gallimard, 1969), le narrateur personnage, un ophtalmologue, tente de rassembler les notes éparses de son frère écrivain dans l'espoir qu'il en ressortira un récit cohérent qui l'informerait sur la personnalité de son frère et sur leur passé commun. Malgré les délimitations opérées par Memmi entre les notes du frère, les commentaires du narrateur et certaines citations ou poèmes, il en résulte une confusion de discours et un amalgame entre la part du véridique et du fantasmagorique, liés à l'investissement personnel du narrateur. D'autre part, les trois ordres de discours constituent les trois versions d'une même histoire toutes aussi vraisemblables les unes que les autres : la frontière entre réel et fiction est perdue en même temps se perdent les repères du sujet de l'énoncé.

La crise de l'identité est donc signifiée à travers celle du sujet de l'énoncé atteint par la perte du sentiment de la réalité. Mais le sujet de l'écriture, lui, transpose sur le désordre du récit, l'ordre intérieur de la signification. Bernanos écrit quelque part : « j'écris pour dominer l'espèce de vitalité qui m'étouffe. » Memmi, parlant d'*Agar*, évoque l'urgence de dominer le « désordre qui est en lui. » On remarque ainsi dans le choix d'une écriture basée sur la variation des plans de l'énonciation et l'éclatement du récit, le souci d'exorciser la crise du moi à travers celle de l'écriture, de retrouver la plénitude existentielle en invoquant une gerbe de mots qui imite la densité du vécu.

DÉSENCHANTEMENT POLITIQUE ET JEUX DE MIROIRS

Dans les années '70, la littérature tunisienne devient politique : les romans ayant connu une certaine notoriété, tentent de mettre en écriture, soit les luttes de libération coloniales ou tiers-mondistes, soit le militantisme de la gauche qui a connu son apogée aux débuts des années '70, après que l'euphorie de l'indépendance se soit résolue en faveur d'une société bourgeoise et d'un pouvoir oligarchique. De ce fait, le roman politique fut en Tunisie, un roman du désenchantement et de l'échec. Ainsi, dans *La Rage aux tripes* (Paris, Gallimard, 1975), Mustapha Tlili met en scène un journaliste algérien vivant à New York, entreprenant, au cours d'une nuit, une longue descente aux enfers, en compagnie de Junkee, un jeune noir révolté comme lui. A l'issue de cette nuit, où la violence et l'alcoolisme le disputent à un érotisme animal, Jalel revoit toute la trajectoire devant le mener jusqu'aux rues de Manhattan, qui signifie son déracinement culturel et l'échec de ses utopies politiques : l'assassinat de son père pendu par les Français pour trafic d'armes en faveur des résistants ; sa mère brûlée pour

avoir caché des fellaghas ; ses études à la Sorbonne, son embrigadement par un groupuscule marxiste, puis la rupture et l'exil.

Cette même amertume est à l'origine de *Cristal* de Gilbert Naccache (Tunis , Editions Salammbô, 1982), livre écrit en prison sur un papier d'emballage de cigarettes portant le même nom. Le romancier qui fut un des leaders de l'extrême gauche y exprime son combat quotidien en prison, contre le défaite, le désespoir et la folie ; c'est un combat d'autant plus tragique que les militants n'ont récolté que l'incompréhension, voire la réprobation des masses pour lesquelles ils se sont sacrifiés : c'est un combat pour rien ; mais du moins, l'idéal de justice et de fraternité prolétarienne vaut-il la peine d'être vécu. D'autre part, Naccache fait dialoguer le présent de la narration (expérience de la prison) avec un récit fictif celui de la famille de Afif, un médecin préoccupé par le bonheur de sa famille, sa réussite professionnelle et celle de ses enfants. On découvre alors les failles d'une vie très rangée ; le bonheur médiocre de ceux qui renoncent à tous les absolus ; la dissolution d'une morale de la satisfaction matérielle et immédiate. Finalement, Naccache décrit la société bourgeoise comme une vaste prison ; on y est prisonnier des normes, conventions et appétits médiocres et l'homme qui ne se réalise pas, vit dans la servitude.

Habitée par le sentiment de l'échec, la littérature politique des années '70 se caractérise par l'éclatement de la narration. Chez Tlili par exemple, le *continuum* narratif est brisé par l'insertion de plusieurs textes dans le récit premier : lettres, télégrammes, cartes-postales, conversations téléphoniques et même roman dans le roman . Cette plurivocité s'aggrave du désordre voulu des repères temporels. On rencontre la même structure disjonctive chez Naccache : il y a un va-et-vient entre le récit de prison et le récit de Afif, si bien que le cours de la narration perd de sa fluidité et la continuité spatio-temporelle s'en trouve brouillée. Mais plus important encore, c'est un jeu de miroirs qui déréalise le monde extérieur et suggère le déracinement existentiel du héros politique des années '70. Ainsi, chez Tlili, la narration n'est jamais transparente ; elle est médiatisée par la présence d'un personnage écrivain. En effet, dans *Le Bruit dort* (Paris , Gallimard,1978), c'est Albert Nelli, romancier new-yorkais, qui assume le rôle de narrateur, mettant en scène Tlili lui-même. Ainsi, à travers la situation d'un écrivain « se regardant voir » selon l'expression d'Isaac Yetiv, la narration se réfère à elle-même, ce qui détruit tout effet de réel ; l'échec est alors suggéré par l'hémorragie du sentiment du réel. De la même manière, Gilbert Naccache, à travers un jeu d'échos entre prison réelle et prison allégorique, cultive un sentiment d'équivalence proche du sentiment de l'absurde, qui déréalise le dedans par le dehors et vice-versa.

Cependant, *Cristal* n'est qu'une métaphore pour signifier la cristallisation de l'écriture ; dire l'échec est déjà une façon de le dominer. La dysphorie de

l'échec est compensée par le bonheur d'écrire. Ecrire est également, on le sent très fort chez Naccache, une manière de dire et de raconter sa supériorité sur les masses, l'incompréhension, l'hostilité même n'étant que la rançon des poètes-prophètes. Dans un poème intitulé *Le Prophète Incompris*, Al Chabbi n'écrit-il pas :

Ô mon peuple, comme j'aurais voulu être bûcheron pour extirper les racines(de ton indifférence) ?

Et chez Mustapha Tlili également, se mettre en scène en train d'écrire est une manière d'exorciser ses peurs, ses angoisses et de dominer ses échecs.

MODERNISATION SOCIALE/ MODERNITÉ DE L'ÉCRITURE

Dans les années '80, c'est le thème du désenchantement à l'égard des progrès de l'Histoire qui prédomine : non seulement l'indépendance n'a pas été à la mesure des espoirs, notamment l'espoir de progrès, d'essor économique et de justice sociale, mais l'échec s'aggravera d'une modernisation mal assimilée qui fera disparaître les structures traditionnelles, clochardisant les masses et les livrant au chômage, à la mendicité, à la délinquance et à la solitude des grandes villes. C'est que cette décennie constitue le point où convergent les mouvements de désenchantement relatifs aux trois sociétés maghrébines ; c'est la décennie de toutes les secousses et de tous les ébranlements, qui a vu le Maghreb traverser des crises graves mettant en question à la fois la légitimité de l'état et les acquis de la modernité. Le même mouvement s'observe à travers les trois pays avec comme point nodal une crise grave, précoce en Tunisie (1978), suivie par celle au Maroc (1981) et en Algérie (1988).

La littérature, en tant qu'échos précoces des mutations socioculturelles, va rendre compte du mouvement de désenchantement et de ce qui s'en suivit comme régression historique : la mise en cause de l'avancée vers la modernité et le retour des forces obscures du passé.

Dans *Le Désenchantement National* (1981), essai sur l'ère post-indépendante, Hélé Béji soutient que les fruits de la lutte nationale ont été recueillies par une classe politique arrogante qui en a profité pour s'enrichir aux dépens du peuple et pour asseoir un pouvoir oligarchique. Quelques années plus tard, parut *L'œil du Jour* (1985) du même auteur ; ce roman intimiste met en scène la beauté de l'univers traditionnel symbolisé par la figure de la grand-mère, émouvante de simplicité et de grandeur. La narratrice y raconte pourtant la vanité de protéger la tradition : face à une modernisation effrénée et anarchique, l'univers de la grand-mère devient une

pièce de musée, magnifique mais inopérante. Dès qu'elle sort de la maison ancestrale, la narratrice est envahie par la laideur de la ville nouvelle. Il lui faut reconnaître que le monde de la grand-mère est mort et ne survit en elle qu'à force de ferveur mystique et quotidienne.

Dans *Le Conclave des pleureuses* de Fawzi Mellah (1987), le narrateur, un journaliste, est chargé par son rédacteur en chef d'enquêter sur une mystérieuse affaire de viol ; mais le journaliste revient bredouille : « à vrai dire, écrit-il à son rédacteur en chef, je n'ai pas découvert la moindre trace de ces viols »(p.147). Il accuse même son supérieur de monter cette affaire de toute pièce pour faire fermer le commerce du Saint de la ville et de faire triompher le système moderne contre «les réticences de la mémoire et les mutineries de la parole », p.146.

Si le journaliste échoue dans son enquête, c'est que le viol n'existe qu'à l'état allégorique : celui d'une société qui a perdu les valeurs transcendantes qui la fondent et, « devenue inapte à la parole »(p.117), écrasée par « le silence », ne résiste plus aux ravages d'une modernisation anarchique. Aussi l'auteur dénonce-t-il cette « terrible absence d'être »(p.116) annonciatrice de toutes les violences, pour conclure : « toutes ces dénonciations (accusation mutuelles de viols) ne sont que l'annonce d'un immense désarroi », (p.146)

Ainsi, à travers ces deux romans, se développe un procès virulent de la modernisation . Ce drame d'une société qui a abandonné la tradition sans pour autant accéder à la vraie modernité sera signifiée à travers une écriture traduisant l'impuissance. Dans *Le Conclave des pleureuses*, le narrateur aura une piètre image devant son lecteur : réduit à n'être qu'un objet, il signifie que face à une modernisation anarchique, le citoyen perd son statut d'acteur social et de sujet historique. En effet, dans *Le Conclave des pleureuses*, le narrateur-personnage, en qualité de journaliste, enquête sur un viol, fait divers sur lequel son rédacteur en chef ne lui donne aucune précision. Cette position d'enquêteur conditionne le mode de narration : d'abord, en tant qu'enquêteur, le narrateur connaît moins que ses personnages auprès de qui il cherche à s'informer. Ce sont donc les personnages qui construisent le récit à partir des questions du narrateur-journaliste, récit en bribes certes, que le lecteur se chargera de raccommode. Enfin, conséquence logique de cette situation, le récit n'est pas donné comme construit et raconté à partir de son achèvement comme dans les romans classiques ; il se construit devant le lecteur qui assiste aux tâtonnements du narrateur et cherche à résoudre l'énigme du viol en même temps que lui. Il y a ainsi une immédiateté de l'acte de lecture par rapport à celui de l'écriture. A travers cette immédiateté, le narrateur perd son image de Dieu-Pan au profit de celle d'un être fragile et sans pouvoir sur l'univers qu'il raconte. Mais du moins, cette écriture éclatée coïncide-t-elle avec une crise de la vérité ; et pour finir, elle sublime le

désenchantement né de la perte de la tradition, en esthétique de la dispersion : « Une littérature sans véritables personnages ni trame vraisemblable, mais des images et des mouvements en tous sens. »

De même, à travers *L'œil du Jour*, c'est en annulant le temps objectif, celui qui dégrade êtres et objets, au profit d'une temporalité intérieure, lui permettant de préserver son monde, que la narratrice exprime le songe d'une vie traditionnelle trop belle pour être réelle.

Le refus de la modernisation devait s'exprimer également à travers l'affirmation de la vraie modernité : celle qui mobilise le patrimoine pour une utilisation adaptée aux préoccupations modernes, tant sur le plan idéologique qu'esthétique.

Ainsi, dans *Talismano* (Paris, Sindbad, 1979), Abdelwahab Meddeb, suivant cette tradition de "l'écriture ambulante" construit son roman à partir d'une déambulation à travers les ruelles de la Médina de Tunis, la marche devenant allégorie de l'écriture. Calquée sur la promenade, la geste de l'écrivain se présente comme un acte gratuit. On retient d'abord l'idée que Meddeb veut donner une impression de liberté chez le promeneur : celui-ci se fie à ses instincts, à ses sens ; à travers les dédales - terme qui revient souvent chez le romancier - il est guidé par les lumières, les couleurs, les bruits et les odeurs ; son texte, à l'affût des sensations, se présente comme impressionniste, privilégiant le détail sur l'ensemble, l'éternité de l'instant sur le *continuum* temporel et la démarche associative sur l'enchaînement logique.

On retrouve alors, à travers cette écriture « déambulatoire », la tradition surréaliste avec tout ce que cela implique comme ordre intuitif, images impressionnistes et culte de l'instant. De ce fait, l'errance du promeneur, c'est aussi l'errance du sens ; l'aptitude du texte à ne pas construire une fable cohérente provoque un éclatement par lequel toute séquence narrative, tout fragment descriptif, vit en lui-même sans lien avec le reste. En effet, Meddeb développe son récit sur le mode vertical où la vision du présent réfère à un souvenir passé puis à une réflexion mettant l'évocation dans un contexte culturel. Enfin, l'émergence dans le présent rétablit le lien avec la promenade.

Cependant, cette modernité de l'écriture, en l'occurrence le surréalisme, est récupérée au profit du patrimoine : par le biais d'une procession mi-païenne mi-musulmane qui traverse la Médina, le narrateur achève sa promenade en refaisant l'itinéraire du prophète Mahomet, quittant volontairement le lieu originel de la Mecque vers Médine pour accomplir sa prophétie.⁴

⁴ Voici comment Meddeb conclut sa marche alors que la procession a quitté la ville :

De la même manière, l'auteur quitte sa médina natale pour assumer sa vocation d'écrivain de langue française à Paris. La promenade est donc travaillée en profondeur comme une représentation du patrimoine arabo-islamique – itinéraire du prophète – et comme une condition moderne : la figure de la trajectoire de l'écrivain maghrébin de langue française qui se sépare de son paradis originel pour mieux s'accomplir.

La mobilisation du patrimoine, articulé sur une écriture moderne, on la retrouve également, à travers *Elissa, la Reine Vagabonde* de Fawzi Mellah (Paris, Le Seuil, 1988). Ce dernier se sert de l'histoire punique pour développer des interrogations modernes sur l'Etat, le pouvoir, les fondements de la démocratie et ceux de la tyrannie. De même, il évoque les mythes à l'origine de toute nation et de tout héros historique. Aussi l'Histoire n'est-elle qu'un prétexte au service d'un procès de la condition historique moderne.

Déjà par le titre, *Elissa, la reine vagabonde*, Mellah institue l'errance comme modalité fondamentale : Elissa errait de par les mers, sans savoir ce qu'elle voulait au juste, jusqu'au jour où elle accoste sur une colline parfumée dont elle décide de faire sa cité. Cette présentation de l'histoire comme accident va à l'encontre d'une lecture mythifiante de l'épopée de cette reine. D'autre part, le narrateur de Mellah s'affirme dès le départ comme investissant l'épopée de la reine carthaginoise de sa subjectivité propre : « cette lettre est un peu la mienne », avoue-t-il, classant les stèles contenant l'épopée de la reine au gré de sa fantaisie, interprétant à sa manière celle qui sont devenues illisibles.

On remarque alors de quelle manière, Mellah fait de l'errance un contenant et un contenu, un mode d'écriture et une réflexion : sur le plan de l'écriture, la symbolique du voyage d'Elissa est ouverte à plusieurs interprétations : mythique (identifiée à Noé sur son arche), initiatique (lui révélant sa passion pour son frère) politique (remontant aux origines de la nation et de l'Etat), exotique (diversité des populations et de leurs mœurs), etc. D'autre part, la figure d'Elissa est dialogique dans le sens où elle fait converger plusieurs représentations (reine, femme, prophétesse...). Sur le plan du contenu, le roman transforme le mythe en histoire et le héros

"Nous nous retrouvons plus que mille fatigués, (...) marchant jusqu'aux montagnes arides pelées qui surplombent l'orée du désert, marchant silencieux vers le pays secret des minorités (...)

Fatima (la sorcière initiatrice de cette procession) part avec ceux qui se sont donné comme objectif de renouer avec le paganisme des Bani Murra, peuplade ensevelie au fond de l'île des Arabes, au plus aride des déserts, au Quart-vidé en passant par le pays des Nubiens, source retenue de l'histoire.

Et moi je m'engage avec ceux qui se destinent au chemin de l'occident *Taghrib* et non *Ghorba*. »

mythique en être humain, hésitant, incertain, qui réfléchit devant le lecteur sur les modalités de ses choix, au lieu de proclamer des vérités éternelles.

ESTHÉTIQUE DE L'HÉTÉROGÈNE

Cette tendance à articuler tradition et modernité s'accroît vers la fin des années '80 pour prendre une tournure plus radicale dans les années '90 : utilisée de manière systématique par certains écrivains vivant en exil, elle devient un moyen de concilier patrimoine arabo-islamique et apports de la culture occidentale. Déjà, à partir de *Talismano*, Meddeb réécrit le français à travers une rythmique orale, faisant entendre la voix dans l'écriture. Mais surtout, cette oralité est en référence au Coran : les phrases ou les paragraphes sont conçus en versets avec des segments à construction syntaxique récurrente et à rythme concordant. Par cette coïncidence de la voix coranique et de la langue française, Meddeb rend hommage au patrimoine arabo-islamique à travers une langue étrangère car c'est la présence « de la voix qui ranime le texte inerte, qui le vivifie à l'épreuve du souffle, le ramenant à la scansion qui réoriente (sa) langue d'écriture vers son site d'origine, explique l'auteur. »

Dans son second roman, l'esthétique de l'hétérogène devient systématique puisque *Phantasia* (Paris, Sindbad, 1988) est le produit de deux visions, l'une transposée dans l'autre. Adoptant le procédé de la promenade surréaliste – promenade au hasard de laquelle il glane visions, impressions et sensations – le narrateur transpose sur l'observation du promeneur, ses visions intérieures et mystiques inspirées par son grand maître à penser, Ibn Arabi. Cette convergence du soufisme et du surréalisme, Meddeb nous la présente comme étant un exercice volontaire, traduisant un don sublime chez celui qui a la chance d'écrire dans les deux langues.

Ce culte de l'hétérogène va prendre une tournure radicale avec des écrivains qui choisissent de multiplier les langues, sinon les imaginaires. Tel est le cas de Magid El Houssi, écrivain tunisien de langue française et vivant en Italie depuis 1961. Dans *Le Verger des Poursuites* (Paris, Noël Blandin, 1992), il transpose sur la langue française le *Dhikr*, technique de récitation soufie. Mais son univers est également habité par l'esprit italien : certaines scènes évoquent l'humanisme de Pirandello. Dans son second roman, *Des Voix dans la Traversée* (Tunis, L'Or du Temps, 1999), il introduit la langue italienne et se sent hanté par le fantôme de Dante qu'il évoque explicitement et cite abondamment. D'autre part, El Houssi remonte le temps perdu de manière proustienne à partir de la lettre d'Anna, première femme rencontrée en Italie : son style se fait ample charriant dans un même mouvement couleurs et lumières, impressions et sensations, ici et ailleurs. Mais, à côté

ou à l'intérieur même de la phrase proustienne, l'imaginaire mystique qui use de la métaphore comme procédé de transfiguration, prend appui sur une rythmique inspirée du Coran ; le romancier trouve dans le Coran, à travers sa dimension poétique, le moyen de restituer la fraîcheur première de l'image : image au sens de Bachelard, "où l'âme dit sa présence" et qui n'est pas loin de cette connaissance par le cœur que prônent les Soufis.

REPLI IDENTITAIRE ET ÉCRITURE COMPOSITE

Au fur et à mesure que nous approchons du nouveau millénaire, la tendance à la symbiose des cultures connaît un déclin considérable, lié sans doute à la fin d'une mondialisation heureuse et d'une coexistence pacifique entre les civilisations (surtout au lendemain de la guerre du Golfe et des attentats du 11 septembre). En revanche, ce à quoi nous assistons, c'est à un retour au « degré zéro de l'ethnologique » (Bonn), comparable à celui des années '50. Ce repli sur soi, nous le rencontrons chez Albert Memmi à partir du *Pharaon* (Paris, Julliard, 1988) ; ce dernier ne peut plus penser comme allant de soi, son identité de Tunisien : sa judéité devient problématique et compose mal avec une civilisation à dominante arabo-musulmane, clivage aggravé par la montée des intégrismes – aussi bien juif que musulman – ainsi que le conflit israélo-arabe. Le narrateur-personnage, déçu par l'Histoire qui le met en marge de la résistance nationale (les Juifs tunisiens étant soupçonnés de collaboration), se réfugie dans l'amour d'une jeune fille ; puis, dans l'impossibilité de concilier amour et vie de famille, il finit par renoncer à tout et à aller vivre en France.

C'est une déception similaire que connaît le héros dans *Jours d'Adieu* d'Ali Bécheur (Tunis, CERES, 1996), au titre très révélateur : après la guerre du Golfe, il fait ses adieux à toutes les illusions d'ouverture et d'universalisme humaniste, pour se réfugier dans l'amour d'une jeune fille.

Avec Emna Bel Hadj Yahia, dans *L'Étage Invisible* (Tunis, CERES, 1996), c'est la maison ancestrale qui constitue à la fois le cadre et le thème du récit ; Aïda et Yacine sont très malheureux que la maison de leur grand-père, y compris cet étage invisible qui renferme la précieuse bibliothèque de cet ancêtre, soit mise en vente par le cousin arriviste qui la transforme en fond de commerce. L'hymne à cet espace, le plus réduit possible, témoigne du repli identitaire et d'une régression quasi-fœtale face à un monde qui cherche à devenir un « village planétaire ».

C'est un repli au plus profond qu'entreprend l'héroïne de *Tasharej* d'Emna Belhadj Yahia (Paris, Balland, 2000). En effet, le personnage en clivage par rapport à une époque mercantile et corrompue, renonce à tout : à la réussite socioprofessionnelle, au mariage de prestige et même à l'amour

pour se réfugier dans la léthargie du sommeil. Sa mère, elle, après avoir entrepris toutes les révolutions émancipatrices (féministe, démocratique et laïque), se réfugie dans une fidélité pathologique à une tradition qu'elle a longtemps dénoncée, comme si elle retrouvait dans une soumission aveugle, une sécurité proche de la mort.

L'avènement du nouveau millénaire devait consacrer l'entrée définitive du roman tunisien de langue française dans *l'ère de la post-modernité*. En effet, cette faillite de la synthèse s'exprime le plus souvent à travers une écriture composite, où il est impossible d'intégrer les différents types de discours.

Ainsi, Dans *Tasharej* (2000), mère et fille s'expriment à travers de longs monologues intérieurs qui disent à quel point chacune s'enferme dans son univers étanche et à quel degré, il n'y a point de communication entre les générations ni entre les êtres tout court. D'autre part, à travers le rétroviseur, s'instaure un jeu de miroirs où la mère regardant sa fille, se regarde en train d'être regardée, vertige du regard imitant ce sentiment d'étrangeté, à une époque où la valeur réelle a cédé devant la valeur d'échange, abandonnant les hommes à la hantise désespérante du vide et de l'éphémère.

Dans *Hayet ou la Passion d'elles* (Tunis , CERES, 2002) d'Anouar Attia, le narrateur poursuit l'image d'une femme connue dans sa jeunesse et ce, à travers de multiples aventures amoureuses. Mais Hayet est – comme Nedjma de Kateb Yacine – belle et inaccessible. Face au souvenir de la femme rêvée, les aventures et autres coucheries ont un goût d'inachevé, voire de raté. La narration par sa discontinuité même , l'écriture à travers le mélange de discours ; l'énonciation qui ne renvoie qu'à elle-même, le récepteur étant son cher homonyme (?), toute l'armature du récit suggère la vanité d'être. Car les amourettes constituent la forme dégradée de l'amour, comme la vie sur terre n'est qu'une dégradation du paradis.

Enfin, *Tunis Blues* (Tunis , Clairefontaine, 2002), est écrit dans un style faulknérien : chaque personnage s'exprime à travers un monologue intérieur propre sur les événements qui le concernent et sur l'action qui finit par coïncider avec celle des autres personnages. Si bien que la vérité apparaît comme un miroitement de discours, aussi vraisemblables les uns que les autres ; crise de la vérité, irréductible à l'un, notre roman dit l'ère du soupçon, marquant notre entrée tardive – mais de plain-pied dans la post-modernité.