

LA QUÊTE DE L'ESPACE ORIGINEL DANS LE ROMAN TUNISIEN DES ANNÉES 90

par Ahmed MAHFOUDH

Le roman tunisien d'expression française de la dernière décennie porte un intérêt particulier à l'espace originel (ville, village, banlieue ou même maison natale) vécu comme un mode d'ancrage essentiel dans une époque menacée par "la mondialisation"(1) et l'effacement des frontières. Ainsi, rien qu'à lire les titres des dernières parutions, on découvre que la plupart sont relatifs à un espace réel ou fictif et appartenant le plus souvent au passé.

Parallèlement, la vague du cinéma tunisien des années 90 s'intéresse à l'espace traditionnel identifié aux souvenirs d'enfance des héros et dont elle se charge de restituer le prestige. Férid Boughdir par exemple, achève une trilogie qui commence par *Halfaouine* et se continue par *La Goulette*, sans oublier qu'il nous promet pour prochain film, *Hammam-Lif*, qui parle de sa banlieue natale.

Ce choix thématique est donc trop récurrent pour ne pas constituer une donnée significative, tant du point de vue de l'histoire littéraire que de celui du statut idéologique de l'écrivain converti en choix esthétique.

Nous nous proposons de prendre l'exemple de trois romans récents qui posent cette problématique, à la fois dans son unité et dans la diversité relative à la quête spécifique de chaque écrivain: il s'agit de *Retour à Thyna* de Hédi Bouraoui, *Le Verger des poursuites* de Magid El Houssi et *L'Étage invisible* d'Emna Bel Hadj Yahia (2). Ces trois

1. *Le Monde diplomatique*; "Manière de voir", n°32, novembre 1996.

2. Respectivement, Tunis, L'Or du temps, 1996; Paris, Blandin, 1991; Tunis, Cérés, 1996: toutes les références à ces ouvrages correspondent à ces éditions.

romans restituent l'espace originel, soit à travers une vision historico-mythique (*Retour à Thyna*), soit encore à travers une vision onirique (*Le Verger des poursuites*), soit enfin de manière fantasmatique (*L'Étage invisible*). Dans tous les cas, cet espace est rendu dans une version idéalisée, destinée à compenser la médiocrité, voire la décadence des temps nouveaux. Cette compensation est entreprise par le biais de l'écriture, laquelle transpose sur un espace réel sa version exemplaire.

I. RETOUR À THYNA OU LA SPATIALISATION DE L'ÉCRITURE.

De retour à sa ville natale, Bouraoui qui vit au Canada, lui adresse un véritable hymne: à travers Thyna, la ville éternelle, l'auteur mythifie Sfax et immortalise cet espace rendu méconnaissable sous le rythme d'une modernisation effrénée. Parallèlement, son projet d'écriture consiste à broser un tableau exhaustif des composantes de la population sfaxienne et à imaginer un récit représentatif des étapes de l'histoire de cette prestigieuse cité.

Ainsi, Zitouna (3), le personnage-symbole de la ville de Sfax veut sauver de l'oubli Thyna, la ville romaine et rendre à Sfax son passé ainsi que son patrimoine. Elle est à la recherche de ses racines perdues, comme Sfax, agressée par la modernisation, est à la recherche de son identité à travers la quête de son passé romain. C'est ainsi qu'elle s'engage à sauvegarder les ruines de Thyna menacées par la fièvre de l'urbanisation:

"Elle ressent encore la douleur qu'on lui a infligée. Les habitants de la région ignorent que ce lieu prestigieux était nanti d'une âme et qu'on vient juste de la violer en l'éventrant d'un grossier coup de bulldozer (...) Troublée et furieuse, Zitouna s'est mise à haïr ce geste offensant vis-à-vis du sol qui l'a vue naître, d'où son militantisme pour sauver Thyna et son patrimoine". (p.119)

A travers l'action de Zitouna qui veut sauver Thyna de l'oubli, c'est Sfax la ville moderne, dévorée par le progrès, massacrée par une urbanisation sauvage, qu'on veut mettre à l'abri du saccage du temps en la transposant dans la cité éternelle. Grâce à Thyna, Sfax retrouve ses pères et un modèle à suivre qui n'est qu'une ancienne vocation refoulée

3. Veut dire en arabe: l'olivier.

par la modernisation sauvage. Car Thyna fonctionne comme un *exemplum*: modèle de symbiose réussie entre l'Occident romain et l'Ifriqiya. Le "retour à Thyna" est donc double: celui du narrateur qui retrouve le pays; celui de Sfax qui va à la rencontre de son ancienne vocation de ville stratégique entre le Nord et le Sud, "entre l'*Africa vetus*, au nord, et l'*Africa nova*, au sud"(p.118).

Suivant l'exemple de Zitouna, Bouraoui transpose le fugace dans l'éternel, l'événement historique dans la loi intemporelle. Parallèlement, son écriture convertit la narration en tableaux. En effet, si le roman retrace l'itinéraire des Sfaxiens depuis la période coloniale jusqu'à la période moderne en passant par les années de lutte; si le roman a pour objet le devenir de ses personnages dont le destin est représentatif de celui de la ville, voire de la Nation; il n'en reste pas moins que le schéma actanciel de ce roman, tant du point de vue topique que dynamique constitue le microcosme de la Tunisie moderne dans son évolution et ses composantes: Mansour le journaliste est la conscience de la nation tandis que Sadok le Kerkennien, par son enrichissement rapide et fulgurant constitue la catégorie des nouveaux riches qui s'est constituée après l'indépendance. Quant à Tahar, en tant que cadre du Parti, il est représentatif de la classe au pouvoir. Enfin Kateb, le poète, l'intellectuel, celui qui refuse le compromis, c'est lui qu'on retrouve un matin déchiqueté sous les remparts de la vieille ville: symbole plus qu'explicite d'un savoir sacrifié à la modernisation et d'une société affairiste qui n'a que faire des intellectuels. Mansour Hachem mène l'enquête sur l'assassinat de Kateb, laquelle devient enquête sur la société sfaxienne moderne tandis que le journaliste, de personnage-enquêteur, devient personnage principal sur lequel est focalisée la narration. Enfin, tous ces personnages tournoient autour de Zitouna et rêvent de la posséder. Or ce personnage n'est que le symbole de Sfax, "totalement identifiée à sa ville et révoltée comme elle"(p.139). Femme-ville, femme-nation qui, comme Nedjma de Kateb Yacine, hante l'insomnie des personnages, cristallise leurs idéaux et oriente leurs devenirs: voilà de quelle manière le récit accède au statut d'allégorie; voilà de quelle manière la fable se résoud dans sa morale.

D'autre part, Bouraoui organise l'espace de son écriture à travers celui de la vieille ville de Sfax: chaque chapitre a pour titre une des

Portes de cette Médina et chaque nom de porte est accompagné d'un segment explicatif relatif à sa portée allégorique. Ensemble, les sept portes représentent les sept tentations (ou les sept péchés capitaux, d'où la dimension mythique transcendant la signification historique): celles du Tunisien moderne, au carrefour de l'histoire, incapable de choisir entre la nostalgie (représentée par Bab Diwane), le vent des démocraties populaires de l'Est (Bab Chargui), le modèle occidental (Bab Gharbi) ou tout simplement l'appel de la Méditerranée (Bab Bhar)(4). L'identification des chapitres aux secteurs de la vieille ville spatialise la narration en projetant l'axe horizontal de l'événementiel sur l'axe vertical des vérités générales, transformant une histoire singulière en moralité exemplaire. Dans le même sens, la notion de Bab retrouve le sens qu'on lui donne en arabe, dans les traités des moralistes, dans *Kalila wa Dimna* (5), par exemple où chaque chapitre (la fable et le commentaire qui en résulte) constitue un Bab.

Bab désigne donc un chapitre où l'anecdote se résout en traité de morale. La morale est donc la finalité du récit de Bouraoui; les portes sont là au sens allégorique comme au sens archéologique pour fixer le patrimoine dans l'éternité: et en fait, les inscriptions sur une Porte ne transforment-elles pas des épisodes en leçons d'histoire ?

Narration convertie en tableaux de la vie sfaxienne, chronologie projetée sur l'espace, le résultat est le même: par l'entremise de l'écriture, il s'agit de transposer une ville en mutations rapides dans une cité intemporelle exemplaire: la cité réelle peut alors rejoindre la cité idéale et Sfax redevenir Thyna.

II. LE VERGER DES POURSUITES OU L'ESPACE DE LA TRANSFIGURATION MYSTIQUE.

Dans ce roman-poème construit essentiellement sur des données autobiographiques (6), le narrateur personnage rentre dans son village na-

4. Bab Diwane: porte principale de la Médina de Sfax; Bab Chargui: Porte-est; Bab Gharbi: porte-ouest; Bab Bhar: Porte de la mer.

5. Fables d'Ibn Mouqaffa, traduite de l'œuvre de l'Hindou Bidpai (ou Pilpai).

6. Magid El Houssi vit en Italie depuis 1961. Comme le narrateur de son roman, il est retourné en Tunisie à l'occasion de la mort de sa mère et depuis, il y retourne plus fréquemment.

tal suite à la mort de sa mère. Cette mort entraîne une crise de l'origine qui est transposée sur l'espace. La quête de la mère devient alors quête de l'espace originel: mère et espace natal contribuent au mythe du paradis perdu ancestral:

"Il m'est alors souvenu du lieu natal et de la majesté des ancêtres tenant les mains de Taos; le visage plein de mansuétude. Ils étaient venus à elle en songe. Le regard lumineux. La marche légère. Droite. Heureuse. Derrière eux une petite fille vêtue de blanc tenant la bride d'une mule brune..."(p.18)

L'écriture elle-même supporte la représentation édenique en transformant le récit-description en vision: vision onirique intérieure où la douleur de perdre la mère idéalise l'espace; vision mythique; où la légende des ancêtres dont Taos constitue la figure centrale transforme le réel en *exemplum* et transpose l'événementiel dans l'allégorique. A cette transfiguration mythique du réel, on accède par la vertu du *Dhikr*, pratique soufie à laquelle se livre le narrateur lors de la cérémonie funéraire. Le *Dhikr* consiste à invoquer les noms de Dieu jusqu'à passer du *Baqâ'* (monde terrestre) vers le *Fanâ'* (l'extinction dans l'infini céleste). C'est ainsi que par le biais du *Dhikr*, le narrateur transcende la réalité terrestre; il accède, tels les prophètes, à une vision céleste et se met à écouter des messages venus de l'au-delà:

"De visage en visage il me sembla outrepasser les frontières massives des corps des récitants en cercle; plus tard dans le patio de la grande maison; craquer de toutes mes dimensions; balbutiant bribes de mes versets coraniques; regardant; regardant et réfléchissant; réfléchissant et regardant: l'enfer et le paradis. Les cieux. Le trône. Ils flottaient tous devant moi; me criblant la vue de la plaine fuyante et de la cité allumant ses premiers feux du soir. Les voix continuaient du fond du patio à envoyer leur message: Nous sommes ta course! Nous sommes tes relais! Nous sommes ta voix. Notre douleur est vaste! Tes voix sont multiples et cachées à l'œil adamique! O Absolu" (p. 26-27).

Si le *Dhikr* fonctionne comme une perspective narrative qui permet de passer du visible à l'invisible; si le *Dhikr* est un mode d'être au monde, il n'en demeure pas moins un mode d'écrire (tant il est vrai qu'être et écrire sont confondus chez l'écrivain): pratique par laquelle la narration horizontale se résout en paradigmes intemporels. Ainsi poésie et écriture soufie se rejoignent: si le *Dhikr* est fondé sur le retour du

même, que la conscience finit par assumer dans son intemporalité, la poésie, elle, projette l'enchaînement syntagmatique sur l'axe paradigmatique dissolvant la narration dans l'image. Or "pour une simple image poétique, il n'y a pas de projet, il n'y faut qu'un mouvement de l'âme. En une image poétique l'âme dit sa présence", écrit Bachelard (7). Mais cette connaissance par le cœur est justement le propre des Soufis:

Ce dernier degré (dans la fusion avec l'Un) est l'extinction (*fanâ'*) de toute altérité, seul moyen de réaliser l'identité suprême, écrit Martin Lings (8). Le second degré est celui de la connaissance par le cœur, car l'Œil qui voit n'est autre que le Cœur. Quant à la science, elle est la compréhension mentale portée au degré de la certitude par les facultés d'intuition qui entourent le Cœur"

Et de ce fait, El Houssi connu surtout pour être un poète- *Le Verger*...étant son premier roman- utilise une expression poétique: ponctuation expressive plutôt qu'obéissant aux normes syntaxiques; la signification passe donc autant par le rythme que par le sens; phrases intemporelles utilisant soit le procédé de substantivation, soit l'infinitif; répétition qui crée un rythme; modalisation subjective par la présence constante du Je, qui relativise la représentation, tout cela constitue un matériau adéquat pour faire de ce roman un long poème en prose.

III. L'ÉTAGE INVISIBLE OU LA SPATIALISATION DE L'ÉCRITURE

Dans ce roman, Enna Bel Hadj Yahia met en scène les ravages d'une modernisation anarchique, à travers la dégradation que subit la maison ancestrale. Cette maison, Yacine et Aïda, les héros de ce roman, la croyaient à l'abri du temps: d'un côté, le Frère aime répéter après Mikhâ'il Nuayma (9):

Mon toit est très solide
Et mes murs le sont autant
Il peut pleuvoir des cordes
Il peut souffler le vent (p.16)

7. Bachelard (Gaston), *Poétique de l'Espace*, Paris, PUF, 4^e édition, 1989, p.6.

8. Lings (Martin), *Qu'est-ce que le Soufisme*, Paris, Seuil, 1977, p.79; éd. originale, London, George Allen & Unwin, 1975.

9. Poète libanais ayant vécu un temps aux États-Unis, 1889-1988.

D'un autre côté, Aïda, sa sœur, référerait la maison à un âge d'or où tout avait sa place: la maison constitue la métaphore d'une époque caractérisée par "un finalisme généralisé (car) l'ordre de la maison, elle le croyait fait sur mesure et équitable pour tous" (p.46).

A l'image d'une époque heureuse, celle de l'enfance de Yacine et d'Aïda, celle de la Tunisie à l'aube de l'indépendance, la maison est présentée comme un microcosme symptomatique de toute la société tunisienne. Ainsi, cet *Étage invisible* qui constitue le titre du roman et où Yacine imagine son grand-père en train de travailler, symbolise les trésors inexploités de la maison; autrement dit, la possibilité infinie de savoir ce qu'offre la tradition et que la modernité remplace par le culte des objets:

"Tout petit, il imaginait en écoutant ce verset que, dans la maison ancienne qui a fait l'objet ces deux dernières années de plusieurs offres de vente dans le journal et qui vient d'être vendue à un entrepreneur qui va sans doute tout raser, un étage supérieur, invisible, était rempli de manuscrits mystérieux dans lesquels le vieux Cheikh allait puiser secrètement dès la prière de l'aube, la science qui nourrissait les lettres par lui alignées à l'encre noire sur un papier plus fort, plus doux et plus durable que celui d'aujourd'hui"(p.143-144).

Microcosme de la société, la maison ancestrale est appelée à inscrire dans son devenir tout le destin de la Tunisie. Aussi quand à la fin du roman, le rez-de-chaussée est loué par un cousin arriviste à un marchand de pois-chiches qui enveloppe sa marchandise dans des cahiers d'écoliers, est-ce une allusion à l'effondrement de la culture traditionnelle par la faute de ces Nouveaux Riches (représentés par le Cousin) qui ont transformé le pays en un immense marché.

Face à la détérioration de l'espace réel, celui du pays représenté par la maison ancestrale, Aïda garde son espace en elle:

"Elle fut contrainte d'admettre que cette atmosphère était en elle. C'était la trame de sa vie et en même temps le goût, la couleur et le bruit d'un contexte vers lequel Slim revenait et à partir duquel il la saisisait"(p.162).

Ainsi l'espace d'Aïda se trouve transfiguré par la force de son amour pour Slim car, au départ, lorsqu'elle était revenue de France traînant une grande déception amoureuse, "Tunis pour elle était érigée sur une

béance. Sur un grand vide, tous ces lieux pesants, épais nonchalants, alourdis de traditions, de chuchotements, de menus trésors, de secrets dans lesquels on enfouit sa tête lorsqu'on a envie de plonger dans une bienheureuse matrice"(p.45). Espace angoissant, de cette angoisse dont seul l'amour a pu triompher pour transformer Tunis en espace féérique" clair de mille étoiles, de mille feux d'artifice, dans un mois (Ramadan) où la nuit se fait jour, où les femmes n'ont pas peur de l'obscurité, où les murs racontent aux enfants des histoires de friandises et de sainteté"(p.136).

Il y a donc un écart entre l'espace réel (la maison convertie en fond de commerce; la ville ravagée par la modernisation) et l'espace idéalisé (maison fantasmée à travers les souvenirs de Aïda/Yacine; ville transfigurée par l'amour d'Aïda pour Slim). La compensation se réalise au moyen de l'intériorisation de l'espace: Aïda projette sur l'espace social sa propre subjectivité qui s'avère être par la même occasion, celle de l'auteur. En effet, de même que, faute de pouvoir transformer l'espace réel, Aïda en a simplement transformé la vision, de même Emna Bel Hadj Yahia, faute de pouvoir transformer "sa difficulté d'être"(10) dans une société en crise, la sublime par le moyen de l'écriture. Ainsi l'espace réel est comblé par l'espace de l'écriture.

IV. ESPACE ORIGINEL ET CRISE IDENTITAIRE.

La quête de l'espace originel est souvent de nature œdipienne. En effet, mère et terre sont souvent associées dans l'inconscient individuel aussi bien que dans l'imaginaire collectif (ne parle-t-on pas de la mère-patrie, par exemple?). Aussi l'origine spatiale compense-t-elle la perte originelle, celle de la mère, "ce trésor inaliénable et pourtant aliéné"(11).

C'est pourquoi l'origine spatiale a été associée à l'origine familiale dans au moins deux des trois romans en question. Ainsi dans *Le Verger des poursuites*, la mort de la mère provoque le retour du narrateur qui revient d'Italie après un long séjour et redécouvre son village; un village mythifié par la nostalgie et l'absence. De même dans *L'Étage invisible*, le souvenir de la maison natale s'accompagne souvent de celui du

10. Expression de Jalila Hafsia, reprise par l'auteur elle-même, voir entretien accordé à *La Presse* du 30 décembre 1996.

11. Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, p. 180.

Grand-père qui y résidait en patriarche. Dans *Retour à Thyna*, cette association existe, même si elle n'est pas explicite, car c'est la Grand-mère qui éveille chez Zitouna la passion archéologique "pour les ruines de Thyna, en les embellissant de mystérieuses anecdotes" (p.118). Ecrire l'espace originel revient donc à récupérer fantasmatiquement la mère. Cela constitue ainsi une opération de survie: il s'agit de resémantiser la réalité pour éviter "l'effondrement de sens"(12) lié au deuil causé par la perte de la mère.

Sur le plan sociologique, la quête de l'espace originel traduit souvent la soif de repères dans un monde ayant perdu les siens; une société post-moderniste dont la principale caractéristique est la consommation de tout et la conversion de tout, même des valeurs, en articles de consommation (13).

On comprend alors, pourquoi la crise des origines intervient de manière plus aigue dans les années quatre-vingt-dix, époque caractérisée par les fracas identitaires, lesquels sont provoqués par le phénomène de la mondialisation. En effet, l'uniformisation des sociétés selon le modèle des économies de marché d'une part, la disparition des frontières douanières suivant le système du GATT d'autre part, ressuscitent l'angoisse identitaire déjà vécue sous la colonisation et ramènent la question: qui suis-je?

D'où la quête de frontières sécurisantes. Vu sous cet angle, il est significatif que le besoin d'espace originel réapparaisse en même temps que les conflits à caractère autonomiste qui, aujourd'hui, éclatent même au cœur de l'Europe: écrire l'espace originel, ne serait-ce pas la version sublimée des luttes indépendantistes?

12. Expression de Julia Kristeva, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

13. Voir, sur ce point précis, Lipvotsky (Gilles), *L'Ère du vide; essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Folio, 1983.