DOCTORAT ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

UNIVERSITÉ RENNES 2

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Langue et littérature*

Par
NAFATI LEILA

L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne

Le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī

Thèse présentée et soutenue à L'UNIVERSITE RENNES 2, le 11/12/2020

Unité de recherche: ERIMIT

Rapporteurs avant soutenance :

Sleiman Rima : Professeur des universités à l'INALCO

Composition du Jury :

Président :	**Paoli Bruno**	Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2.
Examinateurs :	**Avril Marie-Hélène**	Maître de conférences, Université Bordeaux Montaigne.
	Gharrafi Miloud	Professeur des universités, Université Jean Moulin Lyon 3.
	Paoli Bruno	Professeur des universités à Université Lumière Lyon 2.
Dir. de thèse :	**Elisabeth Vauthier**	Professeure de langue et littérature arabes, Directrice du Département d'Etude arabes, Directrice adjointe de l'ED 3LA, Université Jean Moulin Lyon 3.
Invité(s) :	**Mahmoud Tarchouna**	Professeur des universités, Université Manouba (Tunisie).

REMERCIEMENTS.

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à ma directrice de thèse, Madame Vauthier Elisabeth. Je la remercie de m'avoir encadrée, orientée, aidée et conseillée.

J'adresse mes sincères remerciements à tous les professeurs, intervenants et toutes les personnes qui ont accepté de répondre à mes questions durant mes recherches en particulier Monsieur Mahmoud Tarchouna.

Je remercie ma famille, qui a toujours été là pour moi. Je remercie mes sœurs et mes enfants, pour leurs encouragements.

Enfin, je remercie tous les intervenants, je leur présente mes remerciements et mon respect.

Translittération de l'arabe

1. Consonnes

’	ء
b	ب
t̲	ث
ǧ	ج
ḥ	ح
ḫ	خ
d	د
ḏ	ذ
r	ر
z	ز
s	س
š	ش
ṣ	ص
ḍ	ض
ṭ	ط
ẓ	ظ
‘	ع
G	غ
F	ف
Q	ق
K	ك
L	ل
M	م
N	ن
H	ه
W	و
Y	ي

2- Voyelles longues et voyelles brèves :

a/ā, i/ī, u/ū

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION 13

Partie I. L'ŒUVRE ET SES CONTEXTES

Introduction 34

CHAP. I. Le contexte historique 37

I- Le contexte de la *Nahḍa* 37

1- La *Nahḍa* 37

a- La *Nahḍa* en Tunisie 37

b- Le contexte politique 43

c- Les réformes 44

2- L'enseignement 47

a- Le collège *as-Sādiqī* 48

b- L'université la *Zaytūna* 49

c- L'enseignement et l'ouverture culturelle 50

II- Autour de l'écrivain 52

1- Le statut professionnel de l'écrivain 52

2- L'édition 53

3- La question de la langue 56

a- Le problème de la pluriglossie 56

b- Écrire dans une autre langue 59

4- La production littéraire 63

a- La prose 63

b- L'art oratoire (*al-Ḫaṭāba*) 64

c- La prose narrative 67

Conclusion 67

CHAP. II Le contexte littéraire 69

I- Le mouvement des novateurs 69

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

1- Présentation des novateurs 71

2- La marque des novateurs 71

a- Abū Al-Qāsim aš-Šābbī 71

b- Aṭ-Ṭāhir Al-Ḥaddād 74

3- Les réactions vis-à-vis des novateurs 75

II- Les néoclassiques 77

1- La marque des néoclassiques 77

2- Maḥmūd Al-Mas'adī et les nouvelles orientations 78

Conclusion 80

III- La production littéraire 1920-1930 18

1- La poésie 81

a- Abū Al-Qāsim aš-Šābbī 81

c- La particularité d'Abū Al-Qāsim aš-Šābbī 82

b- Une nouvelle génération de poètes 87

2- La nouvelle 89

a- État général 89

b- Ǧama'a taḥta as-Sūr 90

c- 'Alī ad-Dū'āǧī 92

3- Le théâtre 93

CHAP. III L'auteur et son œuvre 97

I- L'auteur 97

1- Maḥmūd Al-Mas'adī, écrivain et homme politique 97

2- Maḥmūd Al-Mas'adī et la question du *turāṯ* 99

3- Une nouvelle conception littéraire et philosophique 103

II- L'œuvre 107

1- Présentation générale 107

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

2- Résumé des principaux textes 107

a- *As-Sudd* 107

a.1- Tableau I et II 107

a. 2- Tableau III et IV 109

a.3- Tableau V 110

a.4- Tableau VI 111

a.5- Tableau VII et VIII 111

b- *Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl* 112

c- *Mawlid an-nisyān* 113

3- La réception de l'œuvre 114

Conclusion 116

Partie II. GENRE ET TRANSGENERISME DANS *AS-SUDD*

Introduction 122

CHAP. I. Lecture générale 125

I. La question de la langue 125

1- Le choix de la langue 125

2- Le statut de la langue arabe 126

II. L'héritage de la langue arabe classique 127

1- Les mots dans l'énoncé 127

a- L'utilisation des mots rares 127

b- L'éloquence et la concision 129

c- La répétition 131

2- La phrase 132

a- L'utilisation de la personnification 132

b- La construction de la phrase verbale 134

c- L'oxymore 136

Conclusion 139

CHAP. II. Le genre narratif 141

I- Le fantastique 141

1- Le fantastique en tant que genre littéraire 141

2- *As-Sudd* et le genre fantastique 142

3- Interprétation de quelques éléments fantastiques dans *as-Sudd* 144

4- La nature du fantastique dans *as-Sudd* 148

5- Pourquoi le fantastique 149

Conclusion 150

II- *La maqāma* 150

1- Définition 150

2- La prose rimée dans *as-Sudd* 153

III- Le récit du voyage 154

1- Définition 154

2- La possibilité d'un récit de voyage dans *as-Sudd* 155

CHAP. III. Le genre de la poésie 159

Introduction 159

I- Les formes de la poésie dans *as-Sudd* 159

1- La poésie arabe classique 159

2- La poésie libre 160

II- Chant, aphorisme et silence 162

1- Chant 162

2- L'aphorisme 164

3- Le silence 166

CHAP. IV. Les manifestations de l'intertextualité dans *as-Sudd* 169

Introduction 169

I- Une entrée mythique 169

1- L'histoire de la création 170

2- Autres histoires mythiques 174

II- Les références coraniques 174

1- Les mots du Coran 175

2- Les personnages du Coran (At-talmīḥ wa-l-ta‘rīḍ) 175

Conclusion 177

CHAP. V. Le genre du théâtre 179

I- Les fonctions théâtrales 179

1- Un aperçu théorique 180

2- Fonction dramatique 180

a- La didascalie et le dialogue 180

b- Les personnages 182

3- Fonction communicative 184

a- Le schéma de communication 185

b- Le schéma de communication dans *as-Sudd* 186

Conclusion 188

II- *As-Sudd* entre al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī et la tragédie 188

1- Al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī 188

2- Quel lien avec le théâtre de l’absurde ? 190

3- Le genre de la tragédie dans *as-Sudd* 192

4- La tragédie dans la littérature arabophone 194

III- *As-Sudd* et la possibilité d’une mise en scène 196

1- *As-Sudd* du texte à la scène 196

a- Le texte 196

b- L’espace-temps 197

c- Le mouvement spatio-temporel 198

d- Les indications spatio-temporelles 198

e- Les personnages 198

2- Les problèmes de la mise en scène 200

a- L’évolution historique de la théorie de la scène 200

b- La présence d'un narrateur 202

c- Le décor 203

d- Quelques indications scéniques 204

CONCLUSION 207

PARTIE III- LE RAPPORT DU GENRE A L'ŒUVRE.

INTRODUCTION 210

CHAP. I- Al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī, un genre en quête de soi 213

I- Qu'est-ce qu'un genre en littérature ? 213

1- La notion du genre en littérature 213

a- La classification des genres littéraires 213

b- Les caractéristiques d'un genre littéraire 215

2- Al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī 218

a- Un genre nouveau 218

b- Al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī entre *mimésis* et *diégèsis* 220

CHAP. II- Al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī : les caractéristiques théoriques et esthétiques d'un genre littéraire.

Introduction 223

I- Perspective de l'écriture chez Al-Mas'adī 223

1- Présentation des brouillons 223

a- A la recherche des brouillons 223

b- Aperçu des brouillons 225

c- Description générale 240

2- Analyse des brouillons 247

a- La langue 247

b- L'unité de l'œuvre chez Al-Mas'adī 248

c- L'unité du héros chez Al-Mas'adī 252

Conclusion 254

II- Al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī : approche esthétique 255

1- Aux frontières de l'essai 255

a- L'essai 255

b- Des caractéristiques communes 256

2- Aux frontières du dialogue philosophique 259

a- L'art de l'argumentation 259

b- Des caractéristiques communes 260

Conclusion 261

CHAP. III- La pensée philosophique chez Al-Mas‘adī 263
Introduction 263
I- Les influences 263
1- Point général sur les influences 263
a- Les influences culturelles et littéraires 265
b- Les influences coraniques 265
c- L’influence de la philosophie arabo-islamique et antique 267
c.1- L’idée de l’esprit (an-nafs) 267
c. 2- L’apparent et le caché (al-zâhir al-bâṭin) 269
II- La conception de l’existentialisme chez Al-Mas‘adī 270
1- Al-Adab *m’sā* aw lā yakūn 270
2- Les vraies interrogations 271
3- La redéfinition de l’homme 272
III- L’humanisme chez Al-Mas‘adī 273
1- Définition de l’humanisme 273
2- Les fondements 274
a- La conscience 274
b- L’action 275
c- L’engagement 276
d- L'angoisse, le délaissement et le désespoir 278
3- Une œuvre de réconciliation 280
Conclusion 284
Conclusion 286
Bibliographie 297
Annexes 309

INTRODUCTION

C'est vers la fin des années vingt que débuteront en Tunisie les réflexions modernes sur la littérature. Inaugurées par Abū Al-Qāsim aš-Šābbī[1], ces réflexions continuent jusqu'à l'indépendance, notamment avec Farid Ghazi et 'Abd Al-Qādir Bin Al-Ḥāǧ-Naṣr[2] (entre autres). C'est cette période de la fin de la Nahḍa qui retiendra notre attention afin de rendre compte des origines modernes de la littérature tunisienne, de son émergence et de certains éléments qui ont pu faire sa particularité aujourd'hui. C'est ainsi la Tunisie contemporaine qui fait l'objet de cette étude, à travers les différents courants littéraires qui ont animé son élite intellectuelle assoiffée de modernité et consciente de l'effort à fournir afin explorer des voies nouvelles.

Lorsque nous recensons les études et les travaux publiés depuis l'indépendance, nous ne trouvons que des articles, des chapitres, des extraits d'ouvrages ou encore des conférences comme celles données par Bin 'Āšūr et rédigées en langue arabe. Les deux questions majeures posées à cette période sont celles de l'émergence d'une littérature contemporaine et de l'affirmation d'une identité du texte littéraire tunisien.

Aḥmad Mammū[3] affirme, que le roman, qu'As-*Sahra al-aḫīra fī-Ġarnāṭa* (La dernière soirée à Grenade), publié en 1906, et *Al-Hayfā' wa-sirāǧ al-layl* (La belle et la lanterne de la nuit), publié un an plus tard, marquent le commencement de l'écriture romanesque en Tunisie. Jean Fontaine propose d'autres repères chronologiques. Dans *Le cinquantième roman tunisien*[4], il affirme que *Ḥaddaṭa Abū Hurayra qāl* (Ainsi parlait Abū Hurayra), publié en 1956, la même année que *Wa-min aḍ-ḍaḥāyā*[5] (Et parmi les victimes) est le premier roman tunisien bien qu'il ne soit publié en tant qu'ouvrage qu'en 1973.

[1] Abū Al-Qāsim aš-Šābbī, *Al-Ḫayāl aš-ši'rī 'inda al'arab* (L'imagination poétique chez les Arabes), Tunis, 1929, 88 p. C'est une sévère critique littéraire de la production poétique arabe depuis le premier siècle de l'hégire. Al-Qalībī, ami d'aš-Šābbī, fait le compte-rendu de la conférence en disant qu'elle avait soulevé un grand écho dans les cercles littéraires de telle sorte que nous pouvons dire qu'elle constitue le début de la querelle entre les deux courants littéraires en Tunisie : Le courant novateur et le courant classique.

[2] Pour la période la plus récente, les recherches dans ce domaine sont plus abondantes. Nous pensons à Ali Abbasi, Tawfiq Baccar, Mahmoud Tarchouna. (On a gardé la même orthographe des noms de ces auteurs que dans leurs ouvrages de langue française).

[3] Aḥmad Mammū, Fuhrus ar-riwāya a-t-tunusiyya (bibliographie du roman tunisien), Tunis, *Qiṣaṣ* n °7, octobre 1985, p 50-59, p. 53.

[4] J. Fontaine, *Le cinquantième roman tunisien,* Tunis, *Al-Ḥayāt aṯ-ṯaqāfiyya*, (La vie culturelle), n° 21, mai- juin 1982, p. 101-105.

[5] Muḥammad Al-'Arūsī al-Miṯwī, *Wa-mina aḍ-ḍaḥāyā*, Maison du Maghreb, Tunis, 1956, 96 p.

Fontaine évoque le problème récurrent de la catégorisation générique des œuvres littéraires. Il signale à cette occasion que les deux premiers titres cités dans le classement de Mammū peuvent, en effet, comporter certaines particularités du texte romanesque ; pour autant, ils sont très loin du genre du roman dans son sens le plus connu :

> Œuvre d'imagination constituée par un récit en prose d'une certaine longueur, dont l'intérêt est dans la narration d'aventures, l'étude de mœurs ou de caractères, l'analyse de sentiments ou de passions, la représentation du réel ou de diverses données objectives et subjectives ; genre littéraire regroupant les œuvres qui présentent ces caractéristiques[6].

De la même manière, selon lui, *As-Sudd* (Le barrage), publié en 1955 de M. Al-Mas'adī ne peut relever du genre romanesque. En revanche, il s'étonne que *Ḥarakāt* (Mouvements) de Muṣṭafa Al-Fārisī, publié en 1978, ne soit pas considéré comme un roman.

Nous sommes ainsi devant deux estimations assez distinctes de l'âge du roman tunisien. J. Fontaine pense qu'il ne dépasse pas 58 ans (à la date de la publication de son article, c'est-à-dire 1982) tandis que A. Mammū remonte jusqu'à 158 ans (à la date de la publication de son livre c'est-à-dire 1985).

Pour trancher cette question, il faut d'abord prendre en compte le problème de la définition générique du roman[7].

Définir les codes de chaque genre littéraire permet de classer plus aisément les œuvres littéraires. En Tunisie, si les écrivains ont bien fait la distinction entre la nouvelle et le roman, de nombreuses recherches confondent toujours les deux notions.

La confusion entre les différents genres littéraires constitue une difficulté face à une étude raisonnée de la littérature tunisienne. Par exemple, quelles sont les données littéraires qui ont poussé 'Abd Al-Qādir Bin Al-Ḥāğ Naṣr à considérer *as-Sudd* comme un texte romanesque ? Et quelles sont les raisons qui ont conduit Muḥammad Ṣāliḥ Al-Ğābirī, dans son *Dirāsāt fī al-kitāba al-qaṣaṣiyya fī tūnis* (Étude de la nouvelle en Tunisie), à lier le genre du roman à celui de la nouvelle ?

En étudiant la période des années soixante et soixante-dix, Fontaine met le doigt sur le problème de l'absence de recherches et d'études abordant la question du roman tunisien. Cela serait dû, selon lui, à la faiblesse de la production, au petit nombre de lecteurs ou encore aux difficultés de la publication. En moyenne, nous ne comptons pas plus d'un roman publié annuellement. C'est probablement pour ces raisons que les études concernant cette période, et

[6] https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/roman/69755

[7] Voir à propos de la définition du roman R. Bourneuf, *L'Univers du roman* 1972, Paris, Presses Universitaires de France, p. 219 et Michel Butor, *Essais sur le roman,* Paris, Gallimard, 1972.

jusqu'aux années soixante-dix, ont été centrées sur la nouvelle et la poésie. Nous pouvons recenser, cependant, trois études[8], en langue française, consacrées à la critique du roman. Nous n'aborderons ici que les deux premières études, les seules qui aient été publiées.

Le roman et la nouvelle en Tunisie, de Mohamed Farid Ghazi, est ainsi considéré comme la première recherche consacrée à la production de la nouvelle et du roman en Tunisie. Elle est centrée sur la période d'avant 1938 et sur des auteurs tels que Muḥammad Gabbādū, qui écrit des *maqāma*. La critique y voit les prémices de la nouvelle en Tunisie. De même, Farid Ghazi considère l'œuvre de Zayn Al 'Ābidīn As-Sanūsī, At-Tīğānī Bin Sālma, Muḥammad 'Abd Al-Ḫāliq et Musṭafa Ḫrayyif comme des textes majeurs du début de la production littéraire tunisienne. L'auteur cite également, Muḥammad Bayram at-Tūnisī et les auteurs du groupe *Ğamā'a taḥta as-sūr*[9], qui ont eu une grande influence sur l'émergence de la littérature tunisienne, tandis que Maḥmūd Al-Mas'adī[10] est considéré, dans cet article, comme le père du théâtre en Tunisie avec des titres comme *As-Sudd* (Le barrage).

Ghazi affirme que 'Alī ad-Dū'āğī est romancier et nouvelliste. Il mentionne quelques titres comme *Ğawla bayna ḥānāt al-baḥr al-abyaḍ al-mutawaṣṣiṭ* (Promenades entre les bars de la Méditerranée), qu'il assimile au genre du récit du voyage et *Al-Aqdām al-muḥaḍḍaba* (Pieds sales), qu'il considère comme un roman d'une grande valeur. Il cite également d'autres auteurs contemporains à Al-Mas'adī et à 'Alī Ad-Dū'āğī tels que Muḥammad Al-'Arībī, 'Abd ar-Razzāq Karabāka, Tawfīq Bū Ġadīr et Muḥammad Al-Marzūqī.

Ghazi signale que 'Alī ad-Dū'āğī et Al-Mas'adī représentent, en Tunisie, deux grandes écoles dans l'innovation littéraire et qu'ils ont influencé toute une génération d'auteurs tel qu'Al-Bašīr Ḫrayyif, dans *ad-Digla fī 'arāğīnihā* (Les dattes sur leurs palmes), publié en 1959, et *Ḥubbik darbānī*[11] (Ton amour me rend fou), publié la même année. Ils sont classés par Ghazi comme des romans. *Ḫalīfa al-'aqra'* (Khalifa le chauve), publié en 1965, et *Barq al-layl* (L'éclair de la nuit), publié en 1960, du même auteur, sont classés comme des romans

[8] Les trois études sont : M. Farid Ghazi, *Le roman et la nouvelle en Tunisie*, Tunis, Maison Tunisienne de l'Edition, 1970, 126 p. ; 'Abd Al-Qādir Bin Al-Ḥāğ-Naṣr, *Quelques aspects du roman tunisien*, Tunis, Maison Tunisienne de l'Edition, 1981, 127 p. ; Muḥammad Abāẓa, *L'évolution du roman tunisien d'expression arabe*, 1955-1980, Université Jean Moulin, Lyon III, Faculté de lettre et de la civilisation, 1981, 583 p.

[9] C'est le nom d'un café appartenant à 'Alī Bin Salāma. Ce cénacle est situé dans le quartier populaire de Bāb Sawīqa où plusieurs journalistes, poètes et écrivains ainsi que des musiciens et des caricaturistes non conformistes, de conditions sociales très modestes, se réunissent quotidiennement pour discuter de leurs écrits : poèmes, nouvelles, et de leurs positions vis-à-vis de la vie politique.

[10] F. Ghazi représente, dans *Le roman et la nouvelle en Tunisie*, une bibliographie des études en langue arabe et une autre pour les études en langue française consacrées à l'œuvre d'Al-Mas'adī.

[11] Œuvre en dialecte tunisien.

historiques. L'auteur cite aussi aṭ-Ṭayyib Al-Tarīki, Muḥammad Farağ Aš-Šādilī, Muḥammad Rašād Al-Ḥamzāwī, Ḥasan Naṣr, etc.

Dans la troisième et la dernière partie de son livre, Ghazi présente les grandes thématiques abordées par les auteurs tunisiens. Elles demeurent centrées, selon lui, sur les questions sociales telles que le conflit entre les générations, entre les riches et les pauvres et sur la critique de la situation de la femme.

La deuxième étude, écrite par 'Abd Al-Qādir Bin Al-Ḥāğ Naṣr[12], est consacrée dans sa totalité au roman tunisien. Elle est centrée sur trois grands thèmes : l'eau, le rêve et la mélancolie. Son corpus se résume à quatre textes : *al-Mun'arāğ* (Le Virage) de M. Al-Fārisī, *Ḥalīma* (Halima) d'Al-Maṭwī, *Yawm min ayyām zamra* (Un jour d'enfer) de M. S. Al-Ğābirī et *as-Sudd* d'Al-Mas'adī.

Il est certain que cette recherche constitue une référence d'une certaine importance. Influencée par la critique occidentale, elle est fondée sur des théories littéraires nouvelles telles que la critique psychologique ou la réception de l'œuvre. L'auteur, tout en sachant que le roman est un genre littéraire nouveau en Tunisie et dans le monde arabe en général, pose une comparaison entre M. Al-Fārisī, dans *al-Mun'arāğ*, d'une part, et entre A. Gide et F. Mauriac d'autre part. Il établit une deuxième comparaison entre 'Abd Al-Qādir Bin aš-Šīḫ, dans *Wa-nasībī min al-ufuq (*Et ma part de l'horizon) et le nouveau roman français[13]. Dans cette recherche, 'Abd Al-Qādir Bin Al-Ḥāğ Naṣr s'intéresse au lien entre l'auteur et ses personnages, un lien qui est, selon lui, l'un des centres d'intérêt dans la critique européenne. Par ailleurs, les personnages du roman tunisien, toujours selon A. B. Naṣr, se caractérisent par un sentiment de déchirement et de doute. Ils n'expriment pas une position claire face aux conditions sociales et face aux questions de l'existence humaine en générale.

L'auteur de cet article aborde également les thématiques traitées dans ces œuvres telles que le lien entre le rêve et l'eau, et entre le corps et le sentiment de l'exil exprimé par les personnages.

L'ouvrage finit sur quelques questions essentielles à l'étude du roman comme celle de la réception. L'auteur affirme que cette littérature cherche toujours sa voie.

Dans un article, paru en 1965, *al-Qiṣṣa fī tūnis munḏu al-istiqlāl* (La nouvelle en Tunisie depuis l'indépendance), Sāliḥ Al-Garmādī exprime une nouvelle approche de la littéraire en

[12] 'Abd Al-Qādir Bin Al-Ḥāğ Naṣr, *Ba'ḍ maẓāhir ar-riwāya at-tūnisiyya* (Quelques aspects du roman tunisien), Tunis, Maison Tunisienne de l'Edition, 1981, p. 18.
[13] *Ibid*. p. 18.

Tunisie en s'appuyant sur les courants littéraires. Il en distingue trois : le romantisme, représenté par Rašīd Ġālī, la commémoration et la célébration des personnages et des faits historiques, avec Muḥammad Farağ aš-Šādilī et Haṣan Naṣr, et le réalisme représenté par aṭ-Ṭayyib at-Ṭrīkī, Muṣtafa Al-Fārsī, Al-Bašīr Ḫrayyif. Il conclut que la nouvelle n'a pas atteint, au début des années soixante, le niveau de la production littéraire en Orient :

> ما نشر على أنه قصة في تونس حتى اليوم لم يبلغ المستوى المطلوب الذي يمكن أن نخرج به بخلاصة ما نقرأه لدى الكتّاب العرب أو الكتّاب الشرقيين الذين نترجم لهم في هذا المجال بشكل مضبوط وغزير[14].
>
> Ce que nous avons publié comme nouvelle en Tunisie jusqu'à aujourd'hui n'a pas atteint le niveau souhaité pour rivaliser avec ce que nous pouvons lire chez des écrivains internationaux ou orientaux qui ont eu leur gloire dans ce domaine comme Nağīb Maḥfūẓ et bien d'autres[15].

Et il ajoute : « لم نقرأ إلى اليوم نصًا واحدًا يمكننا اعتباره روايةً بالمعنى الشديد الكتابة والإحاطة بأسئلة عميقة[16] ». (Jusqu'à aujourd'hui, nous n'avons pas lu un seul texte que nous pouvons considérer comme un roman et qui peut attirer l'attention en évoquant des questions humaines profondes). Le petit nombre de nouvelles et de romans publiés explique ce décalage.

Un an plus tard, Rašād Al-Ḥamzāwī[17] publie un article consacré à la présentation de quelques auteurs tunisiens et de leurs œuvres. Il cite à son tour Bašīr Ḫrayyif, 'Abd Al-Mağīd 'Aṭiyya, Muḥammad Al-'Arūssī Al-Mitwī, Layla Māmī et 'Izz-ad-Dīn Al-Madanī. Il étudie les principaux thèmes abordés tels que la question de l'identité et de la liberté. Il affirme aussi le retard du roman tunisien par rapport à celui de l'Orient et de l'Occident. Il pose, alors le problème du classement des œuvres par genre et il s'interroge sur les œuvres publiées par Al-Madanī et Māmī : écrivent-ils vraiment des romans ?

Nūr ad-Dīn Bin Al-Qayyim[18], dans *Le roman tunisien*, rejoint Sāliḥ Al-Garmādī et, à son tour, affirme que durant les deux dernières décennies du XXe siècle, la littérature tunisienne est restée inconnue, malgré un dynamisme remarquable dans le domaine de la presse littéraire.

Dans ses articles, *Fī-ar-riwāya at-tūnisiyya* (A propos du roman tunisien) et *Ittiğāhāt al-qiṣṣa at-tūnisiyya* (Les orientations de la nouvelle tunisienne), M. S. Al-Ğābirī aborde la littérature tunisienne sans aucune distinction entre le genre de la nouvelle et celui du roman. Il rejoint Mammū en considérant qu'*al-Hayfā' wa-sirāğ al-layl* marque la naissance du roman tunisien. Selon lui, 'Alī ad-Dū'āğī. Muḥammad Al-'Irībī et Al-Mas'adī représentent la première

[14] Sāliḥ Al-Garmādī, *al-Qiṣṣa fī tūnis munḏu al-istiqlāl* (La nouvelle en Tunisie depuis l'indépendance), *al-Ğāmi'a at-tūnusiyya*, n° 2, 1965, p. 75- 133. p. 120.
[15] Sauf mention, c'est nous qui traduisons l'ensemble des citations dans ce travail.
[16] *Ibid*., p. 121.
[17] Rašād Al-Hamzāwī, *Maḥāwir wa-taqniyyāt al-qiṣṣa at-tūnisiyya munḏu al-istiqlāl* (Thèmes et techniques du roman tunisien depuis l'indépendance), *IBLA*, 123, 1969, n°1, p. 37-49.
[18] Nūr ad-Dīn Bin Al-Qayyim, *ar-Riwāya at-tūnisiyya* (Le roman tunisien), *Qiṣaṣ*, n° 29, 1969.

génération de romanciers en Tunisie. La deuxième génération, c'est-à-dire celle des années 1960, donne au roman ses premiers élans, avec Gīga, Farağ aš-Šādilī, Al-'Arūssi Al-Maṭwī, Bašīr Ḫrayyif et Muḥammad Al-Fārisī. Cependant ces auteurs abandonnent rapidement l'écriture pour se consacrer à des tâches administratives ou politiques.

Pour résumer, les supports de ces auteurs sont, comme pour le reste du monde arabe pendant la première moitié du XIXe siècle, les journaux et les revues, les radios, les conférences et les débats dans les clubs littéraires, plus que des livres. La publication sous forme de livres est difficile avant l'indépendance du pays. Par conséquence, lorsque nous cherchons à définir la production littéraire, des années 1930 et 1940 et même 1950, et à déterminer les genres qui ont pu la traverser, nous ne pouvons que remarquer leur pluriglossie et leur diversité. Dans les années 1960, le mouvement littéraire en Tunisie connaît un certain épanouissement, grâce aux activités de Nādī al-qiṣṣa (traduit en français par Le club de la nouvelle) sous la direction de Muḥammad Al'arūssī Al-Maṭwī.

Il faut attendre 1987 et la publication de l'ouvrage *Les courants littéraires dans la Tunisie contemporaine*[19] signé par Bachîr Ibn Slama, pour avoir un panorama plus clair sur la littérature en Tunisie. La recherche porte principalement sur les courants littéraires et sur leur émergence. L'auteur en détermine trois : le courant du renouveau est représenté principalement par aš-Šābbī, Al-Ḥilīwī et Bašrūš. Après eux, a dominé le courant conservateur, dont l'annonciateur est Maḥmūd Al-Mas'adī. Il a fallu attendre ce même auteur pour assister à une nouvelle phase de renouveau avec le courant d'avant-garde.

Les trois courants conditionnent, non seulement la littérature, mais aussi la pensée contemporaine en Tunisie. Les auteurs des années 1930 et 1940 représentent, selon Ibn Slama, les pionniers de la Renaissance, qui, à travers leurs écrits en poésie ou en prose, ont permis à la littérature tunisienne de prendre son essor.

L'ouvrage d'Ibn Slama comprend quatre volets. Le premier est introductif. Il concerne la littérature de la Nahda. Les trois autres volets traitent successivement des trois courants déjà cités. Le chercheur affirme que les auteurs de cette période (1930 et 1940) ont contribué fortement à l'édification de la société tunisienne. Ils assument à la fois des responsabilités dans le domaine de la littérature, de l'éducation, de la politique et de l'administration. Il affirme également que celui qui examine de près la particularité de chaque courant, constate que chacun d'eux se réfère à des positions bien arrêtées sur la langue, la pensée et la

[19] Ibn Slama Bachîr, *Les courants littéraires dans la Tunisie contemporaine.* Sousse, Dâr al-Ma'ârif, 1996.

littérature[20]. D'où le conflit incessant entre ces courants, en particulier, entre les novateurs et les classiques, ou ce que Ibn Slama appelle les néo-classiques, même s'ils ont un intérêt commun, celui de développer une littérature tunisienne.

Les conflits entre les courants littéraires exercent, sans doute, des influences sur la littérature tunisienne. Ils permettent d'accroître l'importance de l'écrit et de valoriser l'écrivain. En effet, en Tunisie, un nouveau statut social est accordé à ce dernier à partir des années 1920 : celui de l'intellectuel. Progressivement s'affirme alors le pouvoir de l'écrit qui fait des écrivains des intervenants recherchés dans le débat public. La question de l'engagement social est l'une des plus débattues. Face aux problèmes sociaux, politiques, nationaux, l'écrivain peut-il et doit-il s'engager, affirmant, à côté des hommes politiques, son pouvoir dans la société ?

La question de l'engagement est présente en littérature. Ibn Slama explique que désormais, l'auteur peut opérer des innovations dans le domaine littéraire. Il mène son combat à l'intérieur de l'espace artistique afin d'enrichir la littérature tunisienne contemporaine. C'est le cas d'auteurs comme aš-Šābbī ou Maḥmūd Al-Mas'adī et cela malgré les orientations différentes de chacun. Le premier appartient, en effet, au courant romantique et le second au courant néo-classique[21].

Enfin, la période coloniale soulève de façon cruciale, et ceci est valable pour le monde arabe en général, les questions de l'identité et de l'engagement, à travers les débats autour de la langue dans laquelle l'écrivain peut s'exprimer : en arabe littéral, en arabe dialectal ou, pourquoi pas, dans une langue étrangère. Par ailleurs, avec l'apparition du roman et du théâtre dans le monde arabe, comment adapter la production littéraire tunisienne, et arabe en général, à ces nouvelles normes des genres littéraires ?

Dans ce contexte, la question de l'ouverture ou de la fermeture sur l'Autre revient incessamment. Elle évoque la responsabilité de l'écrivain et sa capacité à pratiquer les nouveaux genres littéraires. Cette problématique du « genre », qui est toujours d'actualité, ne serait-elle pas à l'origine d'un transgénérisme littéraire présent dans quelques œuvres ? C'est dans ce cadre-là que la question se pose à propos d'*As-Sudd* : est-il un texte théâtral ou pas ? Et comment s'opère dans l'œuvre de notre auteur le retour aux genres arabes anciens comme celui du hadith ?

[20] Nous aborderons ces particularités dans la première partie de ce travail.
[21] Nous aborderons dans la première partie ces deux courants avec plus de précision.

Notre corpus se limitera à la période qui va des années 1920 jusqu'à la fin des années 1950. Nous nous intéresserons en particulier à l'œuvre de Maḥmūd Al-Mas'adī, et nous nous consacrerons à l'étude du genre dans son œuvre.

De formation biculturelle, Maḥmūd Al-Mas'adī est l'un des intellectuels arabes à avoir su opérer la fusion de la culture arabo-musulmane et celle de l'Europe contemporaine. Sa production littéraire est le fruit d'une riche assimilation de deux grandes civilisations. Al-Mas'adī écrit en arabe et en français et il s'inspire de la tragédie grecque, du Coran, de l'écriture fantastique, etc. Le sujet principal de l'œuvre de notre auteur tourne autour des thématiques existentielles et l'angoisse devant la condition humaine. Selon Ṭaha Ḥusayn, notre auteur a islamisé le courant existentialiste : « فـي ا؟وّل كان لام ذهب للوجودي م ذهب لإحاد مع جون بـول سارتر مم الثم لرلم مع ألبير كامو ثم عاد لمسيحي مع جابرييل مارسيل ثم مع لمسلم محمود المسعدي[22] ». (L'existentialisme a d'abord été athée, avec Jean-Paul Sartre, ensuite, il a été chrétien avec Gabriel Marcel. Il a été islamisé enfin, avec le tunisien Maḥmūd Al-Mas'adī).

Avec des textes comme *as-Sudd* (Le barrage) et *Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl (*Ainsi parlait Abou Horayra), Al-Mas'adī est une figure pionnière dans le domaine littéraire arabe. Il écrit, selon ses propres déclarations, dès 1940, *Mawlid an-nisyān* (La genèse de l'oubli) qui ne sera publié qu'en 1974[23]. Ce texte onirique est suivi de *Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl* dont quelques chapitres étaient déjà parus dans la revue *al-Mabāḥiṯ* (Les recherches) en 1944 avant d'être édité en 1973[24].

Notre auteur avait déjà frayé les voies de l'innovation littéraire dès les années 1940. Ses textes témoignent de son engagement social et politique. En effet, Al-Mas'adī s'est consacré à des activités politiques et syndicales depuis 1934[25]. Il réfléchit, dans de nombreux articles, sur la conception que l'auteur doit avoir de la littérature et sur la jonction susceptible d'être opérée entre littérature et engagement politique.

As-Sudd, par exemple, est un texte qui met en avant cette idée d'engagement politique et littéraire. Il aborde principalement la thématique de la volonté de l'homme. Au début de l'œuvre, deux personnages, Ġaylān et sa femme Maymūna, arrivent avec leur mule dans une montagne aride et sèche. Ils entrent dans un monde étrange. Les habitants de la vallée sont dépeints comme des corps faibles, desséchés, très maigres et désœuvrés. Ils s'en remettent totalement à la volonté d'une déesse qui se nomme Ṣāhabbā'.

[22] Ṭaha Ḥusayn, *as-Sudd* qiṣṣa tamṯīliyya ramziyya li-alkātib at-tūnusī Maḥmūd Al-Mas'adī, taḥlīl wa-naqd, Al-Ǧumhuriyya, 27 février 1957. Cité dans *as-Sudd*, Maḥmūd Al-Mas'adī, Tunis, Sud Edition, 1974, p. 211-228.
[23] Publié une première fois dans *al-Mabāḥiṯ*, du 13 avril au 16 juillet 1945.
[24] Il est à rappeler ici qu'aucun texte de notre auteur n'est censuré.
[25] Al-Mas'adī adhère au Néo-Destour, parti politique tunisien actif de 1934 à 1964, en.

Ġaylān remarque la présence d'une source, mais l'eau coule en pure perte. Il décide alors qu'elle doit être utilisée pour créer la vie en ces lieux hostiles. Malgré les mises en garde de la déesse et de sa femme, il entame la construction d'un barrage dans une vallée proche de la montagne. Mais il rencontre toutes sortes d'obstacles : le manque de matériel et d'ouvriers, les blessures (la brûlure de sa main), les mises en garde des Voix (messagers de Ṣāhabbā') et le désespoir de Maymūna. Alors que les travaux sont sur le point d'être achevés, le personnage de Mayārā entre en scène. Elle fait son apparition au moment où les calamités s'acharnent sur Ġaylān et que ce dernier perd totalement le soutien de Maymūna. Mayārā redonne espoir et force à Ġaylān et l'encourage à terminer son œuvre.

Quatre mois plus tard, sourd aux avertissements de Ṣāhabbā' aussi bien qu'aux prémonitions de Maymūna, Ġaylān, avec une volonté acharnée, poursuit la réalisation de son projet. Le barrage est construit, mais une tempête violente le détruit. A la fin de la dernière scène, la mule reste attachée à sa place, Maymūna est debout et Ġaylān et Mayārā, suivant une lanterne lumineuse, s'envolent et rejoignent la porte des cieux.

Le héros de notre texte est pure volonté de création. Autant dire qu'il est taillé dans le roc et il ne manque pas de défier la déesse Ṣāhabbā' pour construire un barrage. La déesse est elle-même un bloc de pierre au sommet de la montagne. L'enjeu de cette lutte terrible est de déterminer qui des deux gouvernera le monde, la divinité qui règne sur une vallée aride et impose à son peuple la loi de la sécheresse, ou bien cet intrus, homme démiurge qui, défiant l'ordre divin, prétend édifier un barrage pour féconder d'eau cette terre ridée et poussiéreuse pareille à une « vieille catin » : «هذه ارض لمغبرة كالعجوز الهاجرة سأملؤها ماء.»[26]. (Cette terre poussiéreuse, telle qu'une vieille catin, je l'engrosserai d'eau). De tout évidence, Ġaylān a les traits d'un Prométhée mais ce n'est pas le secret du feu qu'il vole aux Dieux, c'est le secret de l'eau.

La nature même du genre dans *as-Sudd* reste à définir. Récit, nouvelle ou pièce de théâtre, la question est difficile à trancher. Ṭaha Ḥusayn est le premier à s'être interrogé sur le genre littéraire de notre texte. A vrai-dire, le doute lancé par Ḥusayn, et par d'autres auteurs, est lié à deux déclarations d'Al-Mas'adī lui-*même*. La première est : « رواية في ثمانية فصول » (Pièce en huit actes). Au moment de sa publication, en 1955, le terme « riwāya » n'avait pas sa signification actuelle, « roman », dans le monde arabe. Il désigne plutôt une pièce de théâtre surtout en arabe dialectal. La seconde est une autre phrase qui présente *as-Sudd* : « مضى على[27] أوّل القصّة ستّة أشهر ». (Six mois se sont écoulés depuis le début de l'histoire). Le mot « قصّة»

[26] Al-Mas'adī, *as-Sudd, Œuvres complètes,* volume I, Sud Édition, p. 45.
[27] *Ibid*., p.79.

signifie en langue arabe conte/nouvelle, mais aussi histoire, ou récit. Il est clair qu'il est utilisé ici dans le sens de « histoire, récit », il est attribué au personnage de Ġaylān : l'histoire renvoie à l'aventure de Ġaylān et non à celle d'*as-Sudd*.

Dans les deux déclarations d'Al-Mas'adī, il n'y a aucune affirmation de l'appartenance d'*as-Sudd* au genre du roman. Cependant, Munṣif Wannās annonce que :

صحيح أنّ المعمار الفنّي لديكور يحيا كتمامل مسرح من حيث التجهيزة الفنية والديكور ولكن الصيغة الطاغية هي الصيغ الروائية[28].

Il est vrai que l'espace artistique, d'une manière générale, révèle une appartenance au genre du théâtre dans son expression structurelle et sémantique. Mais la forme dominante, dans l'expression et dans la structure, est celle du roman.

L'affirmation de Wannās, et d'autres critiques, se justifie au niveau de la narration. A vrai dire, nous ne pouvons pas ignorer la dimension romanesque du texte qui se manifeste à travers la présence omniprésente d'un narrateur. Ce dernier joue un rôle bien précis : il présente certains éléments comme les lieux, commente les événements, annonce l'apparition des personnages et décrit, de temps à autre, leurs gestuelles et leurs sentiments. Maḥmūd Ṭaršūna décrit ainsi le narrateur dans *as-Sudd* :

راوٍ بكل شيء عليم، يعرف ما في الصدور وما يخبئه الكون من أسرار الوجود وما تعدّه الربّة من مفاجآت، يتعاطف مع البعض ويسخر من البعض الآخر، يُعجَبُ ويستكثر يتحدّثُ إلى القارئ أو الممرّج يُطيلُ الحديثَ[29].

Un narrateur omniscient. Il connaît les secrets des cœurs, de l'univers et les surprises préparées par la déesse. Il compatit avec certains personnages et il se moque des autres, admire et déplore à la fois et parle au lecteur, ou au spectateur, et il fait durer son discours.

Cependant, le narrateur ici reste un outil artistique. Une fois son rôle achevé, il disparaît. Ainsi, nous ne pouvons le considérer comme un personnage participant ou modifiant le déroulement des événements. M. Ṭaršūna affirme que le narrateur ici est, plutôt, la voix de l'auteur (Al-Mas'adī).

Nous ne pouvons pas affirmer l'appartenance d'*as-Sudd* à un genre littéraire en particulier. Il s'inscrit plutôt, selon l'expression de l'auteur, dans un « moule théâtral[30] **».** L'expression vient probablement du fait que tout laisse croire à une pièce de théâtre, néanmoins c'est un théâtre qui ne peut être joué sur scène. C'est ce qu'on appelle dans la littérature arabe *al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī* (Le théâtre de la pensée). Bien connue chez l'égyptien Ṭawfīq Al-Ḥakīm, cette forme a pour effet d'établir un dialogue avec le lecteur, l'incitant à avoir ses propres

[28] Munṣif Wannās, Malāmiḥ Al-baṭal wa-l-ibdā' ar-riwāī fī *as-Sudd*, Tunis, *La vie culturelle*, n° 11, janvier 1981, p. 45-49, p. 36.

[29] M. Ṭaršūna, *al-Adab al-murīd fī-mu'llafāt Al-Mas'adī,* (la littérature de la volonté dans l'œuvre d'Al-Mas'adī), 'ālam al-kitāb, Tunis, 1997, p. 89.

[30] L'expression est empruntée à M. Al-Mas'adī. M. Al-Mas'adī, Ouvres complètes, volume IV, *op. cit.,* p. 376.

réflexions. C'est un théâtre de protestation contre des idées préétablies, d'interrogation et de réexamen des problèmes de l'homme en tant qu'être capable d'agir et doté du pouvoir de décider de son destin.

L'œuvre d'Al-Mas'adī éprouve le besoin de développer plusieurs genres littéraires à la fois. L'auteur brouille, en effet, les pistes des codes génériques qui déterminent, selon Genette, le statut officiel du texte littéraire et le lecteur ne peut en aucun cas l'ignorer :

> […] L'indication générique est une annexe du titre, plus ou moins facultative et plus ou moins autonome selon les époques ou les genres, et par définition rhématique, puisque destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre qui suit. Ce statut est officiel, en ce sens qu'il est celui que l'auteur et l'éditeur veulent attribuer au texte, et qu'aucun lecteur ne peut légitimement ignorer ou négliger cette attribution, même s'il ne se considère pas comme tenu à l'approuver[31].

Selon J. M. Schaeffer, dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un genre littéraire* ? publié en 1989, le classement par genre apparaît pour la première fois avec Du Bellay en 1549. Il sera le premier à publier, de son vivant, ses *Œuvres Complètes* en les regroupant par genres. Ce n'est que dans la seconde moitié du XVIe siècle que l'étiquette générique devient obligatoire en Europe. La règle restera valable jusqu'à aujourd'hui, ce qui montre l'importance du classement des œuvres par genre. En effet, la distinction générique permet à l'auteur, toujours selon Schaeffer, de déterminer la place que son œuvre peut occuper dans le champ littéraire.

Lorsqu'on analyse l'œuvre de Al-Mas'adī, le statut générique apparaît complexe car plusieurs genres littéraires coexistent affirmant la possibilité d'une transgénéricité. B. Hallaq, utilise d'une manière particulière le terme « transgénérisme[32] ». Si, selon Idward Ḫarrāṭ, le transgénérique est un genre nouveau qui s'ajoute aux genres déjà existants, pour B. Hallaq, il ne peut constituer un genre à part. Il est lié simplement à la manière de l'écriture. Hallaq explique que le transgénérisme est l'existence autonome d'un ensemble de genres identifiables au sein d'un même texte. Il affirme que :

> Pour nous, le transgénérisme n'existe que parce que les divers genres qu'il cherche à combiner fonctionnent déjà comme entités autonomes identifiables. Certes, ces genres évoluent ; on peut les transgresser ; mais c'est justement leur résistance qui rend possible leur mélange, autrement dit le transgénérisme, est un procédé d'écriture parmi d'autres et non un genre en soi[33].

[31] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, Poétique, 1987, p. 90.

[32] Le terme « transgénérisme » s'applique aux personnes, B. Hallaq l'introduit ici dans le domaine de la littérature.

[33] Boutros Hallaq, *Gibran et la refondation littéraire arabe : Bildungsroman, écriture prophétique, transgénérisme,* Paris, Sindbad Actes Sud, 2008, p. 406.

L'intérêt majeur de notre thèse réside dans les rapprochements que l'auteur n'a de cesse de tisser entre les formes traditionnelles arabes et les genres européens, à une période où les discours foisonnent sur les ruptures et les continuités entre Orient et Occident.
Il faut dire ici que les modes de catégorisation générique sont différents dans la littérature arabe et dans la littérature européenne. On est face à deux démarches complètement opposées l'une de l'autre. Dans la littérature européenne, Schaeffer, dans son *Qu'est-ce qu'un genre littéraire,* affirme la théorie de la rupture :

> La culture littéraire occidentale post antique évolue largement par ruptures, le nouveau remplaçant l'ancien. Tout le Moyen Âge, et au-delà, a ainsi situé la tradition littéraire dans le cadre de la dichotomie entre le christianisme et l'Antiquité, vécue comme une opposition entre deux systèmes de communication incommensurables[34].

De la même manière toute la littérature de la Renaissance s'oppose aux créations médiévales. Selon Schaeffer, depuis le romantisme, un nouveau type de rupture devient dominant jusqu'à nos jours. C'est ainsi que :

> La situation du texte relatif à un système communicationnel historisé (l'histoire de la littérature) est devenue plus importante que l'interaction concrète entre l'auteur et le contexte situationnel ou existentiel dans lequel il crée[35].

L'approche de Jean-Marie Schaeffer affirme que la question des genres littéraires ne se présente pas comme un simple problème de classification. Les noms de genres ne peuvent s'appliquer, selon les époques, à des textes très dissemblables. Le terme « conte », par exemple, a pu désigner au Moyen- Âge toutes sortes de récits ; à l'âge classique, il désignait un récit fictif ou un récit merveilleux ; au XIXe siècle, il servait à désigner tout récit plutôt bref. Ainsi, les déterminations génériques n'ont de sens que pour une époque donnée.
Dans la littérature arabe, le principe de l'accumulation des genres perdure depuis le classicisme préislamique, où la prose littéraire était encore pratiquement inexistante, jusqu'à la période moderne. La littérature arabe intègre, en effet, à chaque période des formes nouvelles. Depuis les premiers siècles de l'hégire, de nouveaux genres sont élaborés sans supplanter les anciens. Le Coran introduit la tradition prophétique[36] et l'imaginaire qu'il véhicule vers une nouvelle prose. Puis, la découverte des fables, issues des traditions orientales et extrême-orientales, installe d'autres genres. A partir de là, des auteurs comme

[34] Jean-Marie Schaeffer*, Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Le Seuil, 1989*,* p. 18-19.
[35] *Ibid.,* p. 18.
[36] Les traditions prophétiques désignent ici les histoires des prophètes, citées dans le Coran et dans ses hadiths.

Al-Ğāḥiẓ, at-Tawḥīdī, Al-Iṣfahānī jusqu'à Al-Ḥarīrī au VIe siècle de l'hégire, constituent également leurs œuvres en plusieurs genres. En pratiquant tel ou tel genre, ils inscrivent leur propre expérience dans une démarche singulière ayant pour but de réactiver un cadre générique déjà attesté.

Néanmoins, Boutros Hallaq réussit à déterminer trois catégories pour la production littéraire arabe classique. D'abord, le genre noble avec des auteurs comme Al-Ğāḥiẓ, at-Tawḥīdī, Al-Iṣfahānī, etc. Puis, un autre genre qu'il nomme la littérature parallèle. Il comprend les traités de philosophie, d'éthique, de médecine, de logique, de bienséance ou encore d'érotisme, les ouvrages d'historiographie, de géographie et d'ethnographie, les traités de la grammaire et de la rhétorique, parfois exposés sous forme de poème et des différents écrits de facture encyclopédique. Enfin, la littérature mineure. Elle est négligée par la critique, car elle relève, selon elle, de l'oralité. Ce sont des œuvres à auteurs anonymes, comme les contes, *Les mille et une nuits* et les grandes histoires populaires, *Sīrat Baybārs,* par exemple.

Ainsi, la littérature arabe n'utilise pas obligatoirement les mêmes modèles d'écriture. Tous les grands auteurs classiques ont pratiqué différents genres de la littérature. Al-Ma'arrī, par exemple, est un poète d'inspiration philosophique, il a produit des ouvrages de philologie, d'éthique et de critique littéraire. Avec *Risālat al-Ġufrān*, il pratique les genres de la poésie et de la prose. *Ḥayy Ibn Yaqḍān*, d'Ibn Ṭufayl, est aussi un mélange de poésie et de prose.

Al-Mas'adī, dans sa pratique du mélange des genres, s'inspire des anciens auteurs arabes.

Il semble difficile, jusqu'au XIXe siècle, d'aborder les genres littéraires arabes. En effet, « La littérature arabe a vécu jusqu'au XIXe siècle sur ses propres concepts, en définissant ses propres catégories[37] ».

Ce n'est qu'à la fin du XIXe siècle que les arabes attribuent au terme *adab,* la courtoisie et les bonnes manières dans les relations avec autrui, le sens de littérature. En effet, à la suite des événements de la Seconde Guerre mondiale et au mouvement de la décolonisation, la littérature arabe vit un tournant décisif en souscrivant à des normes génériques devenues peu ou prou universelles :

> Durant le XIXe siècle et jusqu'au premier conflit mondial, les genres anciens essaient de s'adapter avec plus ou moins de bonheur aux nouvelles sensibilités. Mais c'est une rupture qui se prépare et une réorientation radicale des fonctions et des formes littéraires. La Seconde Guerre mondiale, qui touche cette fois directement les pays arabes du Moyen-Orient au Maghreb, constituera un tournant décisif. Les conflits de la décolonisation maintiendront le mouvement vers l'éclosion d'une conscience moderne. De

[37] Jamel Eddine Bencheikh, Hachem Foda, André Miquel, Charles Pellat, Hammadi Sammoud, Élisabeth Vauthier, « ARABE (MONDE) - Littérature », *Encyclopædia Universalis*, consulté le 19 février 2018. URL: http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/arabe-monde-litterature/

> crise en crise, la littérature, étroitement ajustée aux normes de la production universelle dont elle se nourrit maintenant de façon naturelle, accompagne l'histoire, en fait son texte profond et s'en veut parfois l'annonciatrice[38].

En effet, durant le XIXe siècle et le début du XXe siècle, les genres anciens perdurent dans le monde arabe. Mais le genre du théâtre et du roman font leur apparition et se développent. Hallaq affirme que, même s'il existe une logique d'accumulation des genres, la littérature arabe assimile naturellement les nouveaux codes génériques découverts depuis la Nahḍa :

> Il existe une logique d'accumulation à un double niveau : de nouveaux genres s'ajoutant aux anciens, mais de nouvelles créations s'ajoutant au corpus de chacun des genres pratiqués. La pratique générique semble aller de soi dans la perspective ouverte par la Nahda[39].

Il signale cependant que quelques auteurs transgressent cette pratique. Ces œuvres rares, isolées se montrent rebelles au classement générique, comme celle de Ǧibrān ou celle d'Al-Mas'adī.

Rappelons simplement que la question du « genre », durant les années 1930 et 1940, ne se pose pas réellement dans le monde arabe. En Tunisie, les débats sont plutôt axés sur l'évolution des modes d'écriture, en particulier après l'émergence du courant romantique et l'apparition des poètes comme Abū Al-Qāsim aš-Šābbī. Mais la question du genre est bien présente en Europe. Au moment où ils tentent d'établir une histoire du « genre », les chercheurs se sont retrouvés face à des problèmes de méthode : Quelles sont les marques formelles qui caractérisent nécessairement et principalement un genre ? Comment établir un classement pertinent des genres littéraires ?

Dès lors, les études se sont multipliées. Pour répondre à la question du genre dans l'œuvre d'Al-Mas'adī, nous nous référerons à certaines de ces études. Karl Vietor, par exemple, formule la question suivante autour de l'histoire des genres :

> Le problème le plus difficile, et aussi le problème décisif, le voici : est-il possible d'écrire l'histoire des genres, quand aucune norme du genre ne peut être fixée au préalable, et quand, au contraire, cette norme du genre ne peut être établie qu'après une vue d'ensemble sur toute la masse des œuvres individuelles apparues dans l'histoire[40] ?

[38] *Ibid.*
[39] Boutros Hallaq, *op. cit.,* p. 411.
[40] Karl Vietor, *L'histoire du genre littéraire*, cité dans Gérard Genette, H. R. Jauss, J. M. Schaeffer, R. Scholes W. D. Stempel, K. Vietor, *Théorie du genre*, Paris, Édition du Seuil, 1986, p. 8-35, p. 29.

Le concept de genre ne dispose pas alors d'une définition stable puisque aucune norme de genre ne peut être fixée au préalable. On a simplement une présentation de grandes formes littéraires qui ne répondent plus à l'ensemble de la production littéraire. Vietor propose, comme pour les sciences naturelles qui distinguent entre le « genus » pris comme l'unité plus large et la « species » pris comme un sous-groupe, de limiter le concept de « genre » à ces « espaces[41] ». Il précise ensuite que l'épopée, la poésie lyrique et le drame sont les trois formes naturelles de la poésie :

> Elles ne sont ni des œuvres spontanées, ni des œuvres construites, ni des mises en forme : ce sont les attitudes fondamentales de mise en forme, les dernières auxquelles on puisse aboutir[42].

Grâce à l'évolution de la critique, et notamment la critique psychologique, Karl Vietor mentionne les « attitudes fondamentales » de l'écrivain sur lesquelles ces trois formes de la poésie (l'épopée, la poésie lyrique et le drame) se fondent :

> Attitudes naturelles et ultimes, attitudes non à l'égard de l'objet esthétique ni du public, mais, de façon plus élémentaire ; attitudes fondamentales de l'humain à l'égard de la réalité ; attitudes pour s'assurer la maîtrise de la réalité dans l'action et la réaction[43].

Il y a ici une présentation des trois positions fondamentales de l'être humain à l'égard du monde. Il s'agit d'une position naturelle et élémentaire, d'une position d'observation et de connaissance et d'une position d'action et de maîtrise de la réalité. Karl Vietor s'inspire de trois « fondements » de l'âme, déterminées par Kant, pour rester dans le domaine de la psychologie, et rapporte le drame à « la faculté de désir », l'épopée à la « faculté de connaître » et la poésie lyrique à la « sensation ». Il représente cette idée en ces termes :

> Le drame correspond à l'homme en tant qu'il est un être de désir et d'action, il lui correspond en tant que « l'être qui veut » ; l'épopée lui correspond en tant qu'il est un être qui connaît et qui contemple, le lyrisme en tant qu'il est un être de sentiment, voué à s'exprimer[44].

Mais là aussi les genres peuvent se confondre. Vietor rajoute que l'épopée, la poésie lyrique et le drame sont en rapport entre eux et que, tout comme les trois attitudes de l'être humain à l'égard du monde, peuvent agir dans un seul des actes accomplis dans la vie, les trois modes poétiques peuvent interagir dans une seule et même œuvre. Ses conclusions l'incitent à parler du « genre » comme un « cercle de possibilité formelle ». C'est-à-dire l'ensemble des possibilités qui s'offrent à l'œuvre et qui lui confèrent un genre singulier.

[41] K. Vietor fait ici référence aux sciences naturelles pour expliquer sa théorie autour du genre en littérature.
[42] *Id*., p. 10.
[43] *Id*., p. 11.
[44] *Id.,* p. 12.

En effet, Karl Vietor rapporte que, selon Goethe, les « trois formes naturelles », déjà déterminées, sont présentes, selon des proportions qui changent, dans presque toutes les œuvres. Il ne s'agit plus de mélange entre l'épique, le lyrique et le dramatique mais de la singularité du genre. « Elle n'est pas une « loi », mais une structure ; partout fondatrice, elle ne se fige jamais en norme[45] ».

Devant ces constats et la difficulté de déterminer l'appartenance d'une œuvre à un genre en particulier, Gunther Muller, à son tour, affirme que le « genre » peut désigner un espace de possibilités formelles :

> Mais qu'est-ce qui détermine alors l'appartenance à un genre des différentes structures qui relèvent d'un genre ? Il semble bien que ce ne soit pas autre chose que la forme […]. Risquons donc, à titre d'hypothèse, la supposition que les genres désignent un cercle de possibilités formelles[46].

Karl Vietor rappelle également que Schiller, lui-même, avait déjà été plus loin en soutenant l'idée que seul l'art peut donner les formes les plus précises à l'œuvre :

> Chaque matière veut sa propre forme et l'art consiste à lui trouver celle qui lui convient. L'idée d'une tragédie doit toujours être mobile et ne devenir et ne se présenter que virtualité sous cent et mille formes possibles[47].

Toute œuvre d'art accepte l'interprétation. C'est à l'interprétation alors de résoudre ce problème de rapport de l'œuvre au genre littéraire. Le « genre » est alors un processus évolutif. Les modèles anciens, les traditions européennes et arabes et les volontés de création sont les données qui participent à l'apparition des œuvres nouvelles.

Nous serions tentés de croire que l'œuvre de Maḥmūd Al-Mas'adī participe de cette même démarche et considère le genre comme un cercle de possibilité formelle. Dans cette perspective, ce serait justement la réflexion que développe l'écrivain sur la littérature qui pouvait toujours influer sur la forme de son œuvre et qui l'enrichit sans cesse. *As-Sudd*, par exemple, est-t-il une pièce de théâtre ? Seul un jugement de valeur esthétique peut trancher entre une production appartenant à un modèle générique connu ou bien une production isolée.

Beaucoup a déjà été dit et écrit sur l'œuvre de Maḥmūd Al-Mas'adī[48]. Est-il encore possible d'en proposer une nouvelle lecture ? La réponse est, sans doute, donnée par l'auteur lui-

[45] *Id*., p. 28.
[46] *Id.,* p. 15.
[47] Schiller*, Lettre à Körner*, 28 juillet 1800, cité dans, Gérard Genette, H. R. Jauss, J. M. Schaeffer, R. Scholes W. D. Stempel, K. Vietor, *op. cit*., p. 28.
[48] On se référera à l'étude détaillée que lui consacre Baccar dans la collection 'Uyūn al-mu'āṣara, Sud Édition, Tunis, 1992, Ṭaršūna, *op. cit*; Ḥabīb 'Alwān, *Muḥāwala fī-fahm al-Sudd*, Dar Abū Salmā, Tunis, 1979, ainsi que les analyses de Jacques Berque, Gallūz, Ḥusayn et Maḥğūb Bin Milād jointes aux différentes éditions de la pièce

même, quand il affirme, à propos de l'analyse qu'il pourrait donner de son œuvre, qu'elle ne serait constituée la seule manière dont elle sera lue. Il ajoute :

> Je la vois trouver sa place parmi d'autres lectures. Plus heureux qui la trouve en prestigieuse compagnie […] L'œuvre littéraire véritable est un devenir constant, porteur de tous les possibles[49].

L'œuvre de Maḥmūd Al-Mas'adī présente un grand intérêt dans l'étude du genre, mais aussi dans ses conceptions philosophiques. La pensée philosophique arabe n'a jamais été tout à fait séparée de la littérature et notre auteur lui donne un nouveau souffle avec une inspiration existentialiste manifeste.

Notre travail est organisé en trois parties. Nous examinerons d'abord l'émergence de la littérature tunisienne. Nous observerons l'apparition des courants littéraires modernes et leur évolution afin de remettre l'œuvre de Maḥmūd Al-Mas'adī dans son contexte littéraire, historique et culturel. Rappelons seulement que celle-ci, est produite entre les années 1930 et 1940.

Les deuxième et troisième parties seront consacrées à l'analyse littéraire de quelques textes choisis d'Al-Mas'adī. Nous tenterons de déterminer les différents codes génériques présents dans ses textes en étudiant leurs articulations et leurs interpénétrations.

Quelle conception Al-Mas'adī fait-t-il de la littérature et de la philosophie ? Comment et où se situe son œuvre dans le panorama littéraire tunisien et arabe ? Comment les différentes formes génériques sont-elles mises en place dans son œuvre ?

Dans notre analyse, nous nous appuierons sur les théories de la critique contemporaine. Nous présenterons, dans les pages qui suivent, les théories susceptibles de nous aider à comprendre le rapport qu'entretient le genre avec l'œuvre littéraire.

Le genre est considéré, selon Schaeffer, comme un acte communicationnel. Il présente une convention entre l'écrivain et le lecteur. Cette convention doit respecter un ensemble de règles par lesquelles les textes antérieurs sont déjà reconnus. La détermination du genre permet au lecteur de former ainsi un cadre adapté pour son interprétation et de la vérifier en fonction d'un genre. Il affirme que : « Le genre nous fournit donc des éléments de reconnaissance du sens de l'œuvre et nous oriente dans son interprétation[50] ». C'est dans ce sens-là que le rapport

---

en arabe et à la traduction française.

[49] Cette phrase est un extrait du discours d'Al-Mas'adī prononcée, à l'institut du Monde Arabe, à l'occasion de la parution de la traduction française du *Barrage* aux éditions de l'UNESCO, 1994. Cité dans, M. Al-Mas'adī, *Oeuvres complètes, volume IV*, p. 344.

[50] Laurent Jenny*, Méthodes et problèmes, Les genres littéraires,* https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/glintegr.html, consulté le 5/3/2018.

du genre à l'œuvre est pertinent car l'approche du sens d'un énoncé ne sera pas la même selon que le texte est un conte, un poème ou une pièce de théâtre.

L'œuvre littéraire ne se présente pas ainsi comme une élaboration singulière en dehors de toutes catégories. Elle se réalise plutôt à travers les caractéristiques du genre, qui répondent aux attentes du lecteur. Pour comprendre le sens, il faut poser la question suivante : à quelle catégorie un texte peut-il appartenir ?

A l'inverse des autres domaines scientifiques ou artistiques, en littérature, le terme genre semble toujours être à la recherche d'une théorie plus cohérente. Riffaterre définit le genre, en s'appuyant sur une approche structurelle de l'œuvre. Il affirme que : « Le genre est la structure dont les œuvres sont les variantes[51] ». Pour sa part, Todorov explique que le problème du genre est l'un des plus anciens de la critique littéraire. Il affirme que :

> Le problème des genres est l'un des plus anciens de la poétique, et de l'Antiquité jusqu'à nos jours, la définition des genres, leur nombre, leurs relations mutuelles n'ont jamais cessé de prêter à discussion[52].

Pour répondre à la question du genre, il existe néanmoins des conventions. Les conventions les plus traditionnelles portent sur la distinction qu'Aristote fait entre les espèces[53] relevant de *mimésis* (imitation) et les espèces qui peuvent se distinguer entre elles à partir de la forme de l'imitation. Aristote oppose comédie et tragédie et considère la comédie comme un sous-genre. Par ailleurs, d'autres genres se définissent à l'époque moderne, par leur contenu : par exemple la fable, le récit de voyage, le roman de science-fiction, le journal intime, etc.

Toutes les grilles des genres à venir prennent position vis-à-vis du principe du mimétique établit par Aristote. Il faudra attendre le XVIIIe siècle pour voir apparaître une triade des genres : épique, dramatique et lyrique, qui se confirmera ultérieurement avec les romantiques. C'est, en effet, avec le romantisme allemand que va se fixer la triade lyrique, épique et dramatique. Antoine Compagnon dit à ce propos :

> Le système classique des genres faisait des modes de l'énonciation des archétypes génériques et des universaux poétiques. Il se situait hors de l'histoire, dans une typologie abstraite et essentialiste. Avec le romantisme, on passe à des conceptions évolutionnistes et historiques des genres[54].

Il explique ainsi que, déjà en 1802, Schelling, dans sa *Philosophie de l'art,* affirme que l'art commence par la subjectivité lyrique, puis s'élève à l'objectivité épique et atteint enfin la synthèse dramatique[55].

[51] Cité dans Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, DUNODO, 1997, p. 12.
[52] O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Le Seuil, 1972, p. 193.
[53] Par le mot « espèce » Aristote désigne les genres.
[54] Antoine Compagnon, *Esthétique des genres,* septième leçon, p. 1. https://www.fabula.org/compagnon/genre7.php, consulté le 3/4/2018.

Cette triade chez les romantiques ne repose pas sur une théorisation quelconque ni sur une valorisation d'un genre par rapport à un autre. Elle permet d'opposer empiriquement trois genres : roman, théâtre et poésie. Le roman prend la place de l'épopée. Il garde cette succession entre narration (diégésis) et dialogue (mimèsis). Le théâtre, lui, demeure un genre stable. Depuis Platon, il est défini par son mode énonciatif qu'est le dialogue. La poésie prend la place de la poésie lyrique et depuis la fin du XIXe siècle, elle n'est plus soumise à un système métrique. Elle se caractérise par sa disposition sur la page et par ses thèmes.

Genette explique que cette attitude est commune depuis Aristote vis-à-vis de la théorie du genre et affirme qu'elle risque de ne plus répondre à la pratique littéraire contemporaine et de fausser la vérité littéraire :

> L'histoire de la théorie des genres est toute marquée de ces schémas fascinants qui informent et déforment la réalité souvent hétérogène du champ littéraire et prétendent découvrir un « système » naturel là où ils construisent une symétrie factice à grand renfort de fausses fenêtres[56].

Plusieurs théories concernant le genre se succèdent à partir de là et permettent le développement des nouvelles réflexions. C'est V. Hugo qui donne le signal d'alarme et remet en question ces théories. Après avoir relié les trois genres littéraires aux différents âges de l'humanité, il déclare que :

> Pour résumer rapidement les faits que nous avons observé jusqu'ici, la poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société : l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. […] La société, en effet, commence par chanter ce qu'elle rêve, puis raconte ce qu'elle fait, et enfin se met à peindre ce qu'elle voit[57].

Il conteste clairement, en 1826, dans *Odes et Ballades,* chapitre 5, la triade canonique devenue un principe d'autorité et la marque de toute description littéraire.

Une nouvelle théorisation du genre apparaît alors. Elle semble combiner l'approche idéologique de la triade et l'approche esthétique avec les contraintes rhétoriques de chaque genre. A présent, la littérature est abordée dans deux grandes catégories : la fiction et la poésie lyrique. Cette distinction, fondée par Kate Hamburger, est résumée par Genette en ces termes :

> Le nouveau système illustré par d'innombrables variations sur la triade épique-dramatique-lyrique consiste donc à répudier le monopole fictionnel au profit d'une sorte de duopole plus ou moins déclaré, où la littérarité va désormais s'attacher à deux grands types : d'un côté la fiction (dramatique ou narrative), de l'autre la poésie lyrique, de plus en plus souvent désignée par le terme poésie tout court[58].

---

[55] *Ibid*.

[56] G. Genette, *Introduction à l'architexte,* cité dans, G. Genette, *Théorie des genres, op. cit*, p. 26.

[57] Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, *Œuvre complète*, Paris, Robert Laffont, 1985, t. « Critique », p. 14.

[58] G. Genette, *Fiction et Diction,* Paris, Le Seuil, 1991, p. 21.

La différence entre ce classement et celui de la triade réside dans cette assimilation du mot « fiction » qui est séparé, enfin, du mot *mimésis*. Cette nouvelle théorie considère la fiction comme dramatique ou narrative et valorise le genre poésie.

Genette réserve le mot genre à des catégories proprement littéraires. Il introduit pour la première fois le terme « archigenres » pour désigner :

> Toutes les espèces, tous les sous-genres, genres ou super-genres [qui] sont des classes empiriques, établies par observation du donné historique, ou à la limite par extrapolation à partir de ce donné[59].

Les archigenres sont donc des constructions théoriques qui se développent par rapport à une époque donnée.

La théorie de Jean-Marie Schaeffer apparaît être assez pertinente pour la critique contemporaine. L'auteur affirme l'existence d'un point commun à tous les usages du mot « genre ». Dans sa démarche d'identification du genre, il utilise le mot « syntaxe » pour désigner « Tous les éléments formels de la réalisation de l'acte discursif[60]». Puis, dans son livre, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?,* il propose de retenir les conventions suivantes pour déterminer un genre littéraire :

- l'opposition ancienne entre prose et poésie en prenant en considération les discours hybrides tels que le poème en prose, le vers libre, la prose poétique ;
- les traits stylistiques qui distinguent la littérature savante et la littérature populaire. Il correspond dans le classement traditionnel au style élevé, moyen et bas ;
- les règles techniques. Elles sont propres à chaque genre. Elles différencient, par exemple, le drame élisabéthain de la tragédie classique ou le roman de fiction du roman historique.

Entre les conventions traditionnelles et celles plus récentes, la distinction entre les genres peut ne pas être aussi forte. Le roman d'apprentissage, par exemple, relève des conventions traditionnelles. Il n'est pas pour autant nécessaire, selon Schaeffer, de reproduire les traits de l'ancien modèle. Il suffit qu'il ait un « air de famille[61] ».

Une œuvre littéraire peut participer à plusieurs types de conventions discursives simultanément et peut appartenir à plusieurs genres. Dans son article, *Méthodes et problèmes, les genres littéraires,* Laurent Jenny explique ce phénomène en donnant l'exemple de *Les Regrets* de Du Bellay :

> *Les Regrets* de Du Bellay relèvent à la fois du genre lyrique du point de vue des conventions constituantes (énonciation en 1ère personne et contenu affectif), du sonnet du point de vue des conventions régulatrices

[59] G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 143.
[60] Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.,* p. 112.
[61] *Ibid.,* p. 113.

(formes réglées des poèmes en deux quatrains et deux tercets), et du genre élégiaque du point de vue des conventions traditionnelles. Leur contenu relève de la plainte et de la déploration selon une tradition qui remonte au moins au poète latin Ovide[62].

Schaeffer rappelle que le respect des conventions discursives peut, en effet, être contraignant et l'auteur peut échouer à réaliser le genre qu'il a souhaité au départ. La différence entre l'autobiographie et l'autofiction est un exemple assez parlant ici. Si dans une autobiographie, le contrat avec le lecteur se trouve interrompu lorsque l'auteur fait du « Je » un personnage de fiction et d'aventures, il s'écarte alors du genre autobiographique pour rejoindre l'autofiction.

Beckett, pour sa part, affirme également que les limites entre un texte dramatique et un texte narratif restent floues. Et il se demande si la transgression des codes constituants du genre conduit inévitablement à un échec.

Les textes littéraires contemporains sont classés généralement en roman, poésie et théâtre. Cependant, ce système de classement des genres paraît, en effet, rudimentaire et approximatif. Selon Laurent Jenny, *L'Espèce humaine,* par exemple, est un récit non fictif ; il est pourtant classé dans la catégorie du roman. Dans son article, *Méthodes et problèmes, les genres littéraires,* il explique que ce classement est incapable de rendre compte de la production moderne. Il affirme :

> On a d'ailleurs souvent l'impression que ce classement est inopérant pour les textes modernes : où ranger, par exemple, *Plume* d'Henri Michaux, qui a été publié dans la collection Poésie/Gallimard mais qui comporte des narrations fictives comme celles qui donnent son nom au recueil (Plume est en effet un personnage de fiction type) ? Où ranger les textes de Samuel Beckett comme *Malone meurt* où l'action ne se réduit à rien et où une voix parle tout du long au présent dans ce qui pourrait aussi bien constituer un monologue théâtral ? Est-ce qu'il faut en conclure que la littérature moderne est rebelle aux genres ? Que c'est une question dépassée qui ne concerne que la littérature classique[63] ?

Pour répondre à cette question du genre, Jauss élabore la théorie de "l'horizon d'attente" qui débouchera sur le principe de l'"écart esthétique". Il commence par rappeler qu'il est important de déterminer le genre littéraire en intégrant la nature de la relation qu'entretient l'œuvre avec son lecteur. Il définit l'œuvre d'art grâce à « l'intensité de son effet sur un public donné[64] » :

[62] Laurent Jenny, *op. cit.*
[63] *Ibid.*
[64] Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, 1994, p. 53.

> Lorsqu'une œuvre littéraire paraît, elle ne se présente jamais comme une nouveauté absolue : par tout un jeu d'annonces, de signaux, manifestes ou latents, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception[65].

L'œuvre répond aux normes du genre auquel elle appartient. Elle entretient parallèlement des rapports, implicites ou explicites, avec des œuvres du même genre. Jauss explique que c'est ainsi que le genre fournit des éléments de reconnaissance du sens de l'œuvre et nous oriente dans son interprétation. Le lecteur aborde différemment le sens d'un énoncé, selon qu'il se rencontre dans un conte de fées, un récit de voyage, un poème lyrique ou une parodie.

Jauss détermine trois éléments de reconnaissance qui se manifestent à trois niveaux : le genre, la forme et le langage.

> Le système de références est objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne[66].

Jauss appelle cette relation que l'œuvre entretient avec celles qui la précèdent, l'"horizon d'attente du lecteur". C'est l'insertion de l'œuvre dans le système de références fourni par des œuvres antérieures.

Il explique ensuite que le jeu de reconnaissance n'est pas simplement dans la répétition des éléments de reconnaissance dans un modèle préexistant. Le caractère artistique de l'œuvre, selon lui, débouche plutôt sur ce qu'il appelle "l'écart esthétique" qu'il définit comme "l'écart entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle". Il affirme enfin que cet écart va créer, par une forme esthétique inédite, un bouleversement des habitudes de lecture et de ses attentes en allant à l'encontre de ses expériences les plus familières. Il en résulte une nouvelle interprétation et un nouveau jugement de la part du public : succès immédiat, rejet ou scandale, approbation, compréhension progressive ou retardée. Toujours selon Jauss, l'écart esthétique s'articule autour de trois fonctions :

> Le rôle particulier qui revient, dans l'activité communicationnelle de la société, à l'expérience esthétique peut s'articuler en trois fonctions distinctes : préformation des comportements ou transmission de la norme ; motivation ou création de la norme ; transformation ou rupture de la norme[67].

Cette rupture a, en fin de compte, pour rôle l'émancipation de l'art et l'expérience esthétique. Quant au rôle spécifique de la forme artistique, il peut être défini ainsi :

[65] *Ibid*., p. 50.
[66] *Id*., p. 49.
[67] *Id*., p. 261.

> Non seulement comme mimésis, mais comme dialectique, c'est-à-dire comme moyen de créer et de transformer la perception, ou comme moyen privilégié de « formation de la sensibilité [68] ».

Cette nouvelle forme de création, explique Jauss :

> Peut rendre possible une autre perception des choses, en préfigurant un contenu d'expérience qui s'exprime à travers la littérature avant d'accéder à la réalité de la vie[69].

Cette nouvelle perception des choses peut avoir des conséquences sociales et même morales, car elle peut aborder des questions auxquelles la loi, politique ou religieuse, est incapable de répondre. Ainsi la forme esthétique nouvelle peut engendrer des écarts d'ordre moral.

Le genre littéraire, selon Jauss, n'est pas défini par la reproduction d'un modèle attesté mais par une sorte de pacte passé entre le texte et son lecteur. La notion d'écart esthétique devient pour lui les caractéristiques qui peuvent distinguer une œuvre d'une autre. Une grande œuvre rompt avec des formes préétablies et bouleverse les habitudes de lecture, contrairement à l'œuvre commerciale qui répond aux demandes dominantes et à un certain horizon d'attente. L'écart esthétique, ressenti d'abord par le lecteur comme étonnant puis comme plaisant, va s'estomper tout au long des futures lectures, car les lecteurs assimileront la nouveauté de l'œuvre et l'intégreront à leur horizon d'attente à venir. Une fois intégré dans le champ de l'expérience esthétique, l'œuvre devient à son tour classique.

Al-Mas'adī rejoint la critique contemporaine. Il affirme, en effet, que l'écrivain est contraint de tenir compte des conditions de la réception, expliquées par Schaeffer entre autres. De la même manière, il considère que l'œuvre peut être formellement plus ou moins conservatrice des règles du genre ou clairement inventive. Car, pour imposer son œuvre, seule l'innovation compte :

> La création ne mérite pleinement le nom de création originale que si elle impose sa forme, si elle modifie la forme dans laquelle elle se coule, si elle ne renouvelle le sens ou la portée et la valeur esthétique. Toute œuvre de création implique cela. Toute œuvre d'imagination peut parfaitement accepter la contrainte d'une forme empruntée ou imposée de l'extérieur mais alors nous ne sommes plus au niveau de l'œuvre de création[70].

Notre auteur parle déjà dans les années 1940, à l'instar de Jauss[71], du principe de la valeur esthétique et de la création originale. Il nous offre une œuvre qui correspond à ce que devrait

[68] *Id*., p. 40.
[69] *Id*., p. 76.
70 M. Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume. IV*, op. cit*., p. 380.
71 Jauss Hans Robert publie son *Pour une esthétique de la réception* en 1978 et il se sert pour la première fois du terme de «l'horizon d'attente » en 1957 pour démontrer de quelle manière le roman prend en compte les attentes d'un public contemporain.

être une œuvre d'art. L'écart introduit par Al-Mas'adī, par rapport à la production de ses contemporains, procède d'une vision particulière de la littérature. L'auteur déborde, et de loin, la classification générique telle qu'elle est connue depuis le XIXe siècle. Il adopte la notion de hadith et garde une prédilection particulière pour le texte coranique. Il hérite aussi de la modernité littéraire occidentale et fait d'un destin individuel le centre de toute son œuvre pour l'enrichir de la veine existentialiste, autant de facteurs qui transcendent l'écriture d'Al-Mas'adī. C'est ce que nous cherchons à démontrer dans cette thèse.

https://www.universalis.fr/encyclopedie/hans-robert-jauss/ consulté le 25/3/2019.

PREMIÈRE PARTIE

L'ŒUVRE ET SES CONTEXTES

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

INTRODUCTION

Maḥmūd Al-Mas'adī contribue par ses écrits, comme par ses actions politiques, à la fondation d'une nouvelle conception de la littérature arabe contemporaine. Il publie, à partir de la fin des années 1930, une œuvre littéraire à travers laquelle il donne l'exemple d'une écriture littéraire nouvelle : il signale plusieurs divergences avec les idées qui définissent, jusque-là, l'esthétique du théâtre et du roman en affranchissant les limites de leurs codes génériques récemment connus dans le monde arabe. Il donne l'exemple d'un texte littéraire qui n'est prisonnier ni des conventions classiques ni des attentes d'une littérature en marche, celle de la Tunisie.

C'est l'idée religieuse que l'homme est vicaire de Dieu sur terre[72] qui est à l'origine de son œuvre et de sa principale interrogation autour de la place de l'homme dans l'univers. Il déclare que :

> Quelle impardonnable lâcheté était de notre part […] de ne pas réaffirmer le droit inaliénable de l'homme à sa pleine dignité et sa fondamentale responsabilité ? Aux siècles d'or, la culture arabo-musulmane dont l'esprit reste chevillé à nos âmes, avait fait assumer à l'homme arabe l'Islam comme un déchirement et une magnifique aventure, sommé qu'il était par le Coran et par les « Dits du prophète » de dépasser sa condition naturelle de créature faible et mortelle et, partant, de se comporter en « vicaire de Dieu sur terre », de vivre et d'agir dans ce monde comme si l'éternité et le privilège divin de créer lui étaient donnés en partage. Cet homme, hanté par la double gageure de réaliser son plein épanouissement spirituel et culturel et de mener à terme sa tâche de démiurge-créateur sur terre, cet homme-là devait se réincarner. Et où et comment, sinon par la littérature[73] ?

Cette idée, particulière à Al-Mas'adī, de lier la littérature à la pensée musulmane, a, par ailleurs, pour objet de fonder le mélange des genres : il aborde la thématique principale dans son œuvre (la place de l'homme dans l'univers) à travers le roman, le théâtre et aussi la poésie et cela dans le même livre. Le transgénérisme devient la condition totale de l'enrichissement de l'art de l'écriture chez notre auteur. Dans sa démarche, un texte théâtral, par exemple, doit parvenir à toucher plusieurs genres à la fois. Dans ce sens-là, si « Genre » est défini en tant qu'une démarche littéraire qui permet de regrouper un certain nombre de textes selon des critères variables[74], le transgénérisme concerne l'ensemble des textes qui peuvent appartenir à plusieurs genres littéraires à la fois. L'originalité de l'écriture, selon notre auteur, tient à cette

[72] Le Coran, *al-Baqara*, Sourate n° II, verset n° 30 : « وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً » (Lorsque ton Seigneur dit aux anges : Je vais désigner sur la terre un vicaire). Traduction, Muhammad Hamidullah, *Le Saint Coran,* Mu'asasat Ar-risala, Istunbul, 1981.

[73] Maḥmūd Al-Mas'adī, *Œuvres complètes,* volume IV, Tunis, Sud Editions, 2011, p. 349.

[74] Joëlle Gardes Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 87.

forme infiniment libre. Cette pratique, comme nous allons le voir dans la 2ème et 3ème partie de ce travail, s'accorde, d'une part, avec sa double culture arabe et européenne et, d'autre part, avec sa pensée littéraire et philosophique.

Avant d'aborder la question du genre littéraire dans l'œuvre d'Al-Mas'adī, nous observons, en cette première partie, le contexte historique et littéraire de sa création. En effet, quelques éléments essentiels semblent entrer en jeu. La fin des années 1930, la période où Al-Mas'adī écrit la majorité de son œuvre, profite d'une vie rythmée, non seulement par des réformes sociales et culturelles significatives, mais aussi par des rencontres littéraires. La théorie du renouvellement culturel et social reçoit son expression dans les écrits d'Al-Haddad. L'avènement du romantisme et les auteurs de *Ğama'a taḥta as-sūr* appelaient, de leur côté, à une nouvelle conception de la littérature.

L'aboutissement des idées nouvelles dans le dernier quart du XXème siècle a été mis en œuvre dans des revues telles que *al-Mabāḥiṭ* que d'Al-Mas'adī dirigera plus tard. La connaissance des auteurs orientaux et occidentaux, acquise principalement par les écrivains du Mahğar[75] et le développement de l'imprimerie influencent dorénavant la littérature tunisienne. C'est ainsi vers la fin de la période de la Nahḍa que vont naître les prémisses d'une littérature tunisienne contemporaine.

[75] Udabā' al-mahğar (Les écrivains de l'exil) sont des poètes arabes, en particulier des Libanais, ayant migré vers les Amériques (Nord et Sud) entre 1870 et 1900. Parmi ces écrivains Mīḫāīl Nu'ayma, Ğibrān Ḫalīl Ğibrān Abd Al-Masīḥ Ḥaddād, Nāḍir Ḥaddād, Īlyā Abū Māḍī. Ils fondent à New York, en 1920, ar-Rābita al-Qalamiyya (La ligue des écrivains). Elle est désintégrée après la mort de Ğibrān en 1932.

Chapitre I
LE CONTEXTE HISTORIQUE

I- Aperçu général

1- Le contexte de la *Nahḍa*

a- La *Nahḍa* en Tunisie

Anne-Laure Dupont définit ainsi le terme *Nahda* :

> On l'utilise pour désigner les progrès de la civilisation arabe à l'époque des contacts avec l'Occident et des grandes réformes « t*anzimât* » promues par l'Empire ottoman et les pouvoirs autonomes d'Égypte et de Tunisie[76].

La Nahḍa est liée à une période précise comprise entre la fin du XVIIIe siècle et la 1ère guerre mondiale. Il s'agit d'une période significative de l'histoire du monde arabe moderne dont le début est habituellement fixé à l'expédition de Bonaparte en Égypte qui a duré de 1798 à 1801.

En contexte ottoman ou colonial, elle correspond à des mouvements divers et des réformes culturelles et politiques. Parmi les revendications qui se font entendre à cette période, il y a celles de la nation arabe, de la liberté en littérature et de l'émancipation de la femme. C'est pour cette raison que, selon Dupont, le terme *Nahḍa*:

> Est utilisé au cours du XIXe siècle dans un sens figuré et mélioratif pour désigner les signes de développement des pays arabes ou, dans un langage d'époque, les « progrès de la civilisation »[77].

Les réformes touchent l'enseignement et c'est à cette période que les œuvres des missionnaires en Europe se développent[78] et que la généralisation de l'imprimerie sert la presse et l'édition. Le Caire et Beyrouth deviennent le foyer de l'activité littéraire.

Les aspects de la *Nahḍa* sont manifestes en Tunisie. D'un point de vue sociétal et politique, on peut noter, par exemple, que le gouvernement réforme la législation et garantit la sécurité des habitants. Dupont affirme que :

> Depuis les années 1840 à Tunis, la traite et l'esclavage sont progressivement abolis. Chrétiens et juifs ne sont plus, en droit, des protégés (*dhimmî*) mais les égaux des musulmans, tout en conservant leurs privilèges communautaires[79].

[76] Anne-Laure Dupont*, Nahḍa, la renaissance arabe*,
https://www.monde-diplomatique.fr/mav/106/DUPONT/17685
[77] *Ibid.*
[78] L'exemple de Rifa' Rāfi' aṭ-Ṭahṭāwī est significatif. Après son séjour pendant 5 ans à Paris, il publie, en 1834, *Taḫlīṣ al-Ibrīz fī talḫīṣ Bārīs* (L'Or de Paris). L'auteur décrit dans son livre la vie en France : les mœurs, les institutions et les lois dont l'intérêt principal est de tirer, de cette civilisation étrangère, les éléments d'une modernisation compatible avec l'islam.
[79]Anne-Laure Dupont*, Nahda, la renaissance arabe, op. cit*

En termes culturel et littéraire, les auteurs tunisiens publient les œuvres et produisent des textes nouveaux (articles de presse, essais politiques, récits de voyages, encyclopédies, romans, pièces de théâtre). Ils adoptent une langue arabe renouvelée et simplifiée en la mêlant à l'arabe parlé. Une élite de lettrés, comme Al-Ḥaddād, explique que les réformes et leurs modèles sont compatibles avec les principes de l'islam.

Par ailleurs, la *Nahḍa*, comporte une forte notion identitaire et se caractérise par une tension constante entre ouverture à l'Autre et retour sur Soi, entre libération et aliénation à la culture occidentale. En effet, il y a ici la conscience à la fois d'un retard du monde musulman à combler et d'une identité à défendre. Les réformistes cherchent une voie médiane entre *al-Iḥyā'*[80] et *al-Iqtibās*[81] et encouragent *al-Iğtihād*[82]. La langue arabe littérale est à défendre face aux partisans de l'usage écrit des dialectes et à la concurrence d'autres langues (français, italien, anglais).

La fin de la *Nahḍa* correspond à la montée des régimes qui se réclamaient de la renaissance arabe. L'expression « monde arabe » fait alors son apparition. Il dessine un nouvel horizon aux arabophones qui vivent sous les autorités ottomane, française ou britannique[83]. En effet, les nationalistes en Egypte dénoncent l'occupation britannique, la présence française au Maghreb est remise en cause et les Jeunes-Tunisiens[84] se réclament à la fois de la *Nahḍa* arabe et de l'ottomanisme pour contester le protectorat français.

Le début du XXe siècle apparaît florissant pour ce monde arabe. Anne-Laure Dupont décrit la situation en ces termes :

> Les changements sociaux s'accélèrent, les mœurs s'occidentalisent, les femmes se dévoilent. La littérature se libère du caractère moral et didactique qu'elle avait conservé au XIXe siècle. Mémoires et autobiographies en plein essor valorisent des individus qui ont vécu la transition entre « l'ancien » et « le nouveau » et surmonté leurs conflits identitaires. Des hommes bataillent au nom de la liberté de conscience pour faire accepter la critique des sources scripturaires de l'islam[85].

La *Nahḍa* marque ainsi l'entrée de la Tunisie et du monde arabe dans une modernité qui continue à se chercher au sein d'une société bouleversée par la croissance démographique et par le développement de l'enseignement et de l'édition. Les hommes de lettres invitent à

[80] Al-Iḥyā' ; reproduction des traditions culturelles, littéraires, scientifiques et de la jurisprudence des Anciens.
[81] Al-Iqtibās ; reproduction des traditions culturelles, littéraires et scientifiques des modes étrangères.
[82] Al-Iğtihād ; le travail d'interprétation de la loi religieuse guidé par la raison.
[83] Anne-Laure Dupont*, Nahḍa, la renaissance arabe, op. cit.*
[84] Les Jeunes Tunisiens (Ḥarakat aš-šābāb at-tūnisī) est un mouvement réformateur tunisien qui se veut le porte-parole des tunisiens face au protectorat français, fondée par Kheireddine en 1907.
[85] Anne-Laure Dupont*, Nahḍa, op. cit.*

étudier le passé littéraire et culturel sans pour autant l'idéaliser, c'est le cas d'aš-Šābbī pour la poésie par exemple, afin de construire un avenir.

Il est à noter que la *Nahḍa* ne cesse d'évoquer le principe de la modernité. Le terme apparait, en effet, dans le monde arabe à cette période charnière de son histoire. Il est défini dans l'*Encyclopédie Universalis* en ces termes :

> […] Inextricablement mythe et réalité, la modernité se spécifie dans tous les domaines : état moderne, technique moderne, musique et peinture modernes, mœurs et idées modernes, comme une sorte de catégorie générale et d'impératif culturel. Née de certains bouleversements profonds de l'organisation économique et sociale, elle s'accomplit au niveau des mœurs, du mode de vie et de la quotidienneté jusque dans la figure caricaturale du modernisme. Mouvante dans ses formes, dans ses contenus, dans le temps et dans l'espace, elle n'est stable et irréversible que comme système de valeurs, comme mythe et, dans cette acception, il faudrait l'écrire avec une majuscule : la Modernité[86].

Le monde arabe saisit bien que la « modernité » n'est pas forcément liée à sa situation politique ou historique. La modernité est plutôt un mode de civilisation caractéristique qui ne s'oppose pas forcément au mode de la tradition. La liberté en littérature, l'émergence de l'idée de nation, la redécouverte d'un passé médiéval arabo-musulman sont ses principales revendications. Mais quand « la modernité s'impose comme une, homogène, irradiant mondialement à partir de l'Occident[87]», elle est porteuse d'une tension permanente envers l'Occident, une tension entre ouverture à l'Autre ou retour sur Soi, entre libération ou aliénation à l'occidentalisation.

b- Le contexte politique.

Afin d'aborder le contexte politique, nous rappelons ici les dates les plus marquantes de l'histoire politique de la Tunisie à la période coloniale.

Le 12 mai 1881, est signé le Traité de Ksar Saïd. Le Bey tunisien s'engage à accomplir les réformes administratives, judiciaires et financières que le gouvernement français juge utiles. La Tunisie est à présent sous une administration coloniale dirigée par la France. En 1920, est créé le Parti Libéral Constitutionnel ou Destour. Il réclame une Assemblée délibérante composée de Français et de Tunisiens[88].

[86] Jacinto Lageira, *Modernité*, https://www.universalis.fr/encyclopedie/modernite/
[87] *Ibid.*
[88] https://www.monde-diplomatique.fr/mav/86/PIRONET/14102

En mars 1934 a lieu la scission du parti entre le Néo-Destour, qui réclame la souveraineté du pays, et le Vieux-Destour, qui n'arrive pas à faire avancer la cause nationaliste.

Le 31 décembre 1942, le Bey Moncef forme un gouvernement nationaliste présidé par Muḥmmad aš-Šanīq qui est, un an plus tard, destitué par les autorités d'Alger. La Tunisie est désormais dirigée par le pouvoir central français et les dirigeants de Néo-Destour ont déjà été transférés au fort Saint-Nicolas, à Marseille, le 27 mai 1940. Les tentatives de Rašīd Idrīs et ḤabībṮāmir de reconstituer le parti dissous restent vaines.

Le 20 janvier 1946, Farḥāt Ḥaššād crée l'Union Générale des Travailleurs Tunisiens (U.G.T.T.). Cet organisme syndical devient une force réelle du monde ouvrier en Tunisie.

Le 25 août 1946, le Néo-Destour réclame ouvertement l'indépendance du pays et envisage un recours à l'ONU.

Le 5 août 1947, l'UGTT appelle à une grève à Sfax pour dénoncer la baisse des salaires. La grève dégénère en émeutes et fait 29 morts. À la suite de ces événements, Mustafa Al-Ka'āk est nommé le nouveau Premier Ministre tunisien[89].

En Tunisie, en avril 1950, Habib Bourguiba propose enfin la constitution d'un gouvernement tunisien, présidé par un Premier Ministre tunisien, désigné par le Bey.

Avec tous les défauts inhérents à sa structure, le colonialisme ouvre à la Tunisie les portes de l'Occident, sans doute, dans un sens dominateur, mais suffisamment pour lui insuffler un esprit nouveau et utiliser les apports culturels les plus divers. Le danger serait de puiser dans cette source unique et de retourner aux origines arabes et musulmanes. Au moment où les écrivains tunisiens étudient la situation de la littérature tunisienne et la langue arabe pour exprimer leur message, une question se pose à eux : ce message, d'où tirera-t-il sa richesse ? Du seul Orient ou, à la fois, de l'Orient et de l'Occident ?

C'est cette dernière solution qui prime au moment de l'indépendance. Elle est la plus enrichissante en conservant, avec la langue et la culture arabes, la langue et la culture françaises, héritage indiscutablement valable du colonialisme, et permet aux auteurs de revendiquer par la même occasion la liberté d'écrire dans la forme de leur choix.

c- Les réformes.

La Tunisie, à l'instar d'autres pays arabes ayant été dépendants du système colonial ou de l'Empire ottoman ou non, a ressenti le besoin de se moderniser à l'image de ce qui s'était déjà produit en Europe.

[89] *Ibid.*

Les premières réformes en Tunisie touchent l'enseignement militaire. Elles remontent à 1838 avec la création de l'école polytechnique de Bardo. Le but de cette école, selon Noureddine Sraïeb : « était de moderniser l'armée en lui fournissant des cadres formés à l'européenne[90] ». Sraïeb signale qu'à cette époque, on fait aussi appel à des officiers européens pour prendre en charge cette formation et introduire l'enseignement des langues étrangères et des sciences nouvelles, qui n'étaient pas enseignées à la Zaytūna, seule institution d'enseignement importante à l'époque. L'enseignement à cette école était assuré par des cheikhs célèbres, eux-mêmes acquis à l'idée de réformes comme le cheikh Maḥmūd Qabādū[91].

Ṣadūq Bāy[92] nomme, en 1873, le grand vizir Kheireddine[93] à la suite des événements graves qu'a connus la Tunisie[94]. Ce dernier met en place un véritable programme de réformes présenté dans son livre *Aqwam al-masālik fī ma'rifat aḥwāl al-mamālik* (Le plus sûr moyen de connaître l'état des nations). Kheireddine dénonce la décadence du monde arabo-musulman confronté à une Europe en plein essor scientifique et économique. Il se prononce, dans ce livre, pour l'institution d'un Etat moderne, contrôlé par des instances représentatives et qui a le devoir de rendre des comptes aux citoyens. C'est sous son influence que la véritable notion de citoyenneté s'introduit en Tunisie[95].

Lorsque le Grand Vizir Mustafa Ḫaznadār met en œuvre une politique financière désastreuse pour le pays, fondée sur l'alourdissement des impôts et l'endettement, Kheireddine finit par convaincre Ṣadūq Bāy de le destituer et de le nommer à sa place. Il entreprend, à partir de là, de nombreuses réformes dans le domaine de la justice, de l'administration et des finances publiques. Il fonde en 1874 le conseil des *Ḥabūs* ou *waqf* (possession) et met à sa direction le réformateur Muḥammad Bayram V afin d'améliorer l'utilisation des terres agricoles et les

[90] Noureddine Sraïeb, *Le collège Sadiki de Tunis et les nouvelles élites,* https://www.persee.fr/doc/remmm_0997-1327_1994_num_72_1_1651

[91] Maḥmūd Qabādū (1815 – 1871) réformateur tunisien. Né en Tunisie dans une famille d'origine andalouse. Déplacé à la recherche de connaissances entre la Libye et la Turquie. Il séjourne à Istanbul pendant quatre ans. De retour en Tunisie, il est nommé professeur de l'école militaire à Bardo.

[92] Muḥammad aṣ-Ṣādiq Bāy, (أبوعبد الله محمدالصادقباي) est né le 7 février 1813 au palais du Bardo. Investi comme prince héritier le 10 juin 1855, il succède à son frère aîné, Muḥammad Bāy, le 23 septembre 1859. Il est nommé général de division de l'armée impériale ottomane le 10 juin 1855 et il est promu au grade de maréchal le 10 décembre 1859. Il est bey de Tunis de la dynastie des Husseinites de 1859 à sa mort, le 29 octobre 1882 au palais du Bardo.

[93] Kheireddine est né en 1823 en Circassie, également appelé Kheireddine at-Tūnusī (le Tunisien), est un homme politique tunisien d'origine circassienne. Son livre *Aqwam al-masālik fī ma'rifat aḥwāl al-mamālik* est publié à Paris en 1868 sous le titre de *Réformes nécessaires aux Etats musulmans*.

[94] Il s'agit de plusieurs éléments : le soulèvement général de 1864 qui met en danger le pouvoir beylical ; l'endettement du pays ; les exactions de toute nature que subissent les populations paysannes, notamment l'ingérence de plus en plus dangereuse des puissances européennes dans les affaires intérieures et extérieures du pays.

[95] *Kheireddine Pacha*, http://fr.institut-kheireddine.org/kheireddine-pacha/
Nous gardons la même orthographe du nom « Kheireddine » que dans les références en langue française.

grandes forêts d'oliviers. L'administration des biens domaniaux est placée sous la direction de Muḥammad Bin Šīḫ et des changements juridiques sont apportés afin de favoriser les échanges et le commerce. Kheireddine favorise des liens plus étroits avec l'Empire ottoman même si cela peut provoquer une ingérence avec la France.

Kheireddine rénove le programme de l'université az-Zaytūna[96] et participe à la fondation du Collège aṣ-Ṣādiqī qu'il place sous la direction de Muḥammad Al-'Arabī Zarrūq. Ce sont ses actions les plus significatives car c'est de cet établissement même qu'émergera, quelques années plus tard, une nouvelle élite d'intellectuels tunisiens qui formera le mouvement de libération nationale et qui conduira le pays vers l'indépendance en 1956.

Après l'indépendance, les tentatives de réformes ne s'arrêtent pas. Les années vingt témoignent d'une volonté réelle de reconstruction. Les actions d'aṭ-Ṭāhir Al-Ḥaddād sont significatives. Sa pensée se situe dans le prolongement du courant réformiste initié par Kheireddine et rejoint celle du penseur égyptien, Qāsim Amīn[97]. En plus de ses activités syndicalistes, Al-Ḥaddād appelle à des réformes sociales, en particulier celles qui concernent la situation de la femme. Convaincu que l'islam peut s'adapter en tout temps, il confirme que les réformes sociales ne contredisent pas les principes religieux. Il explique que l'islam considérait la femme comme l'égale de l'homme en termes de droits et de devoirs.

Son livre *Imra'atunā fī aš-šarī'à wa-l-muğtama'*[98] (Notre femme dans la charia et la société) qui présente l'essentiel de ses idées, est organisé en 2 parties. Dans la première, il aborde les questions des droits législatifs. Il interroge l'Islam et sa position à l'égard de la femme dans plusieurs domaines. Il aborde la question de l'héritage et le port du voile. Il appelle les femmes à revendiquer leur droit et à gérer leurs biens. Dans le domaine judiciaire, il explique que l'islam n'exclut pas le droit de témoignage pour les femmes et dans le domaine familial, il dénonce le mariage forcé et l'abus de divorce contre les femmes et propose que les affaires soient portées devant une cour de justice habile à dissoudre les problèmes de ce genre. Il donne aussi une explication détaillée des références coraniques qui admettent la polygamie qu'il considère comme une pratique préislamique. Pour argumenter son point de vue sur toutes ces questions, l'auteur interroge les professeurs de la Zaytūna.

[96] Mohamed El Aziz Ben Achour, *Le Général Kheireddine ou le réformisme à l'épreuve de la société*, https://www.leaders.com.tn/article/23112-le-general-kheredine-ou-le-reformisme-a-l-epreuve-de-la-societe

[97] Qāsim Amīn (1865-1908) est un penseur égyptien connu comme un des principaux investigateurs du courant féministe arabe.

[98] Aṭ-Ṭāhir Al-Ḥaddād, *Imra'atunā fī aš-Šarī'a wa-l-muğtama'*, Tunis, Maison Tunisienne de l'Edition, 1930. Traduit en français par Manoubia Meski, *Tahir Haddad Notre femme dans la charia et dans la société,* Tunis, Éditions Nirvana, 2018.

La seconde partie de ce livre traite plutôt de la question sociale. Il la consacre à la description de la société tunisienne avec ses maux en mettant l'accent sur la situation de l'éducation. Il la considère incapable, en comparaison avec celles des européens, à former la nouvelle génération. Elle doit être, selon lui, obligatoire pour les garçons comme pour les filles. Il traite également dans cette partie de la question du modernisme et de ses effets sur la société tunisienne qui n'y a pas été préparée et qui n'avait retenu du courant moderniste que son côté factice. Il montre, en s'appuyant sur les textes coraniques, que l'Islam ne constitue pas un frein à l'émancipation de la femme et qu'il ne faut pas confondre ce qui relève de l'islam avec les traditions et les coutumes. Il confirme la nécessité des réformes en ces termes :

إن الإصلاح الاجتماعي ضروري لنا في عامّة وجوه الحياة. وهي لا تخصّ ما كان فيه متعلّق بوجوه نفي الحياة. وقد رأيت بعض الناس إن الإصلاح من هو في نفسه مقتض له؟ بل هو في نفسه القويم وفي عدم الذي يناقضه. وما كان لنا من أوهام اعتقدنا وعادات مهلكة فنضع كلّ ذلك في المطهر[99].

La réforme sociale est nécessaire pour nous dans tous les domaines de la vie, notamment ceux qui relèvent de notre existence. J'ai l'ultime conviction que l'Islam est innocent des accusations de freiner cette réforme. Bien au contraire, il la consolide et il en est la source qui ne tarit point. Quant à notre décadence, elle n'est que le fait de superstitions auxquelles nous avons cru et de coutumes destructrices et abominables que nous avons accrochées à notre cou.

Avec l'indépendance, la Tunisie met fin à la monarchie, elle inaugure la République. Affaibli, le pays espère un régime stable. Bourguiba accède au pouvoir. *Imra'atunā fī aš-šarī'a wa-l-muğtama'* présente alors un intérêt particulier car il sert de référence pour promulguer Mağallat al-aḥwāl aš-šaḫṣiyya[100] (Le code de situation personnelle) : une série de lois qui est mise en place le 13 août 1956 et qui entre en vigueur le 1er janvier 1957.

2- L'enseignement

Avec l'instauration du protectorat français et la signature de la convention de la Marsa, le 8 juin 1883, la Tunisie entre dans l'ère de la francophonie. Les affaires politiques sont gérées par la Résidence générale française, ainsi que le domaine militaire, administratif et juridique. La communauté française est de plus en plus importante en nombre depuis 1881. De nouvelles mesures sont alors prises : multiplication des écoles, introduction de la langue française comme matière principale dans le programme scolaire et francisation de plusieurs matières.

[99] Aṭ-Ṭāhir Al-Ḥaddād, *Imra'atunā fī aš-Šarī'a wa-l-muğtama'*, Tunis, Dār al-Ma'ārif, 2004, p. 10.

[100] Le code de situation personnelle est une série de lois promulguée fixant le statut personnel des citoyens tunisiens.

Par ailleurs, l'école aṣ-Ṣādiqī et l'université de la Zaytūna sont les deux grands pôles d'enseignement en Tunisie.

a- Le collège aṣ-Ṣādiqī

Le collège aṣ-Ṣādiqī est fondé en 1875 par Kheireddine avec l'intention de former des interprètes et des futurs cadres qui auraient à gérer le pays. Il est la première école secondaire moderne dans le pays, venu succéder à l'effort de l'école de Ridley. En effet, aṣ-Ṣādiqī représente une révolution dans les sphères intellectuelles tunisiennes. Il offre un enseignement bilingue, avec des cours en arabe et en français et met en place un programme d'enseignement moderne et diversifié. On intègre des matières scientifiques comme les mathématiques, la géographie, le droit et la physique. Il offre également un enseignement gratuit, ce qui permet à la classe moyenne et pauvre d'y envoyer ses enfants. Le collège formera une élite d'hommes politiques, d'écrivains, d'artistes, etc. notamment le premier président Habib Bourguiba[101], Muṣṭafa Bin Ğa'far, la professeure Ḫadīğa Bin aš-Šīḫ, l'écrivain ministre Aḥmad bin Sāliḥ et Maḥmūd Al-Mas'adī.

L'écrivain tunisien Noureddine Sraïeb[102] témoigne ainsi de l'importance de ce collège dans la formation des nouvelles élites en ces termes :

> Entre 1955 et 1969 le collège Sadiki a fourni 65% de l'élite politique tunisienne, regroupant non seulement les membres du gouvernement mais aussi ceux des bureaux politiques et des comités centraux de parti unique, le Néo-destour devenu le Parti socialiste destourien. Le lycée Carnot fournissait 14%, les autres lycées et collèges 15% et la Zaytūna 4%. De tels chiffres nous montrent l'importance et le poids des anciens élèves du collège Sadiki dans la conduite des affaires du pays[103].

Toutefois, les autorités françaises observent de près les affaires du collège aṣ-Ṣādiqī, car elles craignent le développement d'un noyau de résistants hostiles à son autorité. Selon Noureddine Sraïeb, les Français ne cessent, à travers ce collège, d'accroître leurs l'influences. Il affirme que :

> La suppression des langues italienne et turque de l'enseignement du Collège Sadiki, au seul profit de la langue française comme unique langue étrangère qui ne tardera pas à supplanter la langue arabe même, n'est pas étrangère à cet objectif. En effet, en imposant le français dans l'enseignement, les autorités

[101] Habib Bourguiba est le président de la République tunisienne entre 1957 et 1987. Nous gardons la même orthographe du nom « Habib Bourguiba » que dans les références en langue française.

[102] Nous gardons la même orthographe du nom « Noureddine Sraïeb » que dans les références en langue française.

[103] Noureddine Sraïeb, *Le collège Sadiki de Tunis et les nouvelles élites, op. cit.*

coloniales veulent accroître l'influence française auprès des autochtones en leur inculquant de nouveaux systèmes de valeur qui facilitent la légitimation du nouvel ordre établi[104].

Par ailleurs, grâce à cet établissement scolaire, les autorités construisent des cadres professionnels bilingues, français et arabes, qui servent d'intermédiaires entre elles et le reste de la population tunisienne. Mais la résistance à l'occupation française provient tout de même des anciens élèves de ce collège qui prépareront l'indépendance du pays et qui instaureront les réformes. Ainsi, selon Sraïeb, au bureau politique du Néo-Destour, les anciens élèves du Collège Sadiki représentent 60 % de l'effectif (92 personnes) entre 1955 et 1969[105].

b- L'université la Zaytūna

La Zaytūna est l'une des premières universités créées dans le monde islamique. Elle assure des cours depuis 737 et elle a joué un rôle dans la diffusion de la culture arabe islamique dans le monde arabe. Elle présente un programme d'enseignement principalement religieux. Il est basé sur la langue arabe et l'apprentissage du Coran et du Fiqh[106] mais à la fin des années vingt, la Zaytūna se voit bouleversée par un mouvement de réforme. Trois membres des Jeunes Tunisiens[107], ʻAbd Al-Ǧalīl Zarūš, ʻAlī Bāš Ḥāmba et Ḥasan Gallātī, organisent une série de réunions et un mouvement de grève. Ils réclament la création d'une commission qui sera responsable des réformes de l'enseignement à la Zaytūna, à l'instar de ce qui s'est passé à al-Azhar en 1909 et à l'Université d'al-Ḫaldūniyya en 1910. La commission voit le jour. Elle est composée principalement de fonctionnaires et d'enseignants de l'école as-Sādiqī. Elle est présidée par aṭ-Ṭāhir Bin ʻĀšūr, mufti malékite[108]. Il est soutenu par un autre mufti malékite Muḥammad Al-ʻAzīz Ǧʻīṭ. Cette commission a pour mission de restructurer les réformes de l'enseignement et de gérer l'administration de la Zaytūna.

Lors de la première réunion de la commission, Bin ʻĀšūr demande de modifier l'organisation des cours pour intégrer aux programmes d'autres disciplines comme les mathématiques et les sciences naturelles. Une telle demande divise l'opinion de la commission en deux groupes. Le premier, avec à sa tête Aḥmad Bayram at-Tūnisī, s'oppose à la demande de Bin ʻĀšūr et

104 *Ibid.*
105 *Id.*
106 Jurisprudence islamique.
107 Les Jeunes Tunisiens est un mouvement de réformateurs tunisiens. Il se veut le porte-parole des tunisiens face au protectorat français. Il est fondé par Kheireddine et Bašīr Ṣfar. Ils fondent, le 7 février 1907, l'hebdomadaire *Le Tunisien*, un hebdomadaire d'expression française. Il est gratuit et distribué dans de nombreux pays.
108 L'école malikite est l'une des quatre grandes écoles classiques du droit (fiqh) musulman sunnite (maḏāhib). Elle doit son nom au juriste l'Imām Mālik Ibn Anas.

appelle à la préservation de l'enseignement religieux de la Zaytūna. Le deuxième groupe appelle à la réforme et à la diversification des matières enseignées.

De leur côté, les journaux participent activement à ce débat. Le journal an-Nahḍa soutient le projet de Bin ʻĀšūr tandis que le journal *az-Zahra* soutient Bayram. L'appui du Néo-Destour au journal *an-Nahḍa* met fin à la querelle donnant l'avantage à Bin ʻĀšūr. En 1931, sous la supervision de l'université d'al-Ḫaldūniyya, l'association des Etudiants Musulmans d'Afrique du Nord[109], réunie en Tunisie pour la première fois, convoque les deux groupes pour étudier les réformes possibles à az-Zaytūna. Ce rendez-vous est le début d'un mouvement de réforme scolaire dont résulte la démission de Bayram, en 1932, et la nomination de Bin ʻĀšūr directeur de la Zaytūna et de ses annexes. Ce dernier inscrit un programme de disciplines scientifiques et bilingue. Il met en place un enseignement écrit, et organise les cycles d'études. L'université az-Zaytūna signe également des contrats, en 1947, avec l'université al-Ḫaldūniyya pour que soit créé, au sein de la Zaytūna, des postes d'enseignement en sciences physiques et naturelles, en histoire, géographie et en philosophie.

c- L'enseignement et l'ouverture culturelle

Le début des années trente témoigne également des activités culturelles et littéraires organisées par aṣ-Ṣādiqiyya, al-Ḫaldūniyya[110] et aussi az-Zaytūna. Les activités d'al -Ḫaldūniyya, sous la direction de Abd ar-Rahmān Al-Kaʼāk, sont très laborieuses. En effet, Al-Kaʻāk organise des colloques et des réunions autour de thèmes variés. Il aborde des personnalités qui ont marqué la pensée tunisienne et célèbre des événements culturels et littéraires. Il célèbre également des dates marquantes dans l'histoire arabo-musulmane et rend hommage à des personnalités arabes. Ces activités aboutissent à des études d'une certaine

[109] Créée en 1927 sous le nom "Association des étudiants musulmans Nord-Africains" (AEMNA), devenue en 1937 : "Association des Etudiants Musulmans Nord-Africains en France" (AEMNAF). Cette association est très active dans le domaine politique au Maghreb en général. Charles-Robert Ageron dit à son propos : « La présence active en France durant l'entre-deux-guerres (et au-delà) d'un nombre faible mais croissant d'étudiants nord-africains est l'une des clés trop méconnues de l'évolution qui a conduit le Maghreb de la domination coloniale aux indépendances. Quiconque a eu la curiosité de s'intéresser à ces étudiants n'a pu manquer d'être frappé par l'intensité de leurs activités politiques qui devaient conduire beaucoup d'entre eux à devenir des leaders nationalistes ». Charles-Robert Ageron, *L'Association des étudiants musulmans nord-africains en France durant l'entre-deux-guerres. Contribution à l'étude des nationalismes maghrébins,* https://www.persee.fr/docAsPDF/outre_0300-9513_1983_num_70_258_2408.pdf.

[110] L'école al-Ḫaldūniyya est fondée en Tunisie en 1896, fondée par le Mouvement de la jeunesse tunisienne dirigé par Bašīr Ṣfar. Elle offre un enseignement plus complet que celui de la Zaytūna avec des cours de géographie, de mathématiques et de droit français et tunisien. Elle compte pour ses financements sur les subventions et les contributions des membres du Mouvement de la jeunesse tunisienne. Le 20 septembre 1903 Muḥammad ʻAbdū y donne une conférence.

valeur culturelle et littéraire, dont plusieurs sont publiées dans les journaux locaux et par *al-Maṭba'a al-fanniyya bi-Tūnis (*Maison d'Édition Tunisienne).

En 1932, par exemple, un hommage est rendu à l'historien et au spécialiste de la ville de Kairouan, Abī Al-'Arabī at-Tamīmī. Un deuxième hommage est rendu à Muḥammad Al-Muwayliḥī, à Ḥāfiẓ Amīn et à Aḥmad Šawqī. La même année, on célèbre la ville de Kairouan pour le XIIIe siècle de sa fondation. L'ensemble des recherches et travaux, présentés lors de ces rendez-vous, sont publiés dans la revue de la Ḫaldūniyya en 1934[111].

Aṣ-Ṣādiqiyya, pour sa part, fonde, en 1925, an-Nādī al-Adabī (le Club Littéraire). C'est un espace de rencontres pour célébrer la poésie, la littérature et la philosophie. Jusqu'à 1930, il accueille 250 conférences données. Des auteurs spécialistes dans divers domaines y participent tels que Muḥammad Al-Qabbādī, en littérature, Uṯmān Al-Ka''āk en histoire, Muḥammad Al-Māṭrī et Rašīd Al-Minšāwī, en sciences naturelles, Hādī Ḫūrī, et Hādī Ṣafar en sciences économiques[112].

La Ḫaldūniyya fonde, sur le même modèle que le Club Littéraire, *al-Maǧma' al-Adabī* (Le Comité Littéraire). C'est l'occasion pour l'auteur et professeur de littérature Al-Qabbādī de donner une série de conférences autour de la critique littéraire. Le Comité Littéraire s'aventure dans la découverte de la littérature arabe. Elle invite des auteurs de différentes nations et offre un espace d'interventions et de publications aux auteurs tunisiens ayant fait des recherches autour de la littérature du monde arabe. Pour encourager ces actions, la maison d'édition égyptienne, ad-Dār al-Maṣriyya (La Maison Égyptienne) offre, en 1932, un nombre de livres à la bibliothèque de la Ḫaldūniyya[2]. En novembre 1929, le Club Littéraire accueille une conférence à l'al-Ḫaldūniyya d'Abū Al-Qāsim aš-Šābbī sous le titre de *al-Ḫayāl aš-Ši'rī 'inda al'arab* (L'imaginaire poétique chez les Arabes).

C'est un mouvement culturel et littéraire qui se met en marche en Tunisie. La France y prend part. Elle organise en 1941 un congrès officiel sous le nom du Congrès de la Langue et de la Littérature Arabes tenu à Tunis, le 10 décembre 1941. Il encourage les recherches littéraires et la critique. Des orientalistes et des auteurs arabes participent également à ce congrès[113].

Les revues jouent un rôle très important et participent à la vie culturelle et littéraire en Tunisie. *Maǧallat al'ālam al'arabī, s*ous la direction de Zīn Al 'Ābidīn as-Sanūsī, publie, en 1930, une importante anthologie de la production littéraire et de la critique en Orient et en

[111] Muḥammad Al-Fāḍil bin 'Āšūr, *al-Adab at-Tūnusī fī al-qarn arrābi''ašar* (Le mouvement littéraire et intellectuel en Tunisie au XIVe siècle de l'hégire XIXe-XXe siècles), Tunisie, 1998, p. 204.

[112] *Ibid.,* p. 207-208.

[113] *Id.*, p. 206.

Occident *al-Adab at-Tūnisī fī al-qarn arrābi‘ ‘ašar* (La littérature tunisienne au XIVe siècle). Deux autres revues scientifiques jouent également un rôle dans ce mouvement culturel. La première, *al-Mağalla az-Zaytūniyya* (La revue de la Zaytouna), est un espace de publication, en particulier, pour les professeurs de la Zaytūna et pour son directeur, Muḥammad aš-Šādlī Bin Al-Qāḍī.

Ses recherches autour du Fiqh, de la littérature arabe et de l'histoire redonnent à al-Ḫaldūniyya son prestige et son âme. Grâce à des études approfondies et assez complètes, *al-Mağalla az-Zaytūniyya* attire, pour sa part, un grand nombre de lecteurs. La deuxième revue, *al-Ğāmi‘a* (L'université), voit le jour, en 1937, grâce aux efforts des professeurs de l'école aṣ-Ṣādiqī. Elle est placée sous la direction de Muḥammad Bin Ḥusayn et Muḥammad Sāliḥ an-Nīfar.

Cinquante ans après les réformes de Kheireddine, les résultats commencent à se faire sentir. Le ministère de l'éducation tunisien publie, en 1929, les chiffres des élèves scolarisés : le nombre des élèves tunisiens est de 28000 dans les écoles primaires, il dépasse 35000 dans les établissements du secondaire et 22000 dans les écoles coraniques. Concernant la Zaytūna, on compte 2000 élèves. 135 étudiants tunisiens sont inscrits dans le département de droit, de médecine et de littérature. En France, les tunisiens peuvent accéder au concours de l'enseignement supérieur dès 1929[114].

La présence de ces étudiants en France leur permet de toucher de plus près la modernité tant souhaitée pour leur propre pays. Ils découvrent, alors, une nouvelle culture, le principe de la reconnaissance de l'individu et sa place dans la société. De la même manière, les rencontres avec les étudiants d'autres pays arabes (la Syrie, l'Égypte, le Liban, l'Algérie, l'Irak, etc.) et le fait d'intégrer leurs clubs et leurs réunions, renforcent chez eux la tendance nationaliste et le sentiment de la nécessité d'un développement culturel et politique. Ils fondent en 1927 Ğam‘iyyat Ṭalabat Šamāl Ifrīqyā al-Muslimīn (L'Association des Étudiants Musulmans d'Afrique du Nord[115]). Des activités culturelles, des cours et des conférences sont organisés dans ce cadre.

II- Autour de l'écrivain

Dans cette partie, nous aborderons trois points : le statut professionnel de l'écrivain, l'édition et la question de la langue. Ceci nous permettra de comprendre les enjeux réels qui caractérisent le contexte littéraire de cette période.

[114] Muḥammad Al-Fāḍil bin ‘Āšūr, *al-Ḥaraka al-adabiyya wal-fikriyya fī Tūnis*, *op. cit*, p 196-197.
[115] *Ibid.,* p. 198.

1- Le statut professionnel de l'écrivain

Travaillant sur la littérature tunisienne de langue arabe, Muhammad Ghazi donne les éléments suivants[116] concernant la situation professionnelle des écrivains tunisiens entre 1944 et 1948 :

Profession	Enseignants	Écrivains professionnels	Métiers divers	Sans profession
Pourcentage	80%	7%	3%	10%

Pour cette même période, Ghazi confirme que, pour 21 romans, les auteurs sont : 13 enseignants et journalistes, 2 fonctionnaires, 2 professions autres et seulement 4 écrivains professionnels.

Nous pouvons observer, à partir de ces données que la première profession des romanciers tunisiens est celle des instituteurs et des journalistes. Selon Ghazi, c'est la montée de la classe moyenne et de la petite bourgeoisie qui explique ce fait. L'écrivain est amené à exercer un double métier.

Après l'indépendance, le régime politique est issu de cette même classe moyenne. Les intellectuels, qui se sont engagés dans la lutte nationale durant l'occupation française, accèdent aux postes de responsable dans l'administration gouvernementale. On sait que Maḥmūd Al-Mas'adī a été chargé de plusieurs fonctions administratives, la plus importante étant Ministre de l'Éducation Nationale. Cependant, accaparés par leurs nouvelles fonctions, de nombreux écrivains arrêtent d'écrire ou continuent à produire de façon irrégulière dans le domaine littéraire.

2- L'édition

M. S. Al-Mahīdī affirme que pour la période de l'entre-deux-guerres, l'édition tant arabophone que francophone connaît une période relativement florissante, grâce au décret du 17 juin 1936 qui autorise la création de sociétés sous forme de coopératives[117]. Jamel Zran recense les maisons d'édition. Il en cite plus de sept parmi les plus actives et les plus

[116] M. Ghazi, La littérature romanesque en Tunisie, *al-Fikr,* n° 7, Tunisie, 1957, cité dans Abdelkébir Khatibi, *Le roman maghrébin,* François Maspero, Paris, 1968, p. 38.

[117] Muḥammad Sāliḥ Al-Mahīdī, Conférence donnée en 1965 sur *Tārīḫ aṭ-Ṭibā'a wa an-Našr fī tūnis* (Histoire de l'imprimerie et de l'édition en Tunisie), Cité dans Jamel Zran, *Aux sources de l'édition arabophone en Tunisie, Le milieu culturel : au commencement était l'imprimerie*, Rawāfid, 2002 ISHMN, Manouba, Tunis, p. 56-63, p. 57.

représentatives de la scène intellectuelle et littéraire de cette période[118] comme Dār al-Hudā (La maison de la bonne voie), fondée en 1946. Il cite également Šarikat al-Maṭbū‘āt al-Islāmiyya (Société des Éditions Islamiques), fondée en 1904, et Šarikat Maṭba‘āt at-Taqaddum (Société d'imprimerie le Progrès), fondée en 1907.

Plusieurs auteurs se font connaitre à travers ces sociétés d'édition et on assiste à la publication de plusieurs œuvres comme *Dīwān as-Sa‘diyyāt*, recueil de poèmes de Sa'īd Abū Bakkir, en 1926 et les conférences de l'Association des Étudiants de l'Afrique du Nord en 1926. En 1931 *Lā'iḥat Iṣlāḥ at-Ta‘līm bi Ğāmi‘at az-Zaytūna* (Le projet de la réforme de l'enseignement de l'université de la *Zaytūna*) de Muḥammad Ṣāliḥ Al-Mahīdī est publié en 1929. Le poète Muḥammad Al-Marzūqī publie à Šarikat Maṭba‘at al-Ittiḥād (Société de l'imprimerie l'Union), fondée en 1928, son recueil de poèmes *Aššiʻʻatu al-ğamāl* (Rayons de beauté) en 1936. L'activité de traduction connaît aussi, grâce à ces maisons d'édition, un certain développement. Muḥammad Al-Mašriqī, par exemple, traduit et publie une œuvre de Tolstoï, *Guerre et Paix*, sous le titre de *Sulṭān aḍ-Ḍalāl*[119].

Les éditions en langue arabe se multiplient grâce aux activités de l'école al-Ḫaldūniyya, du Collège aṣ-Ṣādiqī et de l'édition privée tenue par une élite de la bourgeoisie tunisienne. Les journaux et les revues restent un espace privilégié pour l'édition littéraire. Selon Zran, entre 1838 et 1956, il existe environ 340 revues en langue arabe éditées en Tunisie dont 38 sont à vocation littéraire. Les titres qui marquent la scène culturelle sont : *al-‘Ālam al-Adabī* de Zīn Al-‘Abidīn as-Sanūsī (69 numéros publiés entre 1930 et 1936), *aš-Šabāb* de Muḥammad Bayram at-Tūnisī (deux numéros entre 1930 et 1936) et pendant la seconde guerre mondiale *al-Maǧalla az-zaytūniyya* (six volumes de 1936 à *1945) et al-Mabāḥiṯ, as-Sa‘āda al-‘uẓmā*[120], *aṯ-Ṯurayya, al-‘Arabī*[121], *al-Badr, al-Faǧr al-Adabī, al-Zuhra*[122] et *Ḫayr ad-Dīn*[123].

Durant la période coloniale, l'édition fait preuve d'un volontarisme pour la cause littéraire. Ainsi nous voyons certains journaux et imprimeries se transformer en centres culturels et regrouper autour d'eux plusieurs auteurs. C'est le cas de l'imprimerie *Dār al-‘Arab* de Zīn Al-

[118] Jamel Zran, *Aux sources de l'édition arabophone en Tunisie, Le milieu culturel : au commencement était l'imprimerie*, *op. cit*, p. 56-63.

[119] *Ibid.*, p. 62-63.

[120] *As-Sa‘āda al‘uẓmā*, revue fondée au début du siècle par Ḫiḍir Husayn.

[121] *Al-‘arab* (Les Arabes) : revue mensuelle littéraire et historique dirigée par As-Sanūsī et fondée par Muḥammad Al-‘Arabī Al-Mašriqī. Son premier numéro date du mois d'août 1923 et le dernier de mars 1925.

[122] *az-Zuhra* : journal quotidien politique et littéraire, édité de juillet 1890 jusqu'au 9 avril 1959, publié par ‘Abd ar-Raḥmān Sanādilī. Il est le premier quotidien dans l'histoire de la presse littéraire à pouvoir vivre toute cette période.

[123] *Kheireddine* : revue mensuelle, première revue illustrée, éditée entre mars et septembre 1906 et dirigée par Muḥammad Ğa‘āybī, éditeur aussi du journal *aṣ-Ṣawāb* (La Raison).

‘Ābidīn As-Sanūsī[124] qui prend à son compte la publication de plusieurs œuvres. Muḥammad Ṣāliḥ Al-Mahīdī dit à son sujet :

> Sa façon d’éditer consiste à demander à ses amis écrivains de lui remettre leurs manuscrits, qu’il s’engage par la suite à éditer à son compte, en sachant que cette opération va lui coûter des pertes[125].

As-Sanūsī contribue ainsi à la publication de plus de vingt titres dans tous les domaines et plus de quinze revues et journaux. Certains cafés populaires de Tunis suivent le même chemin, tel le Café de Ğama‘a taḥta as-sūr. Le rapport est réellement étroit entre l’activité éditoriale, les revues, la littérature et l’imprimerie.

Ce mouvement rencontre cependant des difficultés qui sont d’ordre politique. Les autorités contrôlentla production. Muḥammad Ṣāliḥ Al-Mahīdī note que, malgré un certain dynamisme, le secteur de l'édition reste faible[126]. Cette pression coloniale va avoir des conséquences sur l’édition et la publication en Tunisie : en 1911, à la suite des manifestations d’al-Ğallāz[127], la diffusion des journaux tunisiens est suspendue.

Cependant, afin de valoriser le monde occidental, les autorités françaises encouragent les œuvres appartenant au genre du voyage en langue arabe. A travers ces œuvres, les auteurs manifestent leur admiration pour la culture européenne. En voici quelques titres : a*l-Istiṭlā‘āt al-Bārisiyya* (Voyages parisiens) de Muḥammad as-Sanūsī édité en 1892 ; *al-Brins* (Le Prince) en 1912 ; *ar-Riḥla al-Filliariyyā* (Le voyage du Président Fallières en Tunisie) de Muḥammad Bilḫūğa édité en 1912 ; *ar-Riḥla al-Nāṣiriyya* (Le voyage de Nacer Bey en France) édité en 1913[128].

L’édition arabophone en Tunisie, au sens moderne du terme, est donc inexistante tout au long du protectorat. Au niveau budgétaire, en effet, elle ne peut pas être indépendante. Selon Bin ‘Āšūr :

> Elle est, d’une part, l’œuvre de l’élite tunisienne bourgeoise et, d’autre part, l’apport des activités associatives, culturelles ou politiques de l’époque[129].

[124] Zīn Al-’Abidīn as-Sanūsī ; Fils de Muḥmmad as-Sanūssī, contemporain et collaborateur du Général Kheireddine, né à Sīdī Bū Sa’īd en 1901 et mort en 1965. Il a commencé ses études au collège aṣ-Ṣādiqī où il a obtenu un certificat d'études primaires en 1916 puis il a poursuivi ses études à az-Zaytūna à partir de 1917.

[125] M.Ṣ. Al-Mhīdī, cité dans Jamel Zran, *Aux sources de l’édition arabophone en Tunisie, op. cit*, p. 60.

[126] *Ibid*., p. 57.

[127] Les évènements d’al-Ğallāz sont un épisode marquant de l’histoire de la Tunisie. Suite à la décision de la municipalité d'immatriculer le cimetière à son nom alors qu'il appartient à l'administration des habous et d’y enterrer des non-musulmans, le cimetière se retrouve, en novembre 1911, au centre d'une émeute sanglante entre les forces de l'ordre et des manifestants tunisiens.

[128] Jamel Zran, 2002, *op. cit*, p. 57.

[129] Muḥammad Al-Fāḍil bin ‘Āšūr, *op. cit*, p. 115.

Cependant, même si elle reste marginalisée par rapport à celle de la langue française, l'édition arabophone va pourtant promouvoir une littérature tunisienne avec la maison d'édition Dār al-Adab de Zīn Al-'Ābidīn as-Sanūsī, dans laquelle s'illustrent des écrivains comme aš-Šābbī, Al-Mas'adī, Ḫarayyif, ad-Dū'āǧī, Al-Ḥaddād.

La diffusion de la littérature est donc assurée par les libraires et les imprimeurs privés. Après l'indépendance, l'État crée une structure d'édition dans le but d'instaurer une culture nationale moderne au service de la massification de la culture et de l'enseignement. Ainsi, après l'indépendance, le secteur public produit, entre 1956 et 1987, plus de 70 % des livres publiés et ne laisse à l'édition privée que peu de possibilités d'évoluer.

3- La question de la langue

a- Le problème de la pluriglossie

La langue arabe présente, dans sa pluriglossie, une certaine difficulté. Cette pluriglossie se retrouve dans l'arabe dialectal mais aussi dans l'arabe littéral. Concernant ce dernier, selon Abdelkader Mehiri, ce serait cette appellation « langue classique » et « langue moderne » qui ferait croire à l'existence de ces deux langues distinctes l'une de l'autre. Cependant, Mehiri affirme que :

> Il ne s'est pas produit dans l'évolution de la langue arabe cette décantation qui permet d'éliminer certaines constructions pour les remplacer par d'autres jugées plus efficaces[130].

C'est alors la langue classique qui constitue toujours la norme et fournit à l'écrivain les critères du bon usage de la langue.

Parmi les genres littéraires, la poésie est la plus significative dans cette voie. Il existe une forte tendance en faveur du vers libre et, prosodie ancienne et prosodie moderne peuvent coexister dans l'œuvre d'un même poète.

Concernant les dialectes, ils diffèrent entre eux selon les pays arabes où ils sont parlés. Aucun de ces dialectes n'accède au rang d'une langue nationale. Ils ne sont pas morts pour autant et ils manifestent, même, une certaine vitalité dans l'usage qui en est fait dans la production littéraire. C'est à la fin du XIXe siècle, dans tout le monde arabe, que le problème de son utilisation dans la création littéraire s'est posé. Le débat est présent également en Tunisie mais sans se rapprocher d'une solution définitive. Plusieurs auteurs tunisiens y trouvent bien des avantages. Le dialecte répond, en effet, à un besoin urgent, celui de créer une écriture simple et facile à diffuser. Khatib dit à ce propos :

[130] Abdelkader Mehiri, *Quelque problèmes posés par la langue dans la littérature tunisienne contemporaine*, http://www.limag.refer.org/AutresPublications/Confluent/Confluent47.pdf

> Pour répondre aux besoins socio-économiques, il a fallu simplifier la syntaxe, créer de nouveaux mots, adopter une écriture journalistique faite de modèles et de constructions grammaticales venus de l'Occident[131].

En effet, le dialecte est une langue de tous les jours, il a le privilège d'être enraciné dans le réel avec un vocabulaire concret et il est souvent source d'inspiration chez les auteurs orientaux comme Tawfiq Al-Ḥakīm, qui sont un modèle pour les jeunes auteurs tunisiens. Déjà, en 1935, ʻAlī ad-Dūʻāğī employait le dialecte dans ses nouvelles[132] et ses pièces de théâtre.

Face à cette pratique, un courant littéraire fait son apparition. C'est la tendance symboliste avec Maḥmūd Al-Masʻadī qui développe une écriture en arabe littéral. Les adeptes de cette langue appellent à une tendance nationaliste dans le domaine littéraire. Pour eux, l'unité des pays arabes doit passer par l'unité de la langue, c'est-à-dire l'arabe littéral. Ceci dépend, en réalité, d'une volonté politique et nous sommes encore loin d'une telle perspective au Maghreb. Selon les auteurs symbolistes, le dialectal est, incontestablement, très pauvre en vocabulaire abstrait ou affectif, il n'a rien du prestige d'une langue qui se réclame d'un riche patrimoine littéraire. Il évoque simplement un caractère local. L'œuvre écrite en dialectal prend ainsi le risque de ne pas être comprise ni appréciée par les lecteurs des autres pays arabes et de ne pas avoir l'audience d'une œuvre écrite en littéral.

Le littéral, quant à lui, limite les barrières linguistiques. L'auteur doit maîtriser cette langue afin d'arriver à une production écrite originale et reconnue. Pour Khatib, l'œuvre d'Al-Masʻadī est un exemple à suivre :

> L'œuvre de Mahmoud Messadi suscite l'admiration surtout par le style où l'on sent l'effort qu'a fourni l'auteur à travers les solutions heureuses qu'il apporte aux problèmes posés par la langue[133].

Cependant, les actions des auteurs partisans de l'arabe littéral sont limitées car l'usage du dialecte perdure, en particulier avec l'émergence du courant réaliste et la publication des romans comme *Ḥubbik darbānī* (Ton amour m'a rendu fou) en 1959 et *Barg al-llīl* (Les éclairs de la nuit) d'Al-Bašīr Ḫarayyif publié en 1960. Les titres témoignent de l'emploi du dialecte tunisien. Selon leur auteur, la langue n'est pas une institution. Elle est expression

[131] Abdelkabir Khatib, *Le roman maghrébin,* https://books.google.fr/books?isbn=2348032805

[132] La plupart des nouvelles d'ad-Dū'āğī sont recueillies dans un recueil publié en mars 1945, sous le titre, *Sahirtu minhu al-layālī* (J'ai veillé des nuits pour lui).

[133] Abdelkader Méhiri, *op. cit.*

vivante et évolutive. Il soutient l'idée que l'arabe dialectal est plus proche du lecteur que l'arabe littéral et que ce dernier constitue un danger majeur pour la littérature.

Il affirme que :

> Parmi les défauts de la langue classique, il est à noter que chaque auteur emploie l'arabe dialectal dans sa vie quotidienne, mais quand il veut écrire il s'engage dans un continent étranger. Son écriture perd alors son caractère naturel et simple[134].

Les revues tunisiennes participent à de nombreux débats autour des avantages et des inconvénients du littéral aussi bien que du dialectal. Les arguments sont multiples et variés sans que ne se dégage un consensus pour le dialecte ou le littéral. Pour la plupart des auteurs, le dialecte est réservé pour les dialogues, car il préserve un aspect naturel et paraît plus expressif. Écrire les dialogues en arabe littéral les priverait de leur valeur ou de leur saveur. Et c'est pour ces raisons que la tentation d'utiliser le dialecte ne peut être que grande.

La grammaire du littéral, quant à elle, est intégralement respectée. Selon Mehiri :

> Nul en Tunisie n'a essayé de faire comme la romancière libanaise Layla Baalabaki qui a tenté de se libérer, dans ses écrits, de certaines contraintes de la grammaire arabe. Le dialectal lorsqu'il est utilisé dans la littérature tunisienne, intervient comme un élément incident, si l'on peut dire, comme une parenthèse vite fermée par l'auteur pour revenir au littéral[135].

Il faut noter également que l'utilisation du dialecte est encouragée par la publication, à travers les revues et journaux, de nombreux textes en dialecte et l'adaptation et la diffusion de certaines œuvres pour la télévision et les ondes des radios. Les efforts de Mehiri pour donner au dialecte sa place dans la littérature est à noter également. Il souhaite, A l'instar de Ṭawfīq Al-Ḥakīm en Orient, l'unification du dialectal et du classique par la création d'une langue qui soit en même temps parlée et écrite.

Par ailleurs, l'utilisation du dialecte dans la littérature tunisienne varie selon les genres. Il est utilisé dans les nouvelles et il est très fréquent dans le genre du théâtre. Le contact direct avec des spectateurs, qui parlent le même dialecte, et le souci de rentabilité expliquent ce choix pour plusieurs auteurs. Le nombre des pièces écrites en dialecte dépasse celles qui sont écrites en arabe littéral. Ce dernier reste néanmoins en usage pour les pièces historiques ou à la traduction des pièces étrangères. Mehiri affirme à ce propos que :

[134] Bašīr Ḫarayyif, *Ḫaṭaru al-fusha 'alā al'-Āmiyya* (Le danger de l'arabe littéral pour le dialectal), al-Fikr, Tunis, n° 10, juillet 1959 p. 15, cité dans Abdelkabir Khatibi, *Le roman maghrébin,* François Maspero, Paris, 1969.
https://books.google.fr/books?isbn=2348032805

[135] Abdelkader Mehiri*, op. cit.*

> Ici, l'arabe littéral est plus adapté aux sujets développés. Il sert à véhiculer des idées qui auraient perdu de leur valeur si elles avaient été transposées en dialectal. Il contribue parfois à accentuer l'effet recherché et à frapper l'imagination, si la pièce tend à glorifier un épisode de l'histoire arabe. L'arabe littéral est en somme la langue employée soit pour édifier le spectateur, soit pour développer des idées dont l'ampleur est telle que le dialectal ne peut lui convenir[136].

En poésie, il existe un genre bien déterminé celui de la poésie en dialectal. Mehiri explique en ces termes que : « Il s'agit là d'un genre qui est plutôt folklorique. Il se développe indépendamment de la poésie composée en littéral[137] ».

Jusqu'à présent, le problème entre arabe littéral et arabe dialectal n'a jamais été résolu et le dialecte ne semble pas être supplanté par l'arabe littéral, dans la majorité de la production littéraire.

b- Écrire dans une autre langue

Bourdieu, dans *Les héritiers, les étudiants et la culture*[138], explique comment la langue véhicule les schémas intellectuels et les systèmes de pensée qui dépendent dans une grande mesure de la formation scolaire, des méthodes pédagogiques et de conditions sociales déterminées[139]. La culture tunisienne ne fait pas exception à cette règle. Depuis l'avènement de la colonisation, on assiste en Tunisie, à la coexistence de deux langues principales. Si la langue arabe est considérée, dans le système éducatif, comme un héritage de la culture nationale et la langue principale de l'enseignement, il n'en reste pas moins vrai que la langue française est perçue comme un moyen pour aboutir au projet de modernisme.

Rappelons que Maḥmūd Al-Mas'adī, avec tout l'attachement qu'il a à l'égard de la culture arabo-musulmane et à la langue arabe, contribue à mettre en place un système éducatif moderne bilingue, français et arabe, à partir de l'âge de 8 ans (et) étendu à tout le territoire tunisien. Il installe la nouvelle université tunisienne et supprime le Kuttāb (l'école traditionnelle[140]). Il déclare que : « Adopter une langue étrangère, c'est participer à la représentation de sa propre culture[141] ». En effet, pour les écrivains tunisiens de langue française, reconnaître l'universalisme c'est faire, en premier lieu, connaître une culture authentiquement nationale. Abdelkabir Khatibi indique à ce propos :

[136] *Ibid.*
[137] *Id.*
[138] Pierre Bourdieu et J. G. Passeron, *Les héritiers, les étudiants et la culture,* Paris, Ed. De Minuit, 1964.
[139] Voir à ce propos, Bourdieu et J.G. Paseron, *Les héritiers, les étudiants et la culture,* Paris, 1964, Ed. De Minuit.
[140] Youssef Seddik et Fawzia Zouari, *Mahmoud Messadi*, Jeune Afrique 20/12/2004.
[141] *Ibid.*

> Il semble que pour atteindre de pied ferme l'universalité, l'écrivain est condamné à engager le dialogue avec son propre pays. N'oublions pas que si Kateb, Chraïbi, Dib sont acceptés par l'Occident, ce n'est pas en tant que représentants universels, mais en tant que Maghrébins[142].

La question identitaire et le problème de l'arabisation sont plus que jamais d'actualité dans le monde arabe. En Algérie, le président Ben Bella[143], s'inquiétant de l'aliénation des Algériens à la culture française, rappelle que : « Adopter le langage d'autrui c'est adopter sa structure mentale[144]». L'écrivain égyptien, ʻAbd ar-Raḥmān Badawī, écrivait :

> Nous autres, Arabes, nous sommes en train aujourd'hui de faire notre nouvel humanisme et nous sommes tous perplexes quant à savoir quel chemin nous y mènera[145].

En effet, cette question de la langue est liée à la recherche de cette personnalité nouvellement réclamée, en particulier, depuis la montée du nationalisme nassérien, à la fin des années 1950, qui ne cesse de rappeler l'appartenance à une culture commune arabo-musulmane.
Attentifs à ce problème, certains auteurs tunisiens affichent leur fierté de maîtriser la langue arabe. C'est la position, par exemple, des auteurs de la revue *al-Mabāḥiṯ* qui condamnent sévèrement la proposition de ʻAbd Al-ʻĀzīz Fahmī[146], qui souhaite remplacer les lettres arabes par les lettres latines sous prétexte que les imprimeurs font beaucoup de fautes d'orthographe :

> Il est vrai que les circonstances de l'époque incitaient à protéger tous les fondements de la personnalité tunisienne, la langue arabe classique étant une composante principale de cette personnalité. […] Mais cela n'autorise pas la négligence à rechercher des solutions pour mettre fin à cette écriture défectueuse dans l'imprimé[147].

Maḥmūd Al-Masʻadī, directeur d'*al-Mabāḥiṯ* de 1943 à 1947, valorise la langue française. Il met en place avec ses disciples et les auteurs néoclassiques un ensemble de mesures concernant la langue française. Il l'intègre très tôt dans le système scolaire. Cette langue devient rapidement un moyen de lutte pour les Tunisiens afin d'affirmer leur identité. Le Collège aṣ-Ṣādiqī et le Lycée Carnot se chargent d'enseigner cette langue et de former des

[142] Khatibi Abdelkebir, *op. cit.*
[143] Ahmed Ben Bella ; premier président de la République algérienne de 1963 à 1965.
[144] Ben Bella, Discours d'ouverture de l'Université d'Alger en décembre 1962, cité dans, Jean Déjeux, *Décolonisation culturelle et monde moderne en Algérie*, http://www.limag.refer.org/AutresPublications/Confluent/Confluent47.pdf
[145] Abderrahman Badawi, *L'humanisme dans la pensée arabe*, in *Studia Islamica*, VI, 1956. p. 67-100, cité dans Abdelkader Mehiri, *op. cit*.
[146] ʻAbd Al-ʻĀzīz Fahmī est l'un des membres de l'Académie de Langue Arabe au Caire.
[147] Béchir Ben Slama, *Les Courants littéraires dans la Tunisie contemporaine, 1998, Atlas éditions*, Tunis, chapitre 3-5.

futurs traducteurs. L'université-mosquée Zaytūna elle-même connaît des réformes ; elle est la matrice des nouvelles élites arabophones ouvertes à la modernité comme l'indique Jamel Zran :

> L'élan réformiste de la Nahḍa va s'infléchir : une partie des élites va s'approprier la langue de l'occupant, pour mieux proposer ses réformes. La langue française devient un des moyens de lutte de l'élite tunisienne. Une élite bilingue trouve donc, dans l'édition de la presse, les moyens, certes limités, d'exprimer une ambition nationale, dans un monde où les nouveaux supports de la connaissance (journaux, revues, radio, presse…) prennent de plus en plus d'ampleur[148].

A cette considération sociale et politique de la langue française va correspondre une élaboration littéraire. En effet, la période coloniale voit naître en langue arabe comme en langue française une quantité de périodiques, même s'ils sont souvent pour de courtes durées, et que leurs éditions sont tributaires de l'effort des imprimeurs. Ces projets, à la fois d'édition, de presse et de l'enseignement vont contribuer à la naissance d'une première génération d'écrivains tunisiens d'expression arabe et française.

Pour l'édition en langue française, *La Revue Tunisienne*, fondée depuis 1885 par Jules Affoux, publie en 1918, un recueil de premiers poèmes en français de Ṣāliḥ Farḥāt, *Poèmes,* et un deuxième recueil de Salah Ettri, *Les chants de l'aurore,* en 1931[149]. D'autres poètes tunisiens écrivent en langue française comme Musṭafā Kūrda, Aḥmad Šarǧi. Maḥmud Aslān, pour sa part, publie en 1943, un roman, *Les Yeux noirs de Leila*.

Ṭahar Bakri affirme que depuis les années 1920, en particulier dans la communauté juive tunisienne, un certain nombre d'auteurs publient des romans, des contes et des récits en langue française. Parmi eux, il cite Vitalis Danon, Benattar avec *Le Bled en lumière,* publié en 1923 ; Ryvel, en 1929, avec *La Hara,* un recueil de contes et *l'Enfant de lukala*, 1931 ; Claude Bénady, en 1955, publie *Les Remparts du bestiaire.*

Jean Fontaine note, quant à lui, qu'il faut attendre les années cinquante pour voir se développer une écriture nouvelle en langue française avec deux figures importantes de la littérature tunisienne : Al-Hāšimī Bakūš (1916-2008) *Ma foi demeure* publiée en 1958 et *La dame de Carthage* en 1961, et Albert Memmi (né en 1920) qui, avec *la Statue de sel*[150] et

[148] Jamel Zran, *Imprimerie et édition dans la Tunisie coloniale*, Paris XII, 1993, cité dans, Abderrazak Cherait, *Abou el Kacem Chebb*i, Apollon Édition, Tunis, 2008, p. 32.

[149] Cité dans Taher Bekri, *Littérature de Tunisie et du Maghreb, suivie de réflexions et propos sur la poésie et la littérature,* Paris, l'Harmattan, 1994, p. 24.

[150] A. Memmi, *La Statue de sel*, Paris, Buchet-Chastel, 1953.

Portrait du colonisé suivi de *Portrait du colonisateur*[151], évoque inlassablement la question de l'identité et de l'errance[152].

De manière générale, les thèmes de l'exil, du déchirement et de la nostalgie sont très présents chez plusieurs auteurs de langue française. Selon Majid El-Houssi, l'espace d'écriture de la langue française, est un espace d'échange et d'influence même si la question de l'identité est toujours présente :

> L'écrivain méditerranéen veut toujours parcourir l'itinéraire de son enfance. Le récit méditerranéen en français est errance, texte d'aventures, esprit d'indépendance, recherche du moi, vers le pays de la liberté. Ainsi se fait-il dialogue entre deux civilisations, entre l'ancien et le nouveau, entre Orient et Occident, les deux aspects de l'équilibre, rompu de temps à autre par les événements de l'histoire. Les civilisations musulmane et chrétienne dialoguent dans le récit, en s'imprégnant constamment, dans une identité nationale qui se ferme sur elle-même, parfois de façon dramatique, ou s'ouvrent au modèle français et méditerranéen, en un échange fécond d'influences[153].

On constate ainsi que dans les deux décennies qui suivent l'indépendance, il y a très peu d'œuvres littéraires en langue française[154]. Depuis le début du XXe siècle jusqu'à l'indépendance, c'est la prose qui domine la littérature en langue française. Le genre de la poésie ou du théâtre ne font leur apparition que depuis le milieu des années 1960. Ce décalage est expliqué, dans *al-Mawsūʻa al-ʻarabiyya,* par le fait que la langue française est plus facile à utiliser en prose qu'en poésie ou dans le théâtre :

> تسم ا ؟ب التونسي الن اطق بالفرنسي قي الي اتي اتطغي ان السّرد)من أوائل القرن العشرين إلى تاريخ ؟؟ق ؟ل 1956(والشعر لواشعر السرديف إلى فترة الثاني ة)من سنتين اتال قرن العشرين إلى الثمانينات(فإلى فترة الثاني ة من حت ا ؟اس السرديّة وخصوصة في هاالرواية ا ؟لى يلي ة ال طلاقة. يمكن قراءة هذه السّمة الطاغية قبطرق شتى نكر في هايُسْر قرؤية الرواية عموما قبل أن قبل الشعر والمسرح في مجيط اجتماعي مدا العربي ة اللغة ا ؟م وفي ها عزوف النشرين عن نشر الشعر والمسرح باللغة الفرنسية[155].

> Au début, la littérature tunisienne en langue française était caractérisée par la domination du récit (Du début du XXe siècle jusqu'à l'indépendance, en 1956), de la poésie et de la poésie narrative en deuxième période (à partir des années 1960 jusqu'aux années 1980). Cette deuxième période a donné aux genres narratifs, et en particulier au roman, la priorité absolue. Nous pouvons expliquer cela de différentes manières. Il est plus facile, par exemple, de lire un roman qu'un poème ou une pièce de théâtre dans un milieu social où la langue arabe est la langue maternelle ce qui explique le refus des éditeurs de publier la poésie ou le théâtre en langue française.

151 A. Memmi, *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*, Paris, Buchet-Chastel, 1957.
152 Ces œuvres sont citées dans Taher Bekri, *op. cit*, p. 24-25.
153 Majid El-Houssi, *La Méditerranée espace narratif en français*, in Dotoli, *Le Récit méditerranéen d'expression française,* 1945-1990, Fasano-Paris, Schena-Didier Erudition, p. 11-31, p. 27.
154 *Ibid*. p. 28.
155 http://www.mawsouaa.tn/wiki/الرواية_التونسية

En résumant la situation de l'écrivain tunisien, sans oublier son appartenance au Maghreb et plus généralement au monde arabe, nous pouvons dire que les positions occupées sont celles d'une écriture réaliste et engagée dans la prise en compte des problèmes de la société. Par ailleurs, la production littéraire tunisienne se caractérise par son éclatement linguistique : arabe/français et arabe /dialecte. Cette littérature est inexplicable sans un retour sur la situation des écrivains, mais aussi un retour sur la genèse d'une littérature en relation avec la situation financière et les circonstances de la publication.

4- La production littéraire

a- La prose

Bin ʻĀšūr respecte l'approche générique arabe classique qui distingue la poésie et la prose, pour intégrer l'ensemble de la production, qui ne soit pas de la poésie, sous le nom de la prose[156]. Il distingue, cependant, trois genres littéraires : le théâtre, la nouvelle et *al-ḫaṭāba*[157]. L'ensemble de ces œuvres traite des sujets politiques avec une forte préoccupation sociale. Il présente la première forme littéraire en Tunisie après les réformes de Kheireddine et le début de la période coloniale. Ce phénomène persiste jusqu'à l'avènement des romantiques en Tunisie et l'émergence du mouvement des novateurs, que nous aborderons plus loin. Il annonce, pour les années 1930 et 1940, des œuvres plus élaborées et plus proches de la littérature dans ses notions les plus contemporaines pour le monde arabe. Il est difficile, cependant, de lui attribuer le titre d'une « écriture littéraire » puisqu'elle englobe, selon Bin ʻĀšūr, un autre domaine littéraire, la politique et la science. La confusion est forte entre ces trois domaines.

En effet, comme depuis toujours, d'étroits rapports s'établissent entre histoire et littérature, les événements historiques récupérés par l'écriture ont de sérieuses répercussions sur la vie des lettres. Des écrivains, des avocats et des journalistes comme aṭ-Ṭahir Ṣfar interviennent dans la vie politique et l'inverse est aussi juste, des écrivains et des poètes interviennent dans la vie politique. Le « mal d'être » touche une génération d'écrivains qui trouvent dans l'histoire contemporaine et dans les troubles politiques et sociaux les raisons d'écrire. Nous donnons un aperçu rapide sur cette production en suivant le classement générique de Bin ʻĀšūr.

[156] Muḥammad Al-Fādil bin ʻĀšūr, *op. cit*, p. 216-232.

[157] Dans, *Muğmal Tārīḫ al-Kitāba*, (L'histoire de l'écriture) ʻAlī Maḥfūẓ définit *al-ḫaṭāba (*L'art oratoire) en ces termes : « الخطابة هي فن القول الموجه إلى الناس لإقناعهم أو حملهم على مذهب من المذاهب ». (Al-ḫaṭāba est un art fondé essentiellement sur la parole (orale). Il est destiné à la persuasion des auditeurs). https://mawdoo3.com// التعريف بفن الخطابة

b- L'art oratoire (*al-ḫaṭāba*)

Al-Ḫaṭāba, un ancien genre littéraire arabe, est ranimé, en particulier par les étudiants de la Zaytūna. Ils expriment leurs opinions et reformulent les demandes de Laǧnat aṭ-Ṭalaba[158] (L'assemblée des étudiants). Des nouveaux talents dans al-Ḫaṭāba apparaissent tels que Muḥammad Ṣāliḥ Al-Mahdī et Muḥammad Bū Šarbiyya. L'un est président de Laǧnat aṭ-Ṭalaba pendant six ans durant lesquels il est très actif, l'autre est écrivain et homme de lettres. Les étudiants diplômés des universités françaises participent également à l'animation de ce genre littéraire.

Leurs sujets de débat sont toujours autour de la nation et de la libération du pays. Citons, par exemple, 'Alī Balahwān qui écrit en arabe littéral. Sa connaissance approfondie de la littérature et de la langue arabes vient soutenir son éloquence. Pour les réunions privées, on peut citer 'Abd ar-Rāḥmān Al-Ka'āk qui se montre créatif. Il est connu pour sa maîtrise de l'improvisation lors des cérémonies, des hommages et la présentation des conférenciers, mais aussi pour son discours critique. En voici un extrait dans lequel il critique le roi Munṣif :

[...] اذا الملك الذي يقرن من الدين مجرى السيف من اليد طل يقوم فيه قام الحاجب من القلب الذي جلّ ج ؟ه وعمّر والده قد خار موسى وأوكا وولى الملك من بعده أن مدّ اعباء وقعة من ا ؟؟† يلي تنبأ وسع القراع وجدّب فيها من رسوم الفضل كلّ دارس وأجى الكرب هذين الحصون والمدارس لم تغن الله ضاعف نيه طل هذا القلع بلبل كمثل تنتس عسر نبل [...] بلى وقد كان تنتس دوحة المجد باسقة الفنن ؟ ا بس ؟ية وافية الضّل شرك ة الصيف الفلك وقد لقيت ما سا حا ها وعجا ها وعظا ها فأضحت في كلّ قرار في حراره وأمست في جميع القاع أذلّ من فوق قيعا ط ها الخلي وعا ها الرقليق صمت أو صرها وغلبت ونا ها [...] وتولّى مجده بعوله وعطل مجد حل دباعي[159].

Le roi se plie entièrement à la religion [...]. En effet, il est, pour la religion, une épée dans la main d'un héros et il est, pour elle, les sourcils qui protègent l'œil. Mais, que Dieu le bénisse et que ses volontés soient exaucées, il s'est incliné devant notre souverain, le souverain des musulmans et le souverain de tout le monde en lui cédant une telle grandeur et un étendu royaume. Il lui présente toute forme d'obéissance et glorifie son nom dans les forts et les écoles et que dieu me pardonne, il en rajoute encore et multiplie tel qu'un grain de blé qui en donne sept autres. Oui, la Tunisie, entre tous les pays musulmans, est la voûte du roi, une terre fertile bien construite. Alors demandons-nous : Comment se fait-elle écraser, insulter et désosser ? Comment est-elle devenue la dernière, entre toutes ses préoccupations ? Comment est-elle devenue la plus humiliée sur terre ? N'importe qui peut y mettre les pieds et n'importe qui peut la gouverner. Ses alliés gardent le silence et ses partenaires sont absents. Elle n'a plus de gloire ni de force.

[158] Laǧnat aṭ-Ṭalaba (L'assemblée des étudiants) est fondée en 1907. Ses premières préoccupations sont d'ordre culturel et littéraire. Mais suite à la dégradation de la situation générale du pays, elle s'engage dans des activités politiques à travers la revue aṣ-Ṣawāb. http://www.mawsouaa.tn/wiki / حركة لجنة الشباب التونسي

[159] Maḥmūd Gabbādū cité dans, Muḥammad Al-Fāḍil Bin 'Āšūr, *op. cit*, p. 29.

La publication et la diffusion sont assurées par des revues qui ont un rôle très important dans le mouvement culturel et littéraire en Tunisie. La prose se développe dans un climat de rivalité entre les deux partis politiques du pays : le Néo-Destour et le Vieux-Destour[160]. Elle est diffusée en particulier dans un nouveau journal quotidien *Ğarīdat an-Nahḍa* (Le Journal de la renaissance), publié en 1924 par le Néo-Destour. Il aborde des questions religieuses, sociales, administratives mais il ne traite les sujets politiques que de façon occasionnelle. La même situation se présente pour le journal *an-Nadīm,* toujours fidèle à servir le Néo-destour et ses activités pour la Nahḍa culturelle.

Aṣ-Ṣawt at-tūnusī (La voix tunisienne), journal officiel de Néo-destour, paraît en langue française. Rapidement, il devient indépendant sous la direction de Šadlī Ḫayr Allah. Il est très actif, en particulier, après le soulèvement d'un mouvement populaire concernant at-Taǧnīs[161] au cours de l'année 1933. Le Néo-destour finit par créer un nouveau journal sous le titre *al-'Āmil at-tūnisī* (Le travailleur tunisien). Comme auteur dans ce journal, Bin 'Āšūr cite aṭ-Ṭahir Ṣfar (1903-1942) en langue arabe, et pour l'édition en langue française : Ḥabīb Būrgība, Muḥammad Būrgība et Al-Biḥīrī Giga[162]. Mais il semble que la prose politique en langue arabe n'est pas au point, ses préoccupations étant plutôt administratives.

L'ancien Destour, lui, publie dans *al-Irāda* (La volonté). Avec *al-'Āmil* les deux journaux entrent dans une querelle et animent la prose. En effet, le lecteur tunisien ne tardera pas à découvrir, dans cette querelle politique, des plumes très distinguées comme celle d'un jeune auteur, aṭ-Ṭahir Ṣfar, diplômé de l'université de droit de Paris, chercheur en littérature arabe et française et en philosophie. Il est l'un des fondateurs de Néo-destour et il reste, cependant, objectif. Il prend en compte l'avis de la partie adverse et il publie des articles dans les deux journaux, *al-'Āmil at-tūnisī et à az-Zahra,* sous le titre de *al-Minbar al-ḥur al-laḏī fataḥtuhu li-aš-Šiqayn,* (La libre estrade que j'ai ouvert aux deux parties). Aṭ-Ṭahir Ṣfar aborde dans ses articles aussi bien les questions sociales que politiques et historiques.

L'extrait suivant est une réponse à un article publié dans *al-Irāda* dans lequel il défend le principe de la liberté :

ونحن وإن وافقنا على بعض المبادئ التي جاء بها الطّاعن على الحزب الدستوري الحر فإنّا لا نوافقه على أن هذه المبادئ خصوص وأن للحزب الدستوري الحر وحده الحقّ في المطالبة بها؟؟؟ جريدة العمل الحزب الدستوري

[160] Vieux-Destour est un parti politique tunisien fondé en 1920 remplacé, en 1934, par le Néo-Destour (Parti Libéral Constitutionnel).

[161] At-Taǧnīs (Naturalisation) est le nom donné, en 1933, au fait d'attribuer une sépulture aux non musulmans dans les cimetières des musulmans.

[162] Muḥammad Al-Fāḍil Bin 'Āšūr, *op.cit.* p. 215.

المؤسّسة على الحرّيّة الاقتصاديّة والقول والتّصريح بالرّأي فيها. لكن هل يمكن أن نقبل بالخروم الحرّيّة السّياسيّة و خصوصا أن الحزب المطلوب من أعضائه الطّاعة العمياء[163].

Et même si nous avons accepté le principe de la confiance partagée entre les membres du même parti politique, nous ne pouvons pas accepter l'obéissance aveugle telle qu'elle est présentée dans la revue *al-Irāda*. En particulier dans la mesure où cette énergie, dont ils parlent, n'accepte pas l'échange entre les membres et ne peut pas être une règle pour les partis politiques fondés sur la liberté des élections annuelles, notamment lorsque les partis demandent au gouvernement en place, la liberté de publication, de parole et d'expression. Comment alors ces institutions, en réclamant la liberté, osent-elles réclamer à leurs membres l'obéissance aveugle ?

Bin ʻĀšūr donne le nom de « La prose scientifique » à une catégorie de la prose. Il désigne par « scientifique » la littérature et la philosophie. En effet, l'élargissement des domaines de la recherche, l'épanouissement relatif de la publication et l'évolution de la critique encouragent plusieurs auteurs à développer ce domaine de la littérature et de la philosophie. Parmi ces auteurs, ʻUṯmān Al-Kaʻāk se distingue par ses études sur les courants philosophiques et les courants littéraires. Il développe également une nouvelle tendance artistique basée sur la psychologie et les théories de l'esthétique.

De son côté, la revue, *al-ʻĀlam al-Adabī* (L'univers littéraire), se taille la part du lion dans ce genre de publication. Nous pouvons citer, parmi les recherches qu'elle publie, les articles de Zīn Al-ʻĀbidīn as-Sanūsī, *al-Wuḍūḥ wa-l-ibhām* (La clarté et l'ambiguïté), *al-Adab al-Qawmī* (La littérature nationale) et *aṭ-Ṭarīqa al-Qaṣasiyya* (La méthode de la narration). Citons également les articles de Muḥammad Al-Ḥalīwī, qui tente d'appliquer les théories de la critique occidentale à la littérature arabe, *alʻAbqariyya* (Le génie), ceux de Muḥammad ʻAbd Al-Ḫāliq Bašrūš, sous le titre de *al-Uslūb* (Le style) et aussi ceux d'aš-Šābbī *aš-Šiʻr kanukha wa-maqāyisuhu* (La poésie : les goûts et les règles) et enfin les articles de M. F. Bin ʻĀšūr *al-Ḫayāl alʻām fī al-adab alʻarabī* (L'imaginaire commun dans la littérature arabe).

Zīn Al-ʻĀbidīn As-Sanūsī a le mérite de publier un nombre considérable de recherches et de biographies des auteurs tunisiens et leur classement selon les genres littéraires. Ces articles sont suivis d'analyses et de critiques de plusieurs œuvres. Il publie, en 1927, une anthologie abordant 26 auteurs tunisiens, sous le titre d'*al-Adab at-tūnusi fī al-qarn ar-rābiʻ ʻašar* (La littérature tunisienne du XIVe siècle).

[163] *Ibid*.,

c- La prose narrative

Bin ʻĀšūr précise que la prose artistique concerne ici la nouvelle, le théâtre et *al-kūmīdyā aṣ-ṣaḥāfiyya* (la presse comique) qui inclut, pour l'époque, un nouveau genre qu'est al-waṣf al-iğtimā'ī (la description sociale) où se distinguent des auteurs comme ʻAlī ad-Dūʻāğī.

Le théâtre est encore au stade de l'adaptation des pièces de théâtre européennes et cela jusqu'à la création de la troupe *as-Saʻāda* (Le bonheur) en 1924, qui interrompt ses activités durant six ans pour revenir en force à partir de 1930. Au sein de cette troupe, l'auteur tunisien, Muḥammad Al-Ḥabīb, écrit des textes historiques comme par exemple *Ğīl al-yawm* (La génération d'aujourd'hui), *al-Wāṯiq Billāh al-Ḥafṣī* et *Fatḥ Fāris* (La conquête de la Perse).

La nouvelle est publiée dans *al-ʻĀlam al-Adabī.* Plusieurs auteurs signent encore leurs textes sous des pseudonymes tels qu'ar-Rāwī (Le Narrateur, le conteur). Nous découvrons de cette période les textes de Abū Al-Qāsim aš-Šābbī, tel que *ar-Rūḥ aṯ-ṯāira* (L'âme révoltée) et *Dumūʻ al-qamar* (Les larmes de la lune) de Muṣṭafā Ḫarayyif, *Zawğat Aḥmad Šarūda* (L'épouse d'Ahmed Charouda) de Muḥammad Abd Al-Ḫāliq Bašrūš et *Hal kāna maǧnūnan* (Est-ce qu'il était fou ?) d'at-Tīğānī Bin Sālim[164]. Ces textes respectent les normes de la nouvelle : les techniques du suspense, le recours régulier au dialogue et à la phrase verbale sont le point commun entre les nouvelles citées.

Conclusion

Le choix d'ouverture sur la culture européenne depuis la période de la Nahḍa se manifeste dans les séries de réformes abordées dans le domaine social et culturel tunisien. Ces réformes ont (ne peuvent manquer d'avoir) des répercussions importantes sur l'expression littéraire même si leur élaboration parait lente. Concernant la langue, par exemple, les positions politiques de Kheireddine vis-à-vis du Collège aṣ-Ṣādiqī, à la fin des années 1870, correspondent à une élaboration littéraire en langue française durant la période coloniale. En effet, les résultats des réformes se font sentir relativement tard, et, de plus, la littérature tunisienne doit (justement) s'ajuster à un mouvement en marche, celui des Novateurs.

La littérature tunisienne en langue arabe, quant à elle, ne cesse d'exprimer une réalité de la société tunisienne. Mais après avoir assimilé la littérature orientale de l'Égypte et du Liban en même temps que la littérature européenne, elle va se différencier, non seulement par son contenu, mais aussi par sa forme. Afin de mettre l'œuvre d'Al-Masʻadī dans son contexte

[164] *Id.* p. 220.

littéraire, nous allons aborder, dans le chapitre qui suit, les particularités de cette littérature et le contexte de son émergence.

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

Chapitre II
LE CONTEXTE LITTÉRAIRE

I- Le mouvement des novateurs

1- Présentation des novateurs

Durant la période des années vingt et trente, la littérature tunisienne connaît un certain dynamisme grâce à une élite dont le renom dépasse les frontières de la Tunisie. La revue *al-ʻĀlam al-adabī*, parue en janvier 1930 et appartenant à Zīn Al-ʻĀbidīn as-Sanūsī (propriétaire de la maison d'éditions Dār al-ʻArab), joue un rôle important par son appui et sa contribution efficace, à ce mouvement et à sa cristallisation. Elle constitue une tribune pour quatre écrivains en particulier, qui ont une grande influence sur la littérature tunisienne. Il s'agit d'Abū Al-Qāsim aš-Šābbī, Muḥammad Al-Ḥalīwī, aṭ-Ṭāhir Al-Ḥaddād et Muḥammad Bašrūš. Leur mouvement est connu sous deux noms : *Ḥarakat at-Tağdīd et al-Muḥdaṯūn* (Le mouvement des novateurs). Les intérêts de ce mouvement sont de nature littéraire et sociale. Il compte aussi d'autres écrivains et journalistes qui ont contribué également à sa notoriété. Nous citons entre autres : Saʻīd Abū Bakr, Muḥammad Ṣāliḥ Al-Mahdī, Al-Hādī Al-ʻAbīdī et Muṣṭafa Ḫarayyif.

Nous pouvons ainsi affirmer que ces auteurs changent la conception même de l'écriture et déterminent sa perspective pour assez longtemps. Attentifs à ce qui se passe en Orient, notamment au Liban et en Égypte, ils appellent à cultiver la spécificité tunisienne. Leur sens aigu de la modernité les pousse, au nom du développement de la jeune nation tunisienne, à promouvoir, aux côtés de la poésie profondément remodelée par aš-Šābbī, la nouvelle et le roman, formes narratives occidentales.

Ils sont influencés par la littérature moderne de l'Orient arabe et la littérature d'Al-Mahğar[165]. Al-Ḥalīwī parle de leur découverte en ces termes :

> فـي ذلك الوقت بدأ بشـر وش والشّابي وأبـو القاسم محمـد كرّاد من خلال كتبهم وأشعارهم ومن خلال كتبه جماد الرازي ومن خلال كتبه وأشعاره ومن خلال كتبه العقاد وإخوانه. هؤلاء الكتّاب فتحوا أذهاننا على عالم أدبي جديد وشريّب الكتاب والمبادئ والقيم بدون شك أن هؤلاء المفكّرين هم من فتحونا إلى إعادة قراءة العربي وابن الرّومي[166].
>
> En ce temps-là, nous avons commencé, Bašrūš, aš-Šābbī et moi-même, à découvrirAl-ʻAqqād à travers ses deux ouvrages *al-Fuṣūl et al-Qurrā,*' Al-Māzinī à travers son livre *Ḥaṣād al-Hašīm*, Mīḫā'īl Nu'ayma dans *Hams al-ğufūn*, Ğibrān avec *al-ʻĀwāṣif* et *al-Ağniḥa al-Mutakassira*. Ces écrivains ont ouvert notre

[165] Nous avons présenté les auteurs de l'exil plus haut.

[166] Muḥammad ʻAbd-Al-Ḫāliq Bašrūš, *Revue du Monde littéraire*, n° 9, novembre 1934, p. 12-21, p. 13.

esprit sur un univers littéraire riche d'idées, de concepts et de valeurs nouvelles. Il n'y a aucun doute que ce sont ces penseurs qui nous ont conduit à la relecture d'Al-Ma'arrī et d'Ibn ar-Rūmī.

L'influence de la littérature européenne n'en est pas moins présente. Ils s'inspirent d'elle et adaptent, pour cela, leur langue et leur style. Les bibliothèques d'al-Ḫaldūniyya et d'aṣ-Ṣādiqiyya leur offrent un nombre important d'œuvres traduites, dans leur majorité, par Al-Manfalūṭī[167]. Nous citons par exemple : *Sous les tilleuls* d'Alphonse Karr, (*Mağdulīn*), *Pour la couronne* de François Coppée (*Fī sabīl at-tāğ*), *Le Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand (*aš-Šā'ir*), *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre (*al-Faḍīla*).

As-Sanūsī rédige, à propos de la volonté de ces auteurs de rénover la littérature tunisienne :

لقد اكتشفوا في هذا الأدب الغربي مصادر جديدة للإبداع، وهو ما جعلهم يحرصون على أن يتجاوزوا الأشكال التي اعتادوا عليها إلى ما هو أكثر حداثة، بدلا من الاكتفاء بالتقليد الأعمى للقديم، وبدلا من الإصرار على استعمال الجمال والهوادج بدلا من السيارات والطائرات[168].

Ils ont découvert en cette littérature, étrangère à eux, de nouvelles sources de créativité que les Arabes ne pouvaient négliger, sauf s'ils s'obstinaient à utiliser les dromadaires au lieu des voitures et les mulets des postes d'antan à la place du télégraphe ou des avions.

Ces jeunes écrivains et poètes sont très actifs. Malgré une santé fragile, aš-Šābbī écrit 132 poèmes et de nombreux essais, laissant imaginer ce qu'aurait pu être l'importance de son œuvre. Vivant une époque mouvementée et intellectuellement féconde, « les influences romantiques cèdent le pas, chez notre poète, à des concepts plus profonds [169] ». T. Guiga écrit à propos de la poésie d'aš-Šābbī :

C'était en 1943. La guerre faisait rage en Tunisie. Fuyant les bombardements, nous étions réfugiés à Takrouna, mon village natal. Lorsque deux de mes amis, par une rude soirée d'hiver, déclamèrent ces vers [...] Je ressentis comme un choc. J'étais séduit par l'innocence, la douceur et la paix qui se dégageaient de cette poésie amoureuse […] mais je m'aperçus que cette sensibilité était une simple étape, un arrêt qui préparait son propre dépassement. « Prière dans le temple de l'amour » prend ainsi tout son sens. La femme n'est plus chantée uniquement pour sa beauté mais elle est célébrée comme médiatrice entre l'homme et le divin[170].

Par ailleurs, dans le domaine social, Al-Ḥaddād procède à une démarche critique. La situation difficile du monde arabe des années vingt ne lui échappe pas, il l'analyse et l'explique par les

[167] Muṣṭafa Luṭfī Al-Manfalūṭī ; (1976-1924) un romancier, nouvelliste et essayiste égyptien. Il devint célèbre grâce à ses traductions et à ses adaptations de plusieurs romans et pièces de théâtres occidentaux.

[168] Aš-Šābbī, *Œuvre complète*, *al-Ḫayāl aš-Šiʻrīʻinda al-ʻArab*, Tunis, Maison Tunisienne de l'Edition, 1984, p. 10.

[169] Nous abordons plus loin les influences des romantiques sur Abū Al-Qāsim aš-Šābbī.

[170] Abderrazak Cheraït, *op. cit* p. 44.

faits d'une mauvaise compréhension du texte coranique et des principes de l'Islam. Il confirme à propos de l'Islam que :

> الإسلام قوّة اجتماعية خلّصت العرب أولا وخلّصت المسلمين عامّة. لقد منحهم أن يكونوا في الوقت نفسه وارثاء وحاملين لحضارة العالم القديم ومجدّدين ومبدعين للعلوم. ولكن التعصّب الكامن أمام الإسلام ضادّ الإسلام نفسه وحوّله إلى عقيدة تصارع على السلطة وحطّم وحدة الشعوب الإسلامية. وهذه الطريقة اختلف رجال الإسلام على السلطة وحطّموا وحدة الشعوب الإسلامية وبعد أن كان قد سبق في القرن الثالث الهجري أن تصدّى الإسلام للتعصّب الديني ومن بعد ذلك سبق الناس الذين يتصيّدون الفرص للتخلّص منهم[171].
>
> L'islam est une puissance qui a ouvert le monde aux Arabes, en particulier, et aux musulmans, en général. Il leur a permis d'être à la fois les héritiers et les protecteurs de la civilisation du monde ancien. Il leur a permis d'être les innovateurs, les créateurs et les diffuseurs des sciences reconnues dans les nations. Mais le sectarisme latent, qu'est l'anti-islam, a triomphé de cette religion qui l'avait auparavant terrassé, et qui a fini par l'atteindre. C'est ainsi que les hommes de l'Islam se sont divisés pour s'emparer du pouvoir. Ils anéantissent leurs peuples dans des guerres interminables et, se faisant, appellent, pour atteindre leurs fins, aux mêmes personnes qui guettaient les occasions pour se débarrasser d'eux.

Cette mauvaise compréhension du Coran, relève, selon lui, de la responsabilité des musulmans eux-mêmes. Il le confirme dans ces termes : « إن الإسلام دعوة تحرّر من التقليد وهو دافع للإبداع والتجديد[172] ». (L'islam est un appel pour se libérer des traditions des Anciens. Il est une impulsion à l'innovation et à la renaissance mais ce sont les musulmans qui l'ont transformé en une barrière, l'isolant du monde par la sacralisation des anciens et le mépris envers eux-mêmes).
Pour les novateurs, la tâche est dure. Pour qu'une nouvelle conception de l'écriture s'établisse, aš-Šābbī et ses compagnons doivent se livrer à une « bataille littéraire[173] ».

2- La marque des novateurs

a- Aš-Šābbī

En novembre 1929, le Cercle Littéraire de l'École aṣ-Ṣādiqī présente une conférence, prononcée au cours d'une séance publique, au siège de la Ḫaldūniyya et donnée par Abū Al-Qāsim aš-Šābbī : conférence sous le titre d'*al-Ḫayāl aš-šiʻrī ʻinda al'Arab* (L'imaginaire poétique chez les Arabes), aboutissant à la conclusion que la poésie arabe classique est dénuée d'imagination, qu'elle est médiocre par son matérialisme et qu'elle ne peut pas rivaliser avec la poésie occidentale. Il déclare, à propos de l'imaginaire poétique :

[171] Tahir Haddad, *Pensées et autres écrits,* introduction et traduction Noureddine Sraieb, R.R.I.D.S.S.H, Oran, 1984, p. 27.
[172] *Ibid*, p. 23.
[173] L'expression est empruntée à J. Fontaine.

Les périodes préislamique et Omeyyade étaient dénuées, ou presque, de cette poésie vénérant la beauté de l'univers, les splendeurs de l'existence et la magie du printemps. Tel un muet face aux mots, et un aveugle face à la lumière[174].

A propos de l'imaginaire poétique et de l'image de la femme, il conclut que :

L'inspiration poétique a été telle que la Femme est devenue une belle symphonie préludant tout poème. Mais détrompez-vous, car loin de la placer sur un piédestal et de la voir d'un regard noble et sacré, à l'exemple des artistes grecs qui en firent leurs muses, le poète arabe ne l'évoque qu'en tant qu'objet de son désir et de sa convoitise charnelle. […] La vision de la Femme dans la littérature arabe est une vision médiocre, très basse et complètement dégradée. On est très loin de la vision noble et hautement spirituelle des poètes aryens pour qui l'amour est vénération et la passion est prosternation[175].

Selon lui, la mythologie arabe est absente de leurs œuvres. Il s'exprime en ces termes :

L'histoire n'a retenu de la mythologie arabe que peu de choses, au point que le chercheur solitaire, par sa démarche personnelle, ne peut en tirer de conclusions fondées. Contrairement à d'autres civilisations, les légendes ou contes ne se trouvent dans aucun recueil, aucun manuscrit. Ils restent dispersés dans différents ouvrages ou sont transmis par la tradition orale, au point que les rassembler serait très difficile[176].

Et à propos de l'imaginaire poétique et du roman dans la littérature arabe, il note que :

Ils n'ont pas traduit ce qui avait trait aux formes d'expression artistique et littéraire, ce qui aurait pu produire une révolution dans l'âme arabe. […] L'explication, à mon avis, résulte de leur prétention, car les Arabes étaient si fiers de leur littérature qu'ils la tenaient comme unique au monde, ce qui les dispensait de traduire les autres. Cette méconnaissance de la littérature des autres nations a eu pour conséquence la stagnation de l'âme poétique arabe à travers les générations jusqu'à notre époque[177].

Son exposé, de deux heures, est, en effet, une rude critique littéraire qui contourne toute la production poétique depuis le premier siècle hégirien (VIIe siècle), de l'Arabie à l'Andalousie. En résumé, aš-Šābbī se révolte contre la littérature arabe ancienne et souligne son engagement pour une nouvelle :

من هذا الذي معكم يحاول أن يقف في طريقنا ونحن نريد أن نبني مع بقية الأمم؟ هذا هو الأدب الذي نريد أن نبحث عنه ونحن نبحث عن أدب قوي وعميق يعبر عن آمالنا وطموحاتنا؟ هذا هو الأدب الذي نريد أن نبني به أنفسنا ونبني به أمتنا. ومن أين نأخذ هذا الأدب، الذي نريد أن نبني به أنفسنا ونبني به أمتنا؟ من الأدب الذي يعبر عن آلامنا وآمالنا، الذي يعبر عن حياتنا وعن أفراحنا وعن أتراحنا، الذي يعبر عن حياة الشعب كلّه، الذي يعبر عن حياة الإنسان في كلّ مكان وفي كلّ زمان[178].

Nous sommes à la recherche d'une littérature solide et profonde qui réponde à nos aspirations et qui convienne à nos goûts, dans notre vie présente avec ce qu'elle comporte comme passion et espoir. C'est

[174] Abderrazak Cheraït, *Abou el Kacem Chebbi*, Apollon Édition, Tunis, 2008, p. 101.
[175] *Ibid*., p. 103.
[176] *Id*., p. 99.
[177] *Id*., p. 105.
[178] A. Q. aš-Šābbī, *op. cit.* p. 10.

ce que nous ne retrouvons pas dans note littérature arabe, car elle n'a pas été créée pour les enfants de ce siècle, mais pour des cœurs que le silence de la mort a figés. […] Ce qui nous amoindrit, nous Tunisiens, c'est que nous prenions de cette littérature, qui n'a pas été créée pour nous et pour laquelle nous n'avons pas été créés, une nourriture pour nos esprits et l'unique nectar pour nos cœurs.

Aš-Šābbī s'attaque, dans cette conférence au poème arabe classique, fondée principalement sur la poésie métrique et sans aucun espace à l'imagination. C'est le début d'une bataille littéraire. Elle déclenche alors un grand débat dans les cercles littéraires tunisiens et dans le monde arabe. Aš-Šābbī est soumis à de violentes critiques. Les sanctions ne sont pas uniquement verbales. Peu après cette journée, il tente d'éditer un recueil de poésie, un choix de 83 poèmes, *Aġānī al-ḥayāt*, qui est traduit par *Les Chants de vie* ou *Cantique de la vie*. Malgré plusieurs tentatives et beaucoup d'espoir, ce recueil n'est publié qu'en 1955, plus de 20 ans après sa mort. En janvier 1930, aš-Šābbī organise une nouvelle conférence autour de la littérature maghrébine, mais il se trouve devant une salle vide. Munğī aš-Šamlī parle d'une rupture inévitable, à la suite de cette conférence, entre les deux courants. Il annonce que : « Cette conférence est le divorce inéluctable avec l'ancien, la rupture irréversible avec la tradition [179]». Mūḥi ad-Dīn Al-Qalībī le confirme en ces termes :

Cette conférence avait soulevé un grand écho dans les cercles littéraires de telle sorte qu'on peut dire qu'elle constitue le début de la querelle des Anciens et des Modernes, qu'elle a poussé à une sèche polémique entre les partisans du passé et ceux du renouveau[180].

Des réactions assez violentes continuent contre le jeune poète, Ġadīra en parle en ces termes :

Cette conférence faite par un étudiant de 20 ans, qui ne connaît aucune langue étrangère et qui n'a jamais quitté son pays, ne manque pas de surprendre par l'audace de ses jugements, par l'originalité de ses idées et la nouveauté de son goût. Elle déclenche d'abord en Tunisie, puis au Proche Orient, une série de réactions violentes contre son auteur[181].

Pour aš-Šābbī, c'est un échec. C'est à ce moment-là qu'il compose *an-Nabiyyu al-Maġhūl* (Le prophète méconnu). Il exprime sa colère contre son peuple qui n'arrive pas à comprendre son discours. En voici un extrait :

أيّها الشّعب ليتني كنت حطّابا فأوي إلى الجذوع نفسي
ليتني كنت كالسيول اذا سا لت تهدّ القبور والرمسا
فيصيح القضاء خذ من أكا بي وأرحه من خرقه يا نفسي
كم أقمت الدّنيا وأقعدت قو مي فما حقّقوا رجائي ولا سا[182]

[179] Cité dans Abderrazak Cheraït, *op. cit*, p. 36.
[180] *Ibid.*, p. 36.
[181] *Id.*, p. 36.
[182] A. Q. aš-Šābbī*, op. cit*, p. 145-146.

O mon peuple !
Je rêve d'être un bûcheron
J'abattrais ma cognée sur les souches !
Je rêve d'être comme le torrent dont le flot,
au passage, dévaste les cimetières, tombe après tombe !
Au matin de la vie, j'ai parfumé mes coupes
et les ai emplies du vin généreux de mon âme.
Puis je te les ai présentées :
et toi, mon peuple, tu as répandu ma liqueur
et piétiné ma coupe !

b- Aṭ-Ṭāhir Al-Ḥaddād

Al-Ḥaddād n'est pas un homme de lettre mais il a activement participé aux côtés d'Abū Al-Qāsim aš-Šābbī dans cette bataille contre le classicisme. Jean Fontaine déclare à propos de ces deux auteurs :

> Cette bataille littéraire s'exprime contre le classicisme avec Chebbi, et en faveur d'une nouvelle lecture du Coran, avec Ṭahar Haddâd. Cette génération marque la fin du règne des Zitouniens, même si certains d'entre eux peuvent être comptés dans ses rangs[183].

Syndicaliste d'origine, Al-Ḥaddād milite pour les droits et la liberté de pensée, tente de sortir de la pression religieuse et donne une nouvelle interprétation aux textes coraniques. Une année après la conférence d'aš-Šābbī, Al-Ḥaddād publie, l'été 1930, son livre *Imra'atunā fī aš-šarī'a wal-muğtama'* (Notre femme dans la charia et la société). À la suite de la publication de cet ouvrage, l'image de la femme dans les œuvres littéraires tunisiennes semble être prise en considération. A présent, les maux de la société et, en premier lieu, la situation de la femme sont critiqués et dénoncés. Dans l'œuvre d'ad-Dū'āğī par exemple, nous pouvons observer les réactions passives du personnage de Zakiyya face aux tortures de son mari dans *Sahirtu minhu al-layālī*, un recueil de nouvelles publié en 1945.

Le livre d'Al-Ḥaddād est en deux parties : la première aborde des points juridiques et la seconde répond à des questions sociales. L'auteur explique, dans la partie juridique, l'urgence dans laquelle le droit musulman doit évoluer conformément aux évolutions du monde moderne. Il propose de supprimer des textes explicites (an-Nuṣūṣ aṣ-Ṣarīḥa) incompatibles avec les exigences de la modernité. Il aborde ensuite les droits de la femme en Islam, en particulier, la question de la polygamie et le partage de l'héritage, déclarant qu'il faut en

[183] Abderrazak Cheraït, *op. cit*, p. 34.

abandonner la compréhension superficielle et il donne une nouvelle interprétation des textes coraniques en ce domaine. Il se préoccupe ensuite de la situation de la femme en général en donnant une description parfaite de sa vie, de l'enfance jusqu'à sa vieillesse. Il met ainsi en avant l'importance de son rôle dans la société et aussi les difficultés auxquelles elle est confrontée.

La parution de ce livre provoque, à son tour, une grande agitation dans les rangs des ulémas de la Zaytūna qui tentent de le faire saisir mais sans succès. Ils finissent par retirer à Al-Ḥaddād son diplôme obtenu de l'université la Zaytūna et le privent des droits d'exercer la fonction de professeur dans cette université. Des professeurs rédigent des livres pour répondre à *Notre femme dans la loi et la société*. Les plus célèbres sont le livre de Muḥammad Ṣāliḥ bin Murād intitulé *al-Ḥidād ʻalā imra'at al-Ḥaddād* (Le deuil de la femme d'Ḥaddād) imprimé par l'Imprimerie Tunisienne en 1932, et le livre de ʻUmar Barrī Al-Madanī, *Sayf al-ḥaq* (L'épée de la justice) publié en Tunisie en 1939.

Les partisans d'Al-Ḥaddād organisent, à leur tour, une cérémonie en son honneur. Mais tous les intervenants sont soumis à de violentes attaques.

Le sujet de ce livre et la dénonciation de son auteur occupent longtemps les journaux et les esprits. Les positions sont nettement antagonistes. Les partisans de Ṭāhir Al-Ḥaddād sont rassemblés autour de la revue *al-ʻĀlam al-adabī* (Le monde littéraire) et le journal *az-Zamān* (Le temps) tandis que ses opposants sont soutenus par des journaux comme *az-Zuhra*, *Muršid al-umma* et a*n-Nadīm*.

3- Les réactions vis-à-vis des novateurs

Selon Maḥmūd Al-Masʻadī, l'évolution de la littérature en Tunisie se fait dans l'incompréhension de la notion de l'évolution culturelle, car la modernisation de l'écriture ne cesse de se confondre avec l'occidentalisation dans l'esprit des adeptes des novateurs. La littérature française, et plus généralement européenne, est devenue pour ces auteurs une référence première. Du point de vue de notre auteur, at-Taǧdīd (Le renouveau) marque, dans le domaine de la création littéraire, le passage à un modèle étranger tenu pour la seule forme de modernité. Pour cette raison, il s'oppose aux principes présentés par les novateurs.

La position de Maḥmūd Al-Masʻadī sur le discours littéraire, est claire. Il refuse tout mimétisme et encourage toute expression libre. Il déclare au sujet de la situation tunisienne, y compris l'ensemble de la littérature arabe contemporaine, que :

> Ce que je trouve bien éloigné de l'authenticité et plus proche du factice, c'est ce qui s'écrit par mimétisme ou par une simple imitation naïve des courants littéraires occidentaux qu'ils soient engagés ou autres, tandis que le plus sincère réside dans la tentative de dire la parole de l'Orient et son opinion originale au sujet des problèmes vivants que traitent les littératures vivantes[184].

Taoufik Baccar partage avec lui ce point de vue et explique que le bouleversement de références culturelles et littéraires ne reste pas sans conséquence. Il le confirme en ces termes :

> Car désormais dominante, la littérature occidentale, comprise dans toute la diversité de ses écoles, va tendre, par la force même de ses œuvres et certains orientalistes aidant, à condenser dans l'esprit des jeunes écrivains, tout l'héritage culturel arabe injustement jugé d'après des critères extérieurs à lui-même et à partir d'une grande méconnaissance de ses sources vives. Et c'est ce qui amènera Bachrouch, par exemple, à commettre dans sa *Théorie du récit* la même erreur que Chebbi dans sa théorie de la poésie. De même que celui-ci développa notamment dans sa conférence déjà citée, sa conception poétique sur la base d'une mésestimation flagrante de « l'imagination » des Arabes, de même celui-là développera sa réflexion sur le récit à partir d'une sous-évaluation de la « narrativité » de ces mêmes Arabes. Seule la force du substrat socio-culturel corrigea chez l'un et l'autre, dans leurs œuvres concrètes, les erreurs de la théorie[185].

Al-Mas'adī donne ainsi l'exemple du « roman », un genre emprunté à la littérature européenne. Il confirme qu'il existe des genres littéraires particuliers à la narration et à la fiction arabes comme *la Maqāma* ou le récit du voyage et qu'ils peuvent être un modèle d'inspiration. Il exprime le souhait que la littérature tunisienne fasse sa place dans la littérature arabe. Il déclare en ces termes :

> La véritable réponse à votre question, c'est une question que je vous pose à mon tour : Est-ce qu'il existe dans notre production tunisienne une preuve de l'existence d'une littérature tunisienne et quelle est-elle ? En outre, je souhaite personnellement que nous n'ayons pas de littérature tunisienne dans le sens étroit du terme comme les gens le conçoivent habituellement. Je souhaite plutôt qu'elle ne soit qu'une littérature représentant une branche de la littérature arabe en général, au sein de laquelle et par son biais, il y aurait une section de la littérature mondiale authentique[186].

[184] Maḥmūd Al-Mas'adī, *Revue an-Nadwa,* année 4, n° 2, février 1956, p. 53.
[185] Taoufik Baccar et Salah Garmadi, *Écrivains de Tunisie, Anthologie de textes et poèmes traduits de l'arabe*, Paris, Sindbad, 1981, p. 20.
[186] *Ibid.,* p. 54.

II- Les néoclassiques[187]

Le courant néoclassique en Tunisie est un courant littéraire qui apparaît, selon Ben Slama, au début des années 1930. Il est formé par les professeurs issus des écoles franco-arabes, et particulièrement l'école aṣ-Ṣādiqī, ayant à leur tête notre auteur Maḥmūd Al-Mas'adī. C'est une élite d'enseignants qui ont poursuivi leurs études dans les universités françaises. La majorité d'entre eux est formée par les orientalistes et se sont initiés aux méthodes académiques dans l'étude de la langue arabe et du patrimoine arabo-musulman. Ils se caractérisent par une démarche classique : ils refusent toute vulgarisation de la langue, par exemple l'utilisation du dialecte, et ils tentent d'introduire des anciens genres littéraires tels que *la maqāma* et le hadith. Cependant, même si le courant néoclassique et les novateurs semblent être en contradiction, ils mettent tous les deux l'accent sur l'œuvre comme l'expression d'une individualité et d'un investissement esthétique.

1- La marque du néoclassique

Le mouvement des novateurs se dissout après la mort d'aš-Šābbī, en 1934, pour céder la place à la nouvelle tendance, celle du courant néoclassique. Dans ses dernières tentatives précédant le néoclassique, Muḥammad Bašrūš, mort en 1944, rassemble les personnes marquantes au sein des novateurs et les incite à publier dans les colonnes de sa revue *al-Mabāḥiṯ*. Il fait paraître deux numéros en 1938. Mais le contexte politique des événements d'avril 1938[188] et les faits de la deuxième guerre mondiale le contraignent d'arrêter la publication de la revue pour ne la reprendre qu'en 1944, sous la direction de l'un des chefs du courant néoclassique, Maḥmūd Al-Mas'adī. De nombreux auteurs appartenant au courant néoclassique se sont regroupés alors autour de ce journal, *al-Mabāḥiṯ,* dans l'ambition de développer la littérature tunisienne. Ben Slama écrit à ce propos que :

وكانت نخبة من المفكرين ومن رجال الأدب، بعضهم في الثقافة العربية والثقافة الغربية، قد اجتمعوا حول هذه المجلة المرموقة. وقد صمموا على أن يخدموا الأدب والفن بكل إخلاص وأن يضعوا بإرادة قوية لمساهمتهم في النهضة المقبلة.

[187] Il ne faut pas confondre ici le « néoclassique » en littérature arabe et le « néoclassique » en tant que courant littéraire en Tunisie. En littérature arabe, le terme « néoclassicisme » est lié à deux périodes. La première est celle de la poésie médiévale du IXe siècle. Des auteurs comme Abū Tammām, Al-Buḥturī et Al-Mutanabbī s'inspirent de la poésie arabe préislamique. La deuxième période de « néoclassicisme » est celle de la seconde moitié du XIXe siècle durant laquelle le courant littéraire poétique émerge et il se rattache au néoclassicisme dramatique.

[188] Les événements du 9 avril 1938 sont des émeutes qui ont eu lieu à Tunis. Des manifestations, réunissant des centaines de milliers de Tunisiens, sont organisées. Conduits par 'Alī Balahwān et Munĝī Salīm, ces manifestants réclamaient un Parlement Tunisien.

وسي أن ا ع ى إ ر ش ن ا ر ض ح ا ك ا ت ا ذ ص د و ق ال م ز غ ي ، ع د ا و ه ا ب ا ل ب ي ر ، ص ؟ ح ا ل ق ي ن ت ك ل ا ، ي ل ي ، م ح م د س و س ي ، ا ل م ش ي ص ي ،
م ح م و د ا ل س ع د ي ب ش ر ي ر ج ع ل ى خ ي ا ل س و ي ، ر ا ج ي ا ل م ا ر ي ر ي ر ش ن ي ل ل ا ف ن ّ ي ل ل ا ر ي ر ي ل ل ا ك ّ ي و م ج م و ع ة ف ي ا ل ش ّ ع ر ا ء ا ل م ر م و ق ي ن[189].

Une élite de penseurs et d'hommes de lettres, issus d'une double culture arabe et occidentale, se sont regroupés autour de cette remarquable revue. Ils ont décidé de servir la littérature et l'art avec une sincère fidélité et une ferme volonté de hisser le nom de la Tunisie parmi les nations développées. Il nous est agréable de noter la présence de professeurs Ṣaddūq Al-Mazīġī, Abd Al-Wahhāb Bakīr, Slāḥ ad-Dīn at-Talātlī, Muḥammad as-Sawīssī, Al-Hāšimī Ṣabay, Maḥmūda Al-Mas'adī Bašī Al-Ğa'āyibī, Ḥmayyis Al-Māğirī, d'artistes aš-Šrāyrī et Al-Makkī et d'un groupe d'excellents poètes.

Ces auteurs et d'autres encore parmi ceux qui ont collaboré à cette revue jusqu'à 1947, année de l'arrêt de sa parution, n'ont cessé de déployer des efforts pour enrichir la revue par leurs publications engagées dans des thèmes littéraires mais aussi des thèmes autour de la patrie et de son indépendance.

Ainsi, après avoir pris possession de la revue *al-Mabāḥiṯ,* le courant néoclassique met fin aux principes de renouvellement de la littérature posés par les novateurs. Ben Slama le confirme en ces termes :

Il semble, qu'après la disparition d'Abou Al-Qācem Chebbi, de Ṭahar Haddad et l'isolement de Mohamed Hlioui, Bachrouch n'a pas trouvé de réel soutien pour poursuivre cet esprit de révolte vive contre la passivité, la réaction, la sacralisation du passé et cette littérature arabe qui, selon Chebbi, n'a pas été créée pour les enfants de ce siècle, mais pour des cœurs que le silence de la mort a figés[190].

Maḥmūd Al-Mas'adī, à travers *al-Mabāḥiṯ*, finit de renforcer le courant néoclassique au détriment du courant novateur et ce, contrairement à la ligne souhaitée par le fondateur de cette revue et à l'idée répandue chez ses lecteurs.

Ben Slama le confirme en ces termes :

En effet, a*l-Mabāḥiṯ* s'est dressée, comme un barrage, face au courant novateur. Elle s'appuyait sur la compétence de ses responsables, et à leur tête Al-Mas'adī, avec leur démarche foncièrement classique au point de vue de la langue, de la pensée et de la culture, aussi bien avant qu'après l'indépendance du pays[191].

2- **Maḥmūd Al-Mas'adī et les nouvelles orientations**

En fondant *al-Mabāḥiṯ* (avec aš-Šābbī, al-Ḥddād et Al-Ḥalīwī), Bašrūš souhaite poursuivre son projet littéraire mais il se trouve en désaccord avec les néoclassiques qui pensent que la

[189] Béchir Ben Slama, *Les courants littéraires dans la Tunisie contemporaine*, Tunisie, Atlas Éditions, 1998, p. 48.
[190] *Ibid.,* p. 49.
[191] *Id*., p. 50.

littérature doit être vouée aux intérêts nationalistes. Un principe que Bašrūš refuse. Il le dénonce en ces termes :

> On ne saurait imaginer, cher lecteur, vous amener à épouser cette tendance, car vous savez que le nationalisme en littérature, tel que le comprennent les gens, est une forme de sottise[192].

Il précise qu'il ne faut pas confondre le fait de défendre la littérature nationale, attestant son existence, et la tendance nationaliste, en matière de littérature. Une tendance que Maḥmūd Al-Mas'adī ne cesse de réclamer :

> Peut-être convient-il à ce propos de ne pas oublier que mon œuvre n'est pas seulement de création littéraire, mais aussi d'engagement politique, social et culturel, jalonné par mon itinéraire de militant nationaliste et de responsable syndicaliste durant la lutte de libération nationale, d'animateur avec la revue *al-Mabāḥiṯ*, de la défense de notre identité culturelle arabo-musulmane[193].

Nous pouvons supposer qu'une perception particulière des exigences de la lutte nationale impose à *al-Mabāḥiṯ* l'adoption de cette forme d'engagement. Cela le conduit à manifester plus d'intérêt pour la recherche approfondie en sciences et pour l'étude de haut niveau, laissant à d'autres journaux, tels que la revue *aṯ-Ṯurayyā*, *an-Nadwā, al-Fikr* et *at-Tajdīd*, le soin d'attirer de nombreux poètes et écrivains.

Par ailleurs, il est à noter qu'*al-Mabāḥiṯ* comble le vide qui caractérise la vie culturelle et scientifique de cette période. Elle est aussi la revue patriotique qui combat sans relâche le colonialisme culturel en tant que processus d'occidentalisation.

Les effets de la position du néoclassique, relative à la langue, sont encore d'actualité. Celui-ci exige l'adoption d'un certain dogme de la pureté de la langue classique, (et il) critique tout ce qui ne correspond pas à ce critère et accuse tout novateur d'être ignorant de la langue arabe. Par cette attitude, les néoclassiques rejoignent les conservateurs de la Zaytūna. Le rédacteur de cet éditorial attaque ainsi la littérature dialectale :

> Outre ce qu'il y a dans une littérature dialectale comme risque, c'est la preuve que ces gens ne sont pas conscients que l'originalité et la singularité… ne proviennent pas de la substitution d'une langue par une autre … mais en étant différent par son âme de celle de l'autre… sans sortir de l'origine première : c'est-à-dire le public et l'humanité[194].

Selon lui, la langue arabe dite moderne, utilisée en particulier dans la presse, est une sorte d'altération puisqu'elle est très proche du dialecte et elle est influencée par d'autres langues

[192] *Id.,* p. 50.
[193] Maḥmūd Al-Mas'adī, *Œuvres complètes,* volume IV, *op. cit.* p. 390.
[194] Béchir Ben Slama, *op. cit*, p. 49.

étrangères. Des termes et des expressions d'autres langues se trouvent introduits facilement dans des textes en langue arabe. Al-Mas'adī déclare en ces termes :

> Je me contenterai de poser le problème sur le plan de l'arabe utilisé quotidiennement dans tous les pays arabes : le dialecte. Il y a les dialectes tunisien, égyptien, libanais, syrien, soudanais, marocain ou mauritanien, etc. Autant de parlers arabes mais qui diffèrent. Cela étant, il y a une langue qui dans tous ces pays est utilisée comme étant le véhicule privilégié de toute manifestation d'ordre culturel qu'il s'agisse de pensée, de philosophie, de littérature ou de science : c'est fondamentalement l'arabe classique[195].

Selon Maḥmūd Al-Mas'adī, le seul espace capable de rendre compte de la littérature tunisienne et de la littérature arabe, en général, est celui de l'arabe classique. *Al-Mabāḥiṯ* a appliqué ses exigences. Cette revue ne publie que les textes qui se plient aux règles de cette langue. Cependant, la littérature en dialecte tunisien se développe dans d'autres revues comme *al-Fikr*. (La revue) *al-Fikr* participe pleinement à la publication des œuvres en dialecte comme par exemple le roman de Bašīr Ḫarayyif, *Iflās* (Faillite) en 1958. Elle soulève de nouveau, à la fin des années soixante, la question de la langue arabe et les problèmes de l'écriture, et ouvre largement ses pages, à partir de 1969, aux poètes partisans d'aš-Ši'r al-ḥur (vers libre). Elle publie également, en 1986, *al-Insān aṣ-ṣifr* (L'homme zéro) de 'Iz-ad-Dīn Al-Madanī où, d'après les classiques, l'auteur s'est « joué » et s'est « amusé » de la langue arabe classique. En effet, il utilise à la fois l'arabe littéral et l'arabe dialectal sans forcément respecter les règles de la grammaire arabe.

Conclusion

L'émergence du mouvement des novateurs en Tunisie aux milieux des années 1920 va bouleverser la scène littéraire et culturelle du pays. Ce bouleversement s'exprime par une révolte contre une poésie classique avec aš-Šābbī et par une nouvelle lecture du Coran avec aṭ-Ṭāhir Al-Ḥaddād. A l'égard de ce mouvement des novateurs, la réaction du milieu littéraire et culturelle est immédiate. On assiste à la création d'un contre-mouvement avec l'apparition du courant néoclassique sous les influences d'Al-Mas'adī. Ce courant appelle au retour à la tradition littéraire arabe et à l'utilisation de l'arabe classique. Après la mort d'aš-Šābbī, le mouvement des novateurs cesse d'exister. *Al-Mabāḥiṯ* après avoir servi les novateurs, est sous la direction des néoclassiques. Cependant, la production littéraire, pour les deux décennies qui suivent, va être sous l'influence des novateurs.

[195] Maḥmūd Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume. III, *op. cit*, p. 374.

III- La production littéraire 1920-1930

1- La poésie

a- Abū Al-Qāsim aš-Šābbī

Abū Al-Qāsim aš-Šābbī est né à Tūzūr, en Tunisie, le 24 février 1909. Il vient d'une famille de lettrés et d'intellectuels. Il quitte sa ville natale pour parcourir la Tunisie avec son père, un juge magistrat de droit musulman. Aš-Šābbī souffre très tôt d'une santé fragile. « A l'inverse des jeunes campagnards et peut-être par la position sociale de son père, il se contente de la contemplation de la nature[196]». La variété des paysages découverts, durant son enfance, marque son esprit et sa poésie. Il suit un enseignement classique à l'école traditionnelle, le kuttāb, où il apprend le Coran, la tradition de la religion et quelques éléments de poésie mystique. A l'âge de 12 ans, il rejoint l'école la Zaytūna et commence à fréquenter l'école et la bibliothèque d'al-Ḫaldūniyya et également le Club Littéraire. Des conférences et des débats sont organisés dans cette bibliothèque qui offre également des traductions des œuvres littéraires contemporaines[197]. Aš-Šābbī y découvre différents ouvrages qui contribuent à sa formation et à sa vocation comme poète moderniste. A l'âge de 14 ans, il écrit ses premiers poèmes. Ghazi parle des influences de ce nouveau milieu culturel, et en particulier le Club Littéraire, et sur notre poète en ces termes :

> An-Nâdī al-Adabī (Le Club Littéraire), d'une façon plus décisive que la Ḫaldūniyya, offrant un nombre restreint d'ouvrages classiques, a élargi l'horizon traditionnel de Chebbi, grâce à un grand nombre de traductions d'ouvrages étrangers que renfermait sa bibliothèque. [...]. Il accédera directement aux sources du romantisme européen qu'il ignorait jusque-là. Le Club Littéraire, en plus, était un lieu de rencontres entre zitouniens et universitaires, contact avec jeunes esprits plus ouverts, plus imbus de culture occidentale[198].

Les poèmes d'abū Al-Qāsim aš-Šābbī sont publiés, initialement, dans le supplément littéraire de la revue *an-Nahḍa.* Mais sa rencontre, à l'âge de 18 ans, avec as-Sanūsī est décisive[199]. Celui-ci publie vingt-sept de ses poèmes[200] dans son *Anthologie de la littéraire tunisienne contemporaine,*

[196] Abderrazak Cherait,*, op. cit*., p. 27.
[197] *Ibid.,* p. 29.
[198] Farid Ghazi, cité dans, Abderazak Cherait, 2008, *op. cit*, p. 30.
[199] Abderazak Cherait, *op. cit*, p. 33.
[200] Jalel El Mokh, *Aboulkacem El-chebbi et la couronne d'épines*, cité dans, Saloua Rachdi, *Le poète dans la voie du prophète,* Tunis, https://salouar.wordpress.com/2010/04/02/lecture-le-poete-dans-la-voie-du-prophete-par-saloua-rachdi/

publiée en 1928. La même année à l'az-Zaytūna, aš-Šābbī termine ses études secondaires et s'inscrit aux cours de droit. Militant, il contribue à la création de l'Association des Jeunes Musulmans et du Comité d'Étudiants[201].

A ces débuts, aš-Šābbī s'inspire de la culture abbasside et andalouse. Il aborde des thèmes autour de la femme, du vin et de l'éloge funèbre. A partir de 1927, les influences des romantiques d'al-Mahğar et de l'Europe se font sentir chez notre poète. Jalel El-Mokh, dans *Abou el-kacem El-chebbi et la couronne d'épines,* le confirme en ces termes :

> La première période de Chebbi reste floue et manque d'étude, parce qu'elle est occultée par l'image du poète rénovateur qui primera par la suite. Insatisfait de sa culture traditionnelle qui commençait à l'étouffer, Chebbi tente l'envol vers d'autres cultures qui élargissent ses horizons. Il se met à la lecture d'œuvres traduites de la littérature anglaise, française, américaine, et découvre les écrits arabes des Syriens et Libanais d'al-Mahjar[202].

Aš-Šābbī s'est forgé une personnalité assez différente des autres poètes tunisiens. Grâce aux influences des auteurs syriens et libanais d'al-Mahğar, il introduit le courant romantique en Tunisie.

b- La particularité d'aš-Šābbī

Insatisfait de son enseignement traditionnel, aš-Šābbī tente de découvrir la littérature arabe et européenne. A la bibliothèque d'al-Ḫaldūniyya, il lit les œuvres de Ṭaha Ḥusayn, en particulier *Fī aš-Ši'r al-ğāhilī* (La littérature antéislamique), publiée en 1926, de 'Abbās Maḥmūd Al-'Aqqād, *Zaynab,* publié en 1914 est considéré comme le premier roman arabe et lit les œuvres de Muḥammad Ḥasanīn Haykal, etc. Il découvre aussi les œuvres des auteurs syriens et libanais d'al-Mahğar dont le poète libanais Ğibrān, en particulier *al-'Awāṣif* (Les tempêtes), Ilyā Abū Māī et Mīḫāīl Nu'ayma. Mais il ne s'arrête pas aux auteurs arabes. Il s'intéresse aux œuvres traduites, comme l'indique Munğī aš-Šamlī[203]. Il découvre alors, à la même université d'al-Ḫaldūniyya, Alphonse de Lamartine dans *Raphaël*, Johann Wolfgang Von Goethe et ses *Souffrances du jeune Werther*. Au sein du Club Littéraire, il accède à la traduction en arabe de *Paul et Virginie* et à d'autres traductions de Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo. Il lit aussi l'ouvrage *À quoi tient la supériorité des Anglo-saxons ?* d'Edmond Demolins, traduit en arabe, en 1899 par Fatḥī Zaġlūl.

[201] Abderazak Cherait, *op. cit*, p. 29.
[202] Jalel El Mokh*, op. cit.*
[203] Abderazak Cherait, *op. cit,* p. 30.

Aġānī al-ḥayāt (Les chants de la vie), seul recueil d'aš-Šābbī, écrit entre 1923 et 1934, participe d'un romantisme qu'on peut qualifier, selon 'Ādil al-Aṭraš, de « débordant[204] ». Certaines études tentent même une comparaison entre notre poète et d'autres auteurs. Entre aš-Šābbī et Arthur Rimbaud, par exemple, dans la précocité du génie[205] à un point qu'il est présenté régulièrement comme étant le « Rimbaud de l'Afrique du Nord[206] ». La journaliste Fawziyya Mizzī, pour sa part, trouve des thèmes communs entre aš-Šābbī et Gérard de Nerval tels que l'ombre et le rêve[207].

Enfin, pour le poème *Hakaḏa ġannā Prumiṯiyūs* (Le chant du géant ou Ainsi chantait Prométhée), Sobḥī Ḥabašī relève la parenté avec un autre titre, plus philosophique que poétique, *Ainsi parlait Zarathoustra,* publié en 1883, de Nietzsche :

> Venons-en au poète qui a évoqué explicitement la figure de Prométhée. Il s'agit du Tunisien Abou el-Qasim Achabi (1909-1934) un chantre du Maghreb […] La lecture de son poème confirme un traitement poétique, qui, là encore, assimile Prométhée sinon à Orphée, du moins, au Poète dans une acception qui paraît très marquée par le romantisme occidental[208].

Selon l'analyse de Jalel El-Mokh, l'influence du romantisme européen sur aš-Šābbī va encore plus loin. Il est imprégné par les principes et les images du christianisme. Il affirme :

> Par ailleurs, les principes fondamentaux du christianisme, à savoir l'amour, le péché, Jésus le sauveur, la croyance, ne pouvaient être étrangers à aš-Šābbī qui a lu Chateaubriand, Victor Hugo, Alfred de Vigny…et surtout Alphonse de Lamartine, qu'il admire par-dessus tout et de l'œuvre « Raphaël », dont il ne se sépare jamais et pour laquelle il a en quelque sorte dédaigné tout le patrimoine poétique arabe[209].

On observe chez aš-Šābbī un champ lexical riche de références à la religion chrétienne. Il multiplie l'usage des mots comme *Aǧrās* (cloches), *Haykal* (temple), *Rāhib* (moine), *Qiddīs* (saint) autour des thèmes tels que la sacralisation de la maternité, la glorification de l'enfance et la description de la souffrance. Des poèmes, dont les titres sont aussi significatifs, comme *Ṣalawāt fī haykal al-ḥub* (Prière dans le temple de l'amour) et *an-Nabiy al-maǧhūl* (Le

[204] Luc Norin et Edouad Tarabay, *Anthologie de la littérature contemporaine, Poésie,* volume III, Paris, Seuil, 1967, p. 102.

[205] Adel Latrech, *L'universalité d'Abou el Kacem Chebbi. L'alchimie du verbe,* La Presse de Tunisie, 17 mars 2008.

[206] Marc Kober, *Poésies des Suds et des Orients*, éd. Harmattan, Paris, 2008, p. 69.

[207] Faouzia Mezzi, *Centenaire de la naissance d'Aboulkacem Chebbi, le poète de la vie, de la volonté de la vie*, La Presse de Tunisie, 18 décembre 2008.

[208] Cité dans Sobhi Habachi, *Y a-t-il un Prométhée oriental ?* Communications, 2005, n° 78, p. 224. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2005_num_78_1_2285

[209] *Jalel El Mokh, Aboulkacem El-chebbi et la couronne d'épines, cité dans, Saloua Rachdi, Le poète dans la voie du prophète, op. cit.*

prophète inconnu). Ce dernier poème illustre l'image d'un homme triste couronné d'épines sauvages. En voici un extrait :

ثُمَّ نَضَدْتُ من أزاهيرِ قلبي باقةً لم يَمَسَّها أيُّ إنسي .
ثم قدّمتُها إليكَ فَمزّقْتَ ورودي، وشتّتَها أيُّ دوسِ .
ثم ألبستَني مِنَ الحُزنِ ثوباً وشوكَ التلالِ توّجَ رأسي [210] .

Puis j'ai composé des fleurs de mon âme un
bouquet auquel nul être humain n'avait touché.
Et je te l'ai offert ; mais tu as saccagé mes roses et
les as piétinées avec quelle fureur.
Tu m'as revêtu d'un manteau de tristesse
et tu as couronné ma tête d'épines sauvages.

Son poème *Qalb al-Umm* (Le cœur d'une mère) décrit la mort, d'un petit garçon couronné, cette fois-ci, par une sorte de fleurs étranges. Cette image n'est pas sans évoquer la mort de Jésus-Christ qui avait apporté aux peuples, comme ce petit garçon, l'innocence, l'amour et la joie :

هاأنت ذا قد أطبقت جفـ؟؟مالفنون وتطايرت زمرالى حولَ مهدِكَ ا؟يهن
وهفت بتبروحك السماء عرائس النور الحبيب يحملنَ من لألأ مجنحة من الزهر الغريب
هاأنت ذا قد جئتك سرايا ة الخلد البهيرة وبكتك مقل القلوب وضمك القلب الصغير [211].

O mon petit
Voici que les rêves de la mort ont fermé tes paupières
et les anges ont volé en nuées autour de ton berceau protecteur.
Et les fiancées de la lumière bien-aimée qui portent des couronnes dorées
de fleurs étranges ont emporté ton âme au ciel.
Voici que l'immobilité de l'éternité t'a enveloppé
et ces cœurs t'ont pleuré.

Ce riche patrimoine a constitué, à travers ses meilleurs représentants, une des sources d'inspiration auxquelles notre jeune poète ne cesse de se référer, mais cela reste au-delà d'une simple imitation. Vivant dans une époque mouvementée et intellectuellement féconde, selon A. Cheraït, les influences romantiques de la jeunesse auraient sans doute cédé le pas à des concepts plus profonds[212]. Elle n'est plus cette poésie dépourvue de sens. Elle devient l'expression sincère des sentiments humains et reflète les soucis et les souffrances de leur

[210] Cité dans, Abderazak Cherait, *op. cit,* p. 145-146
[211] *Ibid*, p. 150.
[212] *Id*. p. 43-45.

auteur. En effet, son style a changé depuis 1927, et il a abandonné définitivement les thèmes classiques de la littérature arabe[213]. Jalel El-Mokh l'affirme également en ces termes :

> Si aš-Šābbī. a été profondément influencé par les romantiques chrétiens inspirés par les principes de la pensée biblique et par la vie de Jésus, il n'en reste pas moins vrai que notre poète a su forger sa propre personnalité loin de toute imitation aveugle[214].

Le romantisme d'aš-Šābbī rejoint celui de l'Europe dans ses motivations révolutionnaires. Il s'engage dans une révolution contre le modèle traditionnel de la poésie arabe qui ne répond plus aux attentes des jeunes poètes et des jeunes lecteurs. Le romantisme européen, lui, épuise ses thèmes dans les principes du christianisme pour se libérer de l'école classique. Salwa Rušdī écrit à ce propos :

> Il va sans dire que le romantisme [...] puise ses thèmes et sujets dans les principes du christianisme pour libérer l'art et la littérature de l'école classique qui, elle, empruntait ses thèmes et ses expressions à la mythologie grecque et imposait des contraintes dont les romantiques se sont débarrassés pour acquérir plus de liberté et d'imagination dans l'expression des préoccupations et des souffrances personnelles que l'école classique ignorait. […] Ainsi, le romantisme qui semble être un courant antirévolutionnaire pour les Européens semble être un moyen de révolte pour aš-Šābbī, contre les poètes arabes qui se plaisaient dans la glorification des vestiges de leur passé révolu[215].

Aš-Šābbī partage alors les thèmes des romantiques pour aborder sa propre révolte. C'est ainsi qu'il révolutionne la poésie tunisienne et c'est dans ce contexte que le courant classique, en Tunisie, se trouve bouleversé par cet auteur. De plus, bien qu'il suivît un enseignement traditionnel à la Zaytūna, aš-Šābbī, il apprécie le dialecte (tunisien) et il n'hésite pas, à l'instar de Ǧibrān Ḫalīl Ǧibrān et plusieurs auteurs arabes, à l'introduire dans certaines de ses créations. Il déclare à ce propos que l'arabe classique est une contrainte poétique :

> Ils sont prisonniers d'un grand nombre de clichés et de contraintes poétiques qui les forcent à imiter les anciens, ils écrivent dans une langue qui n'est pas la leur. […] Nous ne concevons la littérature ancienne que comme les choses que l'on admire ; nous ne permettrons point de passer de l'admiration à l'imitation, car chaque époque a sa vie propre qu'elle doit vivre, et chaque société a sa littérature qu'elle emplit d'une vie nouvelle[216].

Aš-Šābbī donne à la poésie une nouvelle conception qui rompt avec son époque. Il la définit comme « un cri de l'âme triste », « l'écho d'un cœur en pleurs », « la beauté des lumières

[213] Saloua Rachdi, *op. cit.*
[214] *Jalel El Mokh, op. cit*
[215] *Id.*
[216] Abderazak Cheraït, *op. cit*, p. 44.

crépusculaires » et « l'inspiration de la vie et le langage des anges ». Cependant, même si sa poésie reste elle-même classique dans sa forme[217], le fond est d'une grande nouveauté pour l'époque[218].

Dans son regard de novateur, aš-Šābbī motive un rêve de changement et une reconsidération de la condition humaine. Cheraït écrit à ce propos :

> Ainsi, dans des poèmes comme *Ilâ tuġât al 'âlam* où, en plein protectorat, il dénonce le colonialisme français, il fait preuve d'humanisme. Il est [...] le poète de la liberté qui appelle [...] à la rébellion contre les tyrans[219].

Le poème *Ilā tuġāt al 'ālam* s'ouvre ainsi :

ي ؟ ه ا ا ل ظ ل م
ا ل ه ش ب د
ج ي ب ؟ ؟ إ ع د و ا ل ج ي ا ة .
س خ ر ت ب أ ن ا ت ش ع ب ض ع ف
و ك ف م خ ض ة م ن د م ا ه .
و س ر ت ش و س ح ر ا ل و ج و د .
ت ذ ر ش و ك ا ى ف ي ر ب ا ه [220].

> Ô tyran oppresseur.
> Ami de la nuit, ennemi de la vie
> Tu t'es moqué de la souffrance d'un peuple impuissant
> Alors que ta main est maculée de son sang.
> Tu abîmes la magie de l'univers.
> Et tu sèmes les épines du malheur dans ces collines éminentes[221].

Par ailleurs, la production littéraire d'aš-Šābbī est diversifiée. Il tient, entre le 1er janvier et 6 février 1930, un journal où il exprime quelques idées sur son œuvre propre, son éducation et ses goûts. Ce Journal édité pour la première fois à Tunis en 1966 sous forme de recueil, compte 22 textes. Il entretient également des correspondances avec Muḥammad Al-Ḥalīwī, Mīḫā'īl Nu'ayma, Silimān 'Īsa, son ami Muḥammad Bašrūš et son éditeur Zīn Al-'Ābidīn as-Sanūsī.

[217] Aš-Šābbī garde dans ses poèmes la métrique de la poésie arabe classique.
[218] Tahar Bekri et Olivier Apert, *op. cit*, p. 43.
[219] Abderrazak Cheraït, *op. cit*, p. 9.
[220] A.Q. aš-Šābī, *op. cit*, p. 261-260.
[221] C'est nous qui traduisons.

Aš-Šābbī donne également une série de conférences. L'écrivain Jalel El Mokh considère d'ailleurs que la conférence *L'imagination poétique chez les Arabes*[222], constitue un énoncé de la pensée de l'auteur et de ses objectifs. Pour sa part, Al-Munğī aš-Šamlī confirme dans ces termes :

> Cette conférence sanctionne l'inévitable : le divorce inéluctable avec l'ancien, la rupture irréversible avec la tradition et qu'il est le premier texte arabe ayant formulé de violentes critiques à l'égard d'un art sacré dans la littérature arabe[223].

c- Une nouvelle génération de poètes

Une nouvelle génération de poètes apparaît. Elle est le résultat d'un mouvement de réforme sociale et culturelle des années 1930. On observe chez eux une écriture assez différente de ce que le lecteur a pu connaître auparavant. En effet, c'est à partir des années vingt et avec aš-Šābbī que les auteurs commencent à s'inspirer de la nature et des sentiments personnels. Ils abandonnent les anciens thèmes poétiques comme *al-Madḥ* (l'éloge), *al-Hiğā'* (la satire), *al-Faḫr* (l'éloge de soi) et *al-Riṯā'* (l'élégie funèbre) pour faire apparaître l'individualité du poète et exposer des thèmes universels. Muḥammad aš-Šādlī Ḫaznadār et Musṭafa Āġa, par exemple, se sont retirés de la scène, ils ne publient plus. Al-Hādī Al-Madanī, Abū Al-Ḥasan Bin Ša'bān et Muḥammad Al-Amīn Al-Ḫalsī se sont également écartés pour céder la place à un groupe de jeunes poètes tels que Muḥammed Bū Šarbiyya et aṭ-Ṭāhir Al-Qaṣṣār.

Ces derniers s'engagent dans deux voies : sociale et romantique. Al-Qassār cherche une nouvelle esthétique dans ses poèmes à travers une écriture proche du dialecte. On lui donne le surnom de « poète social » : il aborde les problèmes de la société tunisienne en exprimant un tourment et une révolte contre une réalité malheureuse. Bū Šarbiyya partage avec Al-Qaṣṣār cette préoccupation sociale. Pour sa part, le courant romantique ne manque pas de rattraper les poètes tunisiens. Selon Bin 'Āšūr, ils forment deux thèmes, l'amour et la sagesse. En voici deux exemples. Le premier appartient à Karabāka et le second à Ḫrayyif :

نش أقال يم
فبحال يم لفاحت. وحال موخار مين
تلك سيار يم عبّاه. تيّاه الشئ اوّلتعزمون .

[222] Saloua Rachdi, *op. cit.*
[223] Abderrazak Cheraït, *op. cit*, p. 36.

إذكروا الشّعب الذي أوفى لكم. واذكروا ما ألفيتم والظّنون
سدّدت ؟؟ طلقة فصدوا مبطل الإثم ومغرى النّابغين .
واحزموا واسرعوا وجدّوا واعملوا فيتحاشى عودكم ظلّ المين [224] .

La naissance de la science

Ici, il y a une maison consacrée à la science, et ici, il y a un lupanar ignoble pour la distraction.
C'est Paris et ce sont ses défauts Quel choix envisageriez-vous ?
Pensez au peuple qui vous a envoyé et pensez aux espoirs qu'il a mis en vous et aux doutes.
Que Dieu bénisse vos pas, partez alors vers un lieu de science et de prodiges.
Soyez déterminés, fermes et travaillez ensemble puis revenez gagnants.

ذكريات وخواطر

ذكريات الصبا أعيدي لديّ سمع قلبي ذاك النّشيد الشجيّا .
خاطب الجرح وقل له كنت يا قلب كالملاك نقيّا .
كنت كالماء صفوا كالزهر الرّوض غضا وكالرّيّ طهرا .
كدر الماء بالهباء وذوى الزّهر وصار الرّيّ عيك خريفا [225].

Souvenirs et pensées

Souvenirs de jeunesse répète à mon cœur le mélodieux cantique
Adresse-toi au blessé et dis : cœur tu étais comme un ange libre
Tu étais pur comme l'eau, ardent comme les fleurs des champs et doux comme le printemps
Les épreuves ont troublé les eaux, les fleurs ont fané et le printemps s'est transformé en automne.

Le premier extrait est un encouragement pour l'acquisition des sciences, dans le but de bien servir sa patrie. Le second est plutôt mélancolique, il évoque les souvenirs d'une jeunesse remplie de joie de vivre et d'amour.

Zīn Al'Ābidīn as-Sanūsī, poète, auteur et éditeur, présente la voix de la critique sociale et politique en Tunisie. Ben 'Āšūr parle de lui en ces termes : « قرأنا أدبه فإذا بنا نتعرض للرّوح النّقديّة العاصفة التي تكاد تجرف كلّ شيء أمامها[226] ». (Nous avons lu ses textes. Et nous nous sommes retrouvés face à un esprit critique destructeur, tel un orage violent qui peut tout emporter.). Il critique la situation de son pays qui, soi-disant, vit une période de renaissance.

قيل لي قد هجرت ؟؟! لا تهاجم فيما مضى الوقت خارا
وكتبت فيها مع النّكبات وأنت اليوم عن عريق النّجار

[224] Muḥammad Al-Fāḍil Bin 'Āšūr, *op. cit*, p. 512.
[225] *Ibid.*, p. 494.
[226] *Id.*, p. 440.

[...]

نعم أنّ بترجه ي دي؟ وغيرا ق تبيامي كلبي ار

لجهيل ه ذي ث خي وا هي وضع الم عظ موف ار قح لي

ولوتنطي ق رى ؟؟؟ ئ ضايا ومج ى إلى ولؤي دا ر ث

للمجد ه ضتبن تنئ ا هي وشي ب وشي ر عم ار [227]

Ils me disent : t'as quitté un pays qui avait, dans le passé, la gloire et la fierté.

Et que t'as été, malgré toutes les épreuves qu'il a traversées, contre lui, toi, son propre fils

[…]

Oui ! J'ai quitté mon pays et j'ai abandonné ma place dans ces lieux.

A cause de l'ignorance de ses enfants et de la méchanceté de ses habitants

A cause de la soumission des plus vaillants et l'élévation des plus arrogants

Et si j'avais accepté un progrès médiocre et une gloire éphémère

J'aurais été fier de son éveil et j'aurais décoré mon costume avec un médaillon précieux.

Il critique et renie les siens :

ودد تلو أن الله أهلك ونا وصيّر مصاقعا رقس ادس لخوا لي

وأرسل قوما يحملون أمره بنو عيسى ا ث ؟؟؟ ة ضي ر ا ؟ في

J'ai espéré que Dieu détruirait notre peuple et transforme les lieux des péchés en déserts

Et qu'il envoie un peuple qui gouverne suivant ses ordres pour que l'Islam soit, de nouveau, envoyé sur terre[228].

Son apport le plus original reste, cependant, dans deux autres genres où il était passé maître : le *zağal* (poème épigrammatique en dialectal), et *la maqāma*.

2- La nouvelle

a- État général

Le récit tunisien moderne est né dans un mouvement social et culturel de la fin de la période de la Nahḍa. En effet, les traductions des textes de la littérature étrangère et les écrits critiques permettent à la nouvelle de réaliser un certain progrès. Le roman ne fait son apparition que bien plus tard.

L'effort de création donne lieu à un début de production où des auteurs, appartenant au courant novateur, participent activement. Pour les années 1920 et 1930, ʻAlī ad-Dūʻāğī, très actif, écrit un nombre considérable de nouvelles[229]. Elles sont, pour la plupart, réunies dans un

[227] *Id.*, p. 440-441.

[228] *Id.*, p. 440.

[229] Ad-Dūʻāğī écrit de nombreuses nouvelles. Nous pouvons citer les titres suivants : *Nozha Rāiqa* (Une promenade luxueuse), *Umm Ḥawwā'* (La mère d'Ève), *Qataltu Ġāliya* (J'ai tué Ġāliya), *Rāʻī an-nuğūm* (Le pâtre des étoiles).

recueil publié en mars 1945 sous le titre, *Sahirtu Minhu al-layālī* (J'ai veillé des nuits pour lui).

Les nouvellistes tunisiens sont influencés par le mouvement du romantisme, mais dans les faits, le réalisme domine leurs écrits. La maîtrise de la technique de la nouvelle, quant à elle, reste à confirmer. Selon Taoufik Baccar :

> Le style était sans grâce, dépouillé jusqu'à la sécheresse et tout en descriptions minutieuses. De plus, si elles sont très atténuées, l'allure mélodramatique et l'intention moralisatrice n'ont pas pour autant complètement disparu[230].

C'est encore le début d'un long chemin d'apprentissage de ce nouveau genre littéraire. Selon Ben 'Ašūr la maîtrise de la description, par exemple, se limite quasiment à un seul écrivain, aṭ-Ṭāhir Al-Ḥaddād. Al-Ḥaddād montre son talent en ce domaine dans deux livres *Ḥarakat al-'ummāl at-tūnisiyyīn* (Le mouvement des ouvriers tunisiens) et *Imra'atunā fī aš-šarī'a wal-muğtama'* (Notre femme dans la législation islamique et la société[231]).

Dans ses meilleures créations, Bašrūš échappe, lui aussi, à ces défauts. Il reste, selon Baccar, parmi les meilleurs représentants de la nouvelle en Tunisie. L'auteur poursuit les débats, soulevés auparavant par aṭ-Ṭāhir Al-Ḥaddād, autour de la femme et de l'égalité sociale. Ses nouvelles abordent également différentes thématiques autour de la famille telles que le problème des mariages forcés en contrepartie d'argent, l'autorité despotique du père et la rébellion contre la structure de la famille traditionnelle comme l'interdiction de tout contact entre les deux sexes.

b- *Ğamā'a taḥta as-sūr*

Ğamā'a taḥta as-sūr est le nom d'un célèbre café au centre de Tunis, où se réunissait, dans la période de l'entre-deux guerres, la bohème des lettres et des arts[232]. Taoufiq Baccar présente les membres de ce groupe en ces termes :

> Marginalisés, comme l'était la littérature à l'époque, sans engagement politique précis, alors que les luttes nationales prenaient de l'ampleur, ces journalistes, hommes de théâtre, peintres, écrivains et poètes constituent selon la définition de l'un d'eux, « un club de fous » où l'anticonformisme libertaire se doublait d'une fantaisie débridée et d'une pointe de dandysme[233].

[230] Taoufiq Baccar, *op. cit*, p. 21.
[231] Aṭ-Ṭāhir Al-Ḥaddād, *Imra'atunā fī aš-šarī'a wa-al-muğtama',* Maison tunisienne de l'édition, Tunis, 1978, 300 p.
[232] Taoufiq Baccar, *op. cit,* p. 22.
[233] *Ibid.*, p. 22.

Baccar explique qu'avant les années 1930, le succès de la nouvelle revient à une écriture simple qui tente de créer chez le lecteur des émotions fortes. Les caractères des personnages se ramènent à quelques types élémentaires, toujours les mêmes : un traître odieux, une victime défendue par un jeune égaré, un personnage grotesque. On stimule la curiosité du lecteur en évoquant la vérité historique à grand renfort de couleur locale, et l'émotion est portée à son comble par des oppositions brutales entre riche et pauvre. C'est à partir des années 1930 que les auteurs du groupe Ğamā'a taḥta aṣ-ṣūr (Un groupe sous le clôture) tentent de produire une forme moderne de récit tunisien. Muḥammad Bayram at-Tūnisī, Muḥammad Al-'Arībī et 'Alī ad-Dū'āğī font partie de ce groupe. Leurs œuvres se distinguent par une volonté de faire sortir la nouvelle de ce modèle jugé trop simple. En effet, l'évolution sociale et l'avènement du romantisme appelaient de nouvelles formules pour la nouvelle. Ils sont, tous les trois, directeurs ou collaborateurs d'une série de journaux satiriques comme *as-Surūr* (La joie), *Ṣabra* (Lieu-dit), *aš-Šabābī* (Jeunesse). Leur style humoristique et ironique tranche avec le sérieux de leurs prédécesseurs. Mais c'est un humour qui peut cacher l'esprit d'un auteur tourmenté. Baccar écrit à ce propos :

> Un rire gouailleur, irrévérencieux et qui prenait souvent les couleurs sombres de l'humour pour masquer de profondes blessures dont un La'rîbî qui se suicidera très tôt et dont un Douagî, jusqu'à sa mort également précoce, qui ne finira jamais de se guérir par la drogue[234].

Pour sa part, Bayram at-Tūnisī, égyptien d'origine tunisienne, développe l'art de la satire. Ses nouvelles constituent un véritable champ de portraits de différents personnages vivant des événements burlesques où tout se transforme en mascarade :

> L'aristocrate ruiné demande élégamment de quoi acheter un verre ; le riche paysan, débarquant de sa campagne pour passer du temps dans les lieux de plaisir ; le « baraqué » du quartier d'al-Halfāwīn qui, sous ses forces physiques, cache l'âme pleutre d'un fumeur de kif[235].

Al-'arībī, est un écrivain et un poète. Dans ses récits, les événements se déroulent généralement dans les lupanars ou les salons des cafés chantants. L'auteur aborde le personnage de la jeune fille qui travaille dans ces lieux. A ce titre, Baccar affirme que : « Il est le premier écrivain tunisien à avoir réhabilité le personnage de la putain respectueuse [236]». Notre auteur est très loin de l'esprit moralisateur de ses précurseurs. Sa poésie se caractérise aussi par un souffle de liberté. C'est l'endroit, pour lui, où évoquer ses amours de jeunesse.

[234] *Id*., p. 21.
[235] *Id.,* p. 22.
[236] *Id.,* p. 22.

c- ‘Alī ad-Dū‘āğī

L’humour de ‘Alī ad-Dū‘āğī a plus de légèreté et plus de subtilité que celui de Bayram at-Tūnisī et de Muḥammed Al-‘Arībī. Caricaturiste et journaliste pour la revue *Le monde littéraire*, il confirme sa carrière d’écrivain, en 1935, par son récit de voyage *Riḥla ḥāwla ḥānāt al-baḥr al-abyaḍ al-mutaw*assiṭ (Voyage à travers les bars de la Méditerranée). Cette œuvre marque, par son style et sa langue, la littérature tunisienne moderne. Baccar s’exprime ainsi à son sujet :

> Cette œuvre fut, en son temps, une vraie révélation tant par la désinvolture de son esprit qui s’ébaudit gaiement à toutes les frivolités de la vie, que par l’audace de sa langue qui s’aventure hors de sa terre natale pour embrasser, avec un rare bonheur d’expression, l’espace, encore neuf pour la littérature tunisienne, de la modernité occidentale[237].

L’œuvre d’ad-Dū‘āğī est la continuité de cet esprit épicurien. L’ironie, très présente, n’est là que pour voiler une profonde tendresse et une infinie tristesse. En effet, d’une certaine manière, elle présente un « voyage » assez particulier. C’est un voyage à travers les misères de la société et la dureté du quotidien dans les vieux quartiers tunisiens. Au centre de cette vie quotidienne, tant méprisée par aš-Šābbī et qui inspire, quelques années plus tard, Maḥmūd Al-Mas‘adī, ad-Dū‘āğī affiche ses intentions d’écrivain. C’est le choix d’un lieu réel et d’un ensemble de personnages « où se consomme la vie « sans histoire » des gens dits simples [238]».

La narration est très simple et suit un ordre chronologique. Cependant, l’auteur ne manque pas de surprendre le lecteur. Au départ, le lecteur est devant une situation ordinaire et un personnage apparemment sans aucune importance dans le déroulement des événements. Le dévoilement de la vérité ne s’effectue qu’à la fin du récit, constituant un bouleversement de l’ensemble des données et invitant le lecteur à trouver d’autres sens au texte. T. Baccar parle de cette technique chez notre auteur en ces termes :

> Et c’est tout l’art de l’auteur qui consiste justement à créer, dans la banalité de l’événement, l’extraordinaire. Alors tout bouge d’un coup et rien n’est plus pareil, la haine déclarée se révèle à chaque coup une richesse de sentiments, une profusion de vie insoupçonnable. Même les êtres tenus pour irrémédiablement déchus recèlent au fond d’eux-mêmes un « recoin lumineux » où l’humain persiste intact[239].

[237] *Id.*, p. 23.
[238] *Id.*, p. 24.
[239] *Id.*, p. 24.

En effet, à la fin du récit, une nouvelle vérité surgissant, annoncée par un mot, un geste ou une attitude inattendue, laisse supposer un autre récit. L'intérêt de ce jeu de surprise chez cet auteur va au-delà d'un simple jeu narratif. Il semble exprimer une volonté de changement d'une idéologie conservatrice, avec des préjugés et des opinions méprisantes qui accablent les gens et surtout les plus défavorisés. C'est *Muğrim raġma anfihi* (Criminel malgré lui) qui exprime le mieux cette idée. La fin du récit est triste. L'homme qui va témoigner en faveur du personnage principal est un vieux monsieur. Il s'avère qu'il est malentendant. Cette vérité transforme, à la fin du récit, les malheurs d'un innocent en sombre tragédie.

Ad-Dū'āğī reprend les mots tels qu'ils sont dits quotidiennement. Le dialectal, si longtemps délaissé, doit à cet auteur, ainsi qu'au groupe Taḥta as-sūr, son apparition dans la littérature tunisienne. De là, par exemple, son chef d'œuvre *Sahirtu minhu al-layālī.* Pour Baccar, l'auteur a réussi à amener un langage parlé, si décrié, à un niveau artistique, il témoigne en ces termes :

> Dans ses zajal comme dans ses innombrables pièces radiophoniques, il a su le hisser au niveau du langage d'art. On connaît de lui un petit chef-d'œuvre en argot qui en dit long sur ses audaces verbales[240].

3- Le théâtre

Tout au long de l'époque coloniale, des troupes présentent à la fois des pièces de théâtre en langue française pour les occupants et des pièces en langue arabe adaptées par des troupes venues d'Orient.

Al-Qardāḥī, par exemple, monte, à Tunis, en 1907, la première compagnie théâtrale encouragée par le Bey Muḥammad an-Nāṣir. Son travail comprend la formation des acteurs, dont le tunisien Muḥammad Būrqiba qui monte, quelques années plus tard, une des plus importantes troupes théâtrales du pays. Le premier texte, joué lors d'une représentation, est daté de 1909, il est écrit par Muḥammad Al-Ğ'āybī (1878-1938) et représenté au Théâtre Rossini par une troupe égyptienne[241].

L'activité théâtrale se concentre particulièrement sur un travail d'adaptation. Cependant, le théâtre tunisien connaît un regain d'activité grâce, notamment, à la création de la troupe *as-Sa'āda* (Le bonheur) en 1924. Muḥammad Al-Ḥabīb s'inspire de l'histoire de la Tunisie et de l'histoire de la civilisation arabo-musulmane pour écrire des pièces comme *al-Wāṯiq bi Allāh*

[240] *Id.*, p. 25.
[241] Boutros Hallaq et Heidi Toelle, *Histoire de la littérature arabe moderne,* Paris, Actes Sud, 2007, p. 177.

al-Ḥafṣī et *Fatḥ Fāris* (La conquête de la Perse) et, sans s'écarter de la tendance réaliste, *Ǧīl al-yawm* (La génération d'aujourd'hui).

La visite de la troupe Ramsès, ayant à sa tête Yūsuf Wahbī et Fāṭima Rušdī, en 1927, à Tunis, puis le retour de Fāṭima Rušdī, en 1932, accompagnée de ʻAzīz ʻĪd, Ḥisīn Riyāḍ et ʻAbbās Fāris, influencent le théâtre Tunisien. Muṣṭafā Ṣafar, pour sa part, s'attache, en 1936, à créer *al-Ittiḥād al-masraḥī* (L'union théâtrale). Il réalise un succès pour cette troupe. Il produit des pièces en dialecte tunisien, comme par exemple celles de l'écrivain tunisien Ḥamīda Al-Ḥabīb inspirées de *Maqāmāt al-Hamaḏānī.*

En 1938, Muḥammad Al-Ḥabīb fonde, à son tour, une troupe sous le nom d*'al-Kawkab at-tamṯīlī* (L'astre théâtral). Il présente également des pièces d'inspiration sociale et historique telle que *Yawm Ġarnāṭa* (La journée de Grenade) et *az-Zawǧa aṯ-Ṯāira* (L'épouse révoltée) de Muḥammad Al-Ḥabīb, *Wallāda wa-Ibn Zaydūn* de ʻAbd ar-Razzāq Karabāka, *al-Manṣūr Ibn Abī ʻĀmir* d'Aḥmad Al-Muḫtār al-Wazīr.

Cette première éclosion du théâtre est suivie par des études et des critiques, comme d'aṣ-Ṣanūṣī par exemple. Ces critiques, publiées dans *al-ʻĀlam al-adabī,* permettent par la suite d'orienter la production théâtrale. Mais ce n'est qu'après l'indépendance que les fondements du théâtre tunisien sont jetés : les troupes professionnelles se multiplient, ʻAlī bin ʻAyyād fait considérablement progresser la technique de la mise en scène et à partir de 1966, le théâtre tunisien est éclairé par la vision de Maḥmūd Al-Masʻadī. Ce dernier cherche alors à créer un théâtre national et c'est l'occasion pour les troupes de se former, tels que les théâtres municipaux de Tunis, de Sfax, de Kairouan, et du Kef. Nada Tomiche s'exprime à ce propos en ces termes :

> Animées par la volonté de participer à la construction idéologique du pays, elles font alterner les pièces des grands dramaturges internationaux et celles de plus en plus nombreuses, de Tunisiens de talent. Ceux-ci, sous l'impulsion de la pièce *as-Sudd* « le barrage » en 1950 et de l'œuvre en prose de Al-Messadi, adoptent très vite l'expression symboliste et la recherche de la vérité profonde[242].

Les pièces présentées abordent les problèmes de la société tunisienne. Ḥabīb Bū la'rās propose *Murād III* en 1968. Un an plus tard, par souci de modernité, il écrit *Zaman al-Būrāq* (Le Temps de Buraq). Il *y* aborde les conflits entre générations et les positions rétrogrades du père. Al-Būrāq, un nom propre, qui fait allusion au cheval ailé du Prophète, est une représentation des aspirations mystiques, à laquelle l'auteur oppose l'invention la plus moderne, la fusée interplanétaire.

[242] Cité dans, Boutros Hallaq et Heidi Toelle, *op. cit.,* p. 136-137.

La période des années 1920 et 1930 apparaît comme étant celle d'une jeunesse dynamique qui cherche à se faire une place dans le milieu culturel et littéraire. Plusieurs éléments rentrent en jeu et influencent les écrits, comme les résultats des réformes qui se font sentir dans le domaine de l'enseignement et de l'émancipation de la femme, mais également la présence française, durant cette période où la question de la langue est primordiale, la découverte de la littérature européenne et les influences du courant romantique et réaliste.

CHAPITRE III
L'AUTEUR ET SON ŒUVRE

I- L'auteur

1- Maḥmūd Al-Mas'adī : auteur et homme de pouvoir

Maḥmūd Al-Masa'adī est l'une des figures représentatives de la littérature tunisienne contemporaine. Son œuvre, bien que peu abondante, suscite toujours les réactions mitigées des critiques autour de sa forme et de son contenu.

Maḥmūd Al-Mas'adī est né le 28 janvier 1911 à Tazerka, dans une famille aisée. Son père est un juriste. Al-Mas'adī est un universitaire, écrivain et homme politique tunisien. Il apprend le Coran à l'école traditionnelle, le *kuttāb*. Il fréquente le collège aṣ-Ṣādiqī, de 1921 à 1926, pour le cycle primaire puis, de 1926 à 1932 pour le cycle secondaire. Il obtient son diplôme de baccalauréat au lycée Carnot à Tunis en 1933. Il poursuit ses études supérieures à la Sorbonne de 1933 à 1936. Il obtient l'agrégation d'Arabe en 1947. De retour en Tunisie, il exerce le métier de professeur au lycée Carnot de 1936 à 1938 puis professeur au collège aṣ-Ṣādiqī de 1938 à 1948. Il poursuit sa mission d'enseignant à Paris au Centre d'Études Islamiques de 1948 à 1952.

Al-Mas'adī ne parvient pas à soutenir sa thèse de doctorat, *Essai sur le rythme dans la prose rimée arabe*, à cause de la seconde guerre mondiale. Elle est publiée, cependant, une première fois en 1981 en langue française, puis en 1996 en langue arabe.

Sous le protectorat français[243], il adhère au Néo-Destour[244] en 1933 et à l'Union Générale Tunisienne du Travail la même année dont il devient secrétaire général de 1948 à 1954. Le 6 décembre 1952, à la suite de l'assassinat de Faraḥāt Ḥaššād, il est exilé au sud de la Tunisie jusqu'à mai 1953, à cause de ses activité politiques. En 1955, il est membre de la délégation aux négociations franco-tunisiennes pour l'indépendance du pays. Il est également rédacteur en chef de la revue *al-Mabāḥiṯ*[245] de 1934 à 1947. Cette revue joue un rôle important dans la diffusion des œuvres littéraires en Tunisie jusque à la fin des années 1950.

Après l'indépendance, en 1956, Maḥmūd Al-Mas'adī occupe les fonctions d'Inspecteur général de l'enseignement, de ministre d'État de 1969 à 1970, de ministre des Affaires

[243] Le Protectorat français est institué par le traité de Bardo le 12 mai 1881 et il est aboli le 20 mars 1956.
[244] Parti Libéral Constitutionnel : Un parti politique crée en 1920.
[245] *Al-Mabāḥiṯ* : Revue littéraire et culturelle fondée par l'écrivain Muḥammad Al-Bašrūš. Le 1er numéro de cette revue est paru en janvier 1938.

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

culturelles de 1973 à 1976 et il est député à l'Assemblée Nationale de 1959 jusqu'à 1981, puis président de l'Assemblée de 1981 à 1987.

Al-Mas'adī participe ainsi à la direction politique du pays et l'impact de ses actions modernistes résonne encore en Tunisie. En effet, il s'engage à mettre en place une réforme du système éducatif. Il élabore un plan décennal, de 1958 à 1968, visant la diffusion de l'enseignement. Il introduit l'enseignement de la langue française et l'obligation de la scolarisation dans tout le territoire tunisien. Il met en place, en particulier, un nouveau système universitaire à partir de 1960. Il organise son fonctionnent, ses lois et ses centres de recherches. Durant la direction d'Al-Mas'adī, il est mis fin au lien entre l'université et la mosquée, au sein de l'Université la Zaytūna, et on accorde une importance au collège aṣ-Ṣādiqī. Ce dernier présente une révolution dans les sphères intellectuelles tunisiennes car il introduit des matières nouvelles, comme la science naturelle et les mathématiques.

À la suite de sa nomination de ministre des affaires culturelles, Maḥmūd Al-Mas'adī fonde, en 1975, la revue *La vie culturelle*. Il est membre du Conseil exécutif de l'Unesco entre 1974 et 1978 puis entre 1980 et 1985 et il est également désigné comme membre de l'Académie Arabe d'Amman et de l'Académie de la langue arabe au Caire. Il reçoit la médaille du mérite culturel, en 1979, par le président Habib Bourguiba. Maḥmūd Al-Mas'adī meurt à Tunis le 16 décembre 2004.

L'œuvre de Maḥmūd Al-Mas'adī est variée. Il écrit un certain nombre d'essais parmi lesquels, on peut citer : *Ta'ṣīl li-kiyān* (L'enracinement d'un être), publié en 1979, et *Essai sur le rythme dans la prose rimée arabe,* publié en 1981. Son œuvre regroupe également des articles de critique littéraire et des essais déjà publiés dans différentes revues tunisiennes. L'ensemble de ces publications aborde des sujets autour d'auteurs arabes classiques tels qu'Al-Ġazālī ainsi que des philosophes occidentaux, particulièrement Kant, Poincaré et Bergson. Il traite des théories philosophiques se rapportant à la place de l'homme dans le cosmos ainsi que des thèmes de la vie, de la mort, de la volonté, de la liberté, de la responsabilité de l'homme, de la création, du temps et de la foi.

Trois textes majeurs font sa renommée : publiés en 1955, 1973 et 1974, *as-Sudd* (Le barrage), *Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl* (Ainsi parlait Abū Hurayra) et *Mawlid an-Nisyān* (La naissance de l'oubli). Taoufik Baccar les classe respectivement en tant que tragédie, roman, et récit philosophique[246]. Il écrit également *Ṯaman al-infirād* (Le prix de la solitude) publié en 1973, *Min ayyām 'Imrān (*Jours d'Imrân) publié en 2002, *al-Musāfir* (Le Voyageur) et *as-Sindibād*

[246] Taoufik Baccar et Salah Garmadi, *op. cit*., p. 25-26.

wa-l-ṭahāra (Sindibad et la pureté), ainsi que la pièce de théâtre *Bi-Ẓāḥiyat al-Qayrawān* (Dans les environs de *Kairouan*). Le Ministère de la Culture publie en 2003, sous la direction du professeur Maḥmūd Ṭaršūna, *al-A'māl al-kāmila* (Œuvres complètes) de Maḥmūd Al-Mas'adī en quatre volumes édités par Sud Éditions[247].

L'œuvre de Maḥmūd Al-Mas'adī, tout en exprimant une vision tragique du monde, n'en exalte pas moins la grandeur de l'homme dans ses espoirs et ses actions. Maḥmūd Al-Mas'adī écrit ses textes majeurs avant l'âge de quarante ans. Éditée entre 1955 et 2003, son œuvre est traduite en plusieurs langues. Elle s'inscrit dans un parcours intellectuel et historique des années 1930 et 1940 (et) qui correspond à un tournant crucial de la période coloniale[248]. C'est le début d'un mouvement de réforme sociale avec les jeunes étudiants de la Zaytūna et aussi l'avènement du courant romantique dans le pays. Dans le milieu intellectuel et littéraire, de nouvelles interrogations surgissent, en premier lieu la question du patrimoine.

2- Maḥmūd Al-Mas'adī et l'idée du *turāṯ*

Turāṯ désigne le patrimoine légué principalement grâce aux écrits des générations antérieures. Il touche le domaine de la sociologie, de la théologie et de la littérature. En sociologie, il signifie tout ce qui, dans une société donnée, a été hérité des générations antérieures : coutumes, morale, littérature, écrit et oral.[249] En théologie, il désigne les orientations et les croyances religieuses. Dans le monde musulman, cela correspond à l'ensemble des écrits sur l'islam et sur ses pratiques. En littérature, les ressources écrites (œuvres et critiques) sont importantes, mais il existe une littérature orale. Elle est pratiquée principalement dans le genre de la poésie et les contes.

Depuis la Nahḍa, la société et la culture arabo-musulmanes affrontent la société et la culture européennes. L'expédition de Napoléon Bonaparte en Egypte au XIXe siècle a laissé, en effet, de profondes traces dans la pensée arabe. La situation culturelle arabe est conditionnée

[247] Sous l'égide du Ministère de la Culture, Sud Éditions (Tunis) a consacré une édition en quatre volumes dans la collection « Les ouvrages de référence » présentée et commentée par le professeur Maḥmūd Ṭaršūna. Dans le premier volume, on retrouve les « romans » de Maḥmūd Al-Mas'adī (478 pages). Le deuxième volume (446 pages) est un florilège des conférences données par Maḥmūd Al-Mas'adī sur la littérature, la philosophie et la politique. Le troisième comporte une somme d'articles publiés par l'écrivain dans les revues *al-Mabāḥiṯ* et *al-Fikr* entre autres. En langue française, le quatrième volume réunit articles, conférences, débats et textes littéraires.

[248] La période coloniale en Tunisie débute le 12 mai 1881, signature du traité du Bardo. Elle est abolie le 20 mars 1956.

[249] Abdallah Laroui, *Héritage et renaissance civilisationnelle dans le monde arabe,* cité dans Horizons Maghrébins, *Le droit à la mémoire,* N°18-19, 1992. Les idéaux de la Révolution Française chez les Maghrébins. p. 203-217. https://www.persee.fr/docAsPDF/horma_0984-2616_1992_num_18_1_1136.pdf consulté le 22/3/2019.

désormais par l'ouverture à l'Occident. Un déchirement est né alors d'un double désir : accéder au niveau du progrès culturel et scientifique de la société européenne ou maintenir l'authenticité arabe. Elles tournent autour de l'opposition entre *hadāṯa* et *aṣāla.*

Ṭahar Bekri[250] précise que, pour certains auteurs tunisiens, l'ensemble du *turāṯ* remonte trés loin dans l'histoire[251]. C'est le cas, par exemple, de Fawzi Mellah, qui dans *Elissa, la reine vagabonde*[252]*,* évoque l'empire carthaginois. Ce roman se présente, en effet, comme une quête d'origine mettant en scène la fondation de Carthage, à la fin du IXe siècle[253], qui a rayonné sur la Méditerranée durant des millénaires. Pour d'autres, la culture doit chercher ses racines dans la civilisation berbère et ses legs judaïques, chrétiens ou islamiques. Bekri rapporte que le romancier Bū-bakr 'Ayādī[254] va jusqu'à faire référence au patrimoine arabo-musulman, une condition pour qu'un auteur puisse appartenir au monde arabe[255].

En réalité, cette position des auteurs est une idolâtrie du passé et un attachement aveugle à *turāṯ*. Ses conséquences sur le développement de la culture et de la littérature arabes sont considérables. Selon Abdallah Laroui, trois points sont à prendre en considération pour construire le présent :

> Plusieurs conséquences découlent de cette réalité héritée dont les principales sont : 1- […] l'avenir doit être un retour au point de départ et un rattrapage de ce qui a été perdu dans la période séparant le passé glorieux du présent misérable. C'est une vision qui contredit celle, courante, qui conçoit l'histoire comme une évolution linéaire d'un passé décadent à un avenir évolué. 2 - La grande misère réside dans la prise de conscience du déclin. Dans la mesure où les réalisations du présent sont de moindre valeur que celles du passé, la misère est réelle et par conséquent, le déclin l'est aussi. 3 - La renaissance doit être entreprise par les Arabes eux-mêmes. C'est une condition évidente. A chaque fois que les Arabes consomment les produits d'une civilisation donnée sans qu'ils aient participé à son élaboration, ils sont dans une position pire que celle qu'ils avaient connue depuis que l'élément turc s'était hissé au premier plan dans le monde musulman[256].

L'importance de cet attachement au *turāṯ* réside en ce qu'il permet de se différencier et d'exister par rapport à l'autre. La manière de l'approcher est alors très importante. Les

[250] Tahar Bekri est né en 1951 à Gabès. C'est un poète tunisien de langue française et arabe.
[251] Tahar Bekri, *De la littérature tunisienne et maghrébine et d'autres textes*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 15.
[252] Fawzi Mellah, *Elissa, la reine vagabonde,* Paris, Le Seuil, 1988.
[253] Bernard HOLTZMANN, « FONDATION DE CARTHAGE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consultée le 24 février 2019. URL: http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fondation-de-carthage/
[254] Būbakar 'Ayādī, né le 6 mars 1949 à Jendouba, est un nouvelliste, romancier, traducteur et chroniqueur tunisien.
[255] Ṭāhir Bekri, *De la littérature tunisienne et maghrébine et d'autres textes*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 17.
[256] Abdallah Laroui, *Héritage et renaissance civilisationnelle dans le monde arabe, op. cit* https://www.persee.fr/docAsPDF/horma_0984-2616_1992_num_18_1_1136.pdf consulté le 22/3/2019.

critiques tunisiens, Bekri, par exemple, dans le domaine littéraire, insistent sur l'importance de l'initiation aux formes littéraires les plus anciennes :

> Peu importe, dans ce cas, si nos œuvres s'inspirent de formes orales ou écrites, l'essentiel est qu'elles comblent des lacunes et qu'elles inventent leurs propres formes. Et c'est pourquoi il semble être nécessaire que l'approche critique des littératures au Maghreb soit initiée aux formes narratives et poétiques les plus anciennes, formes sans lesquelles, bien des œuvres récentes resteraient inaccessibles, surtout quand la volonté de certains auteurs est de mêler les références, de chercher les connivences et de réussir ce qu'Édouard Glissant développe au sujet de Saint John Perse, ce qu'il appelle «l'errance enracinée[257].

Maḥmūd Al-Mas'adī est conscient de l'importance du *tūrāṯ* pour les Arabes. Selon lui, il détermine, en effet, leur vision du présent comme celle de l'avenir. Il met le doigt sur un point important en expliquant que les Arabes, quand ils ont été réduits à l'impuissance durant la période coloniale et durant la période de l'indépendance, leurs revendications n'étaient basées que sur leur gloire passée.

Evoquer le passé sans exprimer aucune volonté de construire le présent va à l'encontre du principe même de la philosophie de notre auteur. Ainsi, il refuse d'assimiler le *tūrāṯ* à la notion d'*inbi'āṯ* (la renaissance) et il parle, plutôt, de *taqaddum* (progrès) et de *taṯqīf* (formation intellectuelle) :

> إن إحياء التّراث عمل ضروري يجب أن يتواصل ولكن ينبغي ألا يشغلنا عن الخلق والإبداع ولا يحول دون تقييم الإنتاج المعاصر ونقده والتحايل[258].

> Revitaliser l'héritage est un travail nécessaire qui doit continuer. Mais, en aucun cas, il ne doit nous détourner de la création. Il ne doit pas non plus nous empêcher de juger de la qualité de la production contemporaine ni de lui accorder la critique et l'analyse.

Le *turāṯ,* selon notre auteur, a sa place dans un projet d'évolution mais il doit être accompagné d'un esprit critique et analytique. Lors d'un entretien, le journaliste D. Junqua pose la question suivante : « Certains souhaiteraient que vous fassiez d'abord porter vos efforts sur la mise en valeur de l'héritage arabo-musulman[259] ».

Al-Mas'adī répond :

> Pourquoi nous limiter ? Il est vrai qu'il faut réinsuffler âme et esprit à cette composante de notre patrimoine. Mais comment faire pour que l'Islam et la langue arabe soient récupérés en tant que moyens de progrès et non de freins ? Vous savez tout ce que la Tunisie a fait pour la modernisation de l'Islam.

[257] *Ibid.* p. 19.
[258] Maḥmūd Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume III, *op. cit*, p. 190.
[259] Le Monde, 30/03/1975, Propos recueillis par Daniel Junqua, Cité dans Maḥmūd Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume IV, Sud Éditions, 2011, p. 409-410.

Nous sommes fidèles à notre passé arabo-islamique ; mais pas dans un état d'esprit passéiste. Nous refusons de nous figer. La meilleure fidélité est la fidélité dynamique et créatrice qui veut que le génie propre s'affirme par des moyens nouveaux. Il nous faudrait un nouvel Ibn Khaldoun, qui a inventé en plein Moyen-Age les bases de la sociologie. Nous aimerions que notre culture arabe sécrète à nouveau de grands noms. Cela reviendra. Les nations produisent avec leur génie les êtres qu'une gestation historique leur permet de réaliser[260].

Il va de soi, donc, que la renaissance ne signifie pas, pour le monde arabe, ressusciter les réalisations du passé, mais plutôt lui reconquérir la position méritée parmi les autres nations. Il n'est pas obligatoire que la réalisation du présent soit identique à celle du passé. En revanche, il faut agir pour occuper une place proche de celle de la culture arabe à son apogée. Al-Mas'adī établit, en effet, un projet clair concernant l'étude du *turāṯ*. Il consiste d'abord à changer la vision arabe de la composante patrimoniale, puis à revoir les méthodes de recherche utilisées, et enfin à établir des objectifs précis à ces recherches afin de ne prendre du tūrāṯ que ce qui est valable et utile. Il affirme :

لذلك يجدر بنا أن نجدد نظرتنا إلى التّراث وأن نراجع طرق البحث وأن نرسم لعملنا هذا أهدافا أوضح وأبعد في إحياء التّراث ليس غاية في حدّ ذاته وليست مجرّد تدارك ما أهملته المطابع أو ما التقطته اختراعات المطبعة. ماذا يمكن أن يقدّم التّراث لفكرنا المعاصر؟ هذا هو السّؤال الذي ينبغي لكل باحث أن يطرحه على نفسه. إن لكل تُراث قيمته الخاصة ليست بالضّرورة هي التي نشدّ في آثار القديم هو ما يحتفظ من حقائق تجاوزها الزّمن وما تطمئنّ إليه من أحكام تقليدية[261].

Ainsi, il faut rénover notre vision à notre héritage. Il faut reprendre les méthodes de recherche et tracer des objectifs plus clairs et plus vastes à notre travail. Faire revivre le patrimoine n'est pas un but en soi. Il n'est qu'un réajustement de ce que les imprimeries avaient négligé ou de ce qui avait été écrit avant son invention. Que peut offrir le patrimoine à notre pensée contemporaine ? Voici la question que chaque chercheur doit se poser. Chaque chef-d'œuvre ancien possède une valeur historique qui ne suscite pas forcément notre intérêt. Ce que nous cherchons dans cette œuvre ancienne, ce sont les vérités et les valeurs qu'elle comporte, et qui la rendent, malgré le temps qui passe, actuelle.

C'est la recherche de soi-même à travers les divers aspects de la structure sociale, de la communication intellectuelle et de la vie politique[262]. Notre auteur concrétise son approche principalement à travers la langue, dont les Arabes ont fait un barrage intimiste assimilé même au sacré. Son écriture se manifeste par la nécessité et le désir de récupérer la richesse culturelle arabe, en puisant souvent dans la période antéislamique, ce qui ne va pas sans

[260] *Ibid.* p. 410.
[261] Maḥmūd Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume III, *op. cit*, p. 190.
[262] Nous avons abordé les activités politiques, culturelles et sociales de notre auteur dans la partie consacrée à sa présentation.

décalage avec son époque sur le plan linguistique. En effet, ses contemporains réalisent que la langue, pour être comprise par le plus grand nombre d'arabophones, doit s'adapter.

L'œuvre de Maḥmūd Al-Mas'adī se distingue par la référence permanente à la culture arabo-musulmane. L'auteur ne cesse d'interroger la mémoire arabe dans sa complexité et sa richesse. Il tente de la revisiter, sans oublier pour autant, qu'elle n'est pas le seul élément propice à la maîtrise d'une écriture contemporaine. La quête de l'identité à travers le retour à *turāṯ* reste un pilier de son écriture. Cependant, son œuvre s'affirme aussi dans l'importance accordée à la création (*ibdā'*) et dans l'idée que chaque auteur doit avoir sa propre vision de l'écriture[263] Il est suivi par Bekri lorsqu'il évoque le problème de l'individualité brimée :

> Mais l'identité collective a longtemps brimé et empêché l'épanouissement des individus, accablés qu'ils sont par tant d'interdits religieux, moraux, politiques et culturels. En outre, le regard porté sur le tūrāṯ, le patrimoine, est bien loin d'être le même. […]. Chaque auteur semble l'interpeller selon ses préoccupations[264].

Pour Maḥmūd Al-Mas'adī, le concept du *turāṯ* évoque une quête individuelle. Il explique que : « Son rapport au sacré est marqué par la volonté humaine de pouvoir réaliser son destin, partagé entre l'Orient et l'Occident[265] ». Son écriture passe par cette recherche nouvelle dans la forme et dans l'esthétique pour créer sa propre forme car selon lui : « chaque texte doit créer lui-même sa propre esthétique, ses propres formes littéraires et son propre langage[266] ». C'est ainsi que Al-Mas'adī va créer sa propre conception de la philosophie et de la littérature.

3- Une nouvelle conception littéraire et philosophique

De formation culturelle double, arabe et occidentale, Maḥmūd Al-Mas'adī développe dans son œuvre une thématique philosophique, principalement existentialiste[267], illustrée par un

[263] La critique arabe donne de nombreuses définitions à "ا؟؟اع ". Nous retenons ici celle d'Aḥmad Abū Šakīr : " ا؟؟اع عملية ذهنية واعية وقوامها مجموعة من الخطوات اللغوية والتي تتسم بالجدة من النصوص فيبدأ النص الجديد من م؟؟ الفكري الخاص بصاحبة الإبداعي الذي تُنتج هذا النص، ويصبح هذا النتاج اللغوي والمعنوي من النص الإبداعي مفهوم- الإبداع/https://www.diwanalarab.com. (La création est une opération mentale et consciente. Elle est basée sur un ensemble de structures artistiques et linguistiques qui participent à la création de nouveaux textes. Le nouveau texte parait comme le résultat de l'expérience de son auteur et ce produit linguistique et intellectuel devient sa propriété intellectuelle personnelle).

[264] Ṭāhir Bekri, *De la littérature tunisienne et maghrébine*, *op. cit*, p. 18.

[265] *Ibid.* p. 18.

[266] Maḥmūd Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume III, p. 380.

[267] Joelle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 76-77. L'existentialisme. Un courant philosophique et littéraire situé pendant la seconde Guerre mondiale et dans l'immédiat après-guerre, qui affirme la contingence de l'existence humaine. Il est issu de la philosophie allemande, celle de Heidegger (*Être et temps*, 1927) et de Karl Jaspers *(Philosophie*, 1932). Ces deux philosophes, accordant une importance déterminante au paramètre temporel, pensant que l'existence se constitue dans le temps. Sartre, le grand théoricien de l'existentialisme, systématise leur pensée dans *L'Être*

langage symbolique. Il propose au lecteur arabe une création littéraire nouvelle, dans sa forme et dans ses contenus. Si ad-Dū‘āğī ou aš-Šābbī s’engagent dans le courant réaliste et romantique des Novateurs, Al-Mas‘adī s’engouffre dans une autre voie. Taoufik Baccar affirme la singularité littéraire de Maḥmūd Al-Mas‘adī :

> C’est dans une toute autre voie que s’engage, dès 1939, Mahmoud Al-Messadi, connu surtout par sa tragédie *as-Sudd* (Le barrage). Voie singulière qui fait de cet auteur un véritable cas dans toute la littérature arabe contemporaine. Produit achevé de la biculture, il comptait parmi ses maîtres à penser, aussi bien les grands classiques arabo-musulmans : Abou al’atâhiya, Abou Nuwâs, Al-Ma’arri, at-Tawhidi, Al-Asfahâni, Al-Gazâli, que les tragiques grecs, Shakespeare, Ibsen, Nietzsche, Gide, Valéry, Malraux, Saint Exupéry, Sartre[268].

En effet, Maḥmūd Al-Mas‘adī est insatisfait de la situation de la littérature arabe de son époque. A quelques exceptions près, il n’y trouve qu’imitation sans recherche de la littérature européenne introduite dans le monde arabe depuis la Nahḍa et renforcée par le mouvement de traduction. La conscience de cette situation et la profonde connaissance qu’il a de la richesse du patrimoine arabo-musulman mènent notre auteur vers une voie d’engagement dans la création littéraire. Taoufik Baccar en parle en ces termes :

> Il opposa le souci constant d’une assumation critique de l’héritage culturel arabe, réinterprété à partir de ses œuvres, selon la pensée et la sensibilité modernes ; une telle attitude de fidélité à soi devant impliquer, selon lui, à la fois la substance et les formes de l’écriture[269].

La littérature arabe contemporaine, selon notre auteur, devrait se tourner vers ses racines et vers l’homme en tant qu’individu. Il affirme que : «يكون ؟ أو مأساة ؟؟ب[270]». (Il n’y a de littérature que tragique). Notre auteur accorde la première place à l’homme dans ses écrits. Il emprunte en cela le discours de l'existentialisme occidental moderne

---

et le Néant (1943). Refusant toute transcendance, il affirme que rien ne légitime l’existence humaine. Ce constat est source d’une angoisse douloureuse. Il crée ce sentiment de l’absurde que Sartre prête à Antoine Roquentin dans *La Nausée* (1938), roman qui marquera toute une génération. […]. Quant à Gabriel Marcel, qui est à l’origine de l’existentialisme chrétien, il réintroduit une véritable transcendance. Les existentialistes sont des philosophes avant d’être des littéraires. Si leurs théories sont avant-gardistes, la forme dans laquelle ils s’expriment, tant sur le plan romanesque que dramatique, est résolument classique. Ils ont exercé une grande influence sur le Nouveau théâtre, bien qu’il y ait une rupture profonde entre leur écriture et celle des nouveaux écrivains qui pulvérisent toutes les formes antérieures.

[268] Taoufik Baccar*, op. cit*, p. 25.

[269] *Ibid,* p. 25.

[270] Maḥmūd Al-Mas‘adī, *Œuvres complètes,* volume. III*, op. cit.,* p. 180.

mais, selon certaines critiques, c'est du « point de vue original de l'Orient[271] » qu'il aborde cette voie.

En effet, dans les récits de Maḥmūd Al-Mas'adī, le héros est à l'image même du héros tragique. Solitaire, consumé par une angoisse existentielle et en révolte continue contre Dieu et le destin, il ne cesse de partir dans des aventures incroyables, à la recherche d'une situation meilleure. Le héros d'Al-Mas'adī ne cherche pas à critiquer ou à transformer une société, comme la majorité des héros de la littérature arabe à la même période ; c'est la vie qui reste l'aventure la plus extrême pour lui. Taoufik Baccar déclare à ce propos :

> En fin de compte l'Homme d'Al-Messadi reste un être assez abstrait plus soucieux de s'enraciner dans « une essence éternelle » que dans l'épaisseur de l'histoire[272].

A travers ses héros, notre auteur met l'accent sur la volonté et l'importance de l'action de l'homme. Il rappelle aussi son impuissance devant la fatalité du temps qui passe et devant la mort. Pour cela, sa volonté de créer la vie est intense. Baccar avance l'idée selon laquelle :

> Ni le plaisir du vin ou de la chair, ni les femmes, ni la politique n'arrivent à assouvir l'immense soif dont brûlent leurs âmes, car elle est absolue. En effet, ce n'est pas tant de changer la société que de transformer radicalement le destin de l'Homme dont la mort barre implacablement l'horizon. Fous d'éternité, ils ne se remettent pas d'être simplement mortels. Le temps qui passe et détruit tout, voilà le mal incurable qui les ronge, mais qui aussi les pousse à lutter et à vivre intensément[273].

De cette manière, Maḥmūd Al-Mas'adī se distingue du mouvement réaliste de son époque en suivant un courant encore peu connu en Tunisie, celui de l'existentialisme. C'est à travers ce courant qu'il exprime les souffrances de l'homme dans les dures conditions d'une colonisation qui pouvait paraître une fatalité et qui évoque l'idée de la mort elle-même. La voix de Maḥmūd Al-Mas'adī rejoint, à quelques années d'intervalle, celle d'aš-Šābbī[274].

Par ailleurs, l'esthétique de l'écriture chez Maḥmūd Al-Mas'adī se caractérise par une constante distanciation avec la réalité. Dans ses textes, les événements se déroulent régulièrement hors du contexte historique ou géographique connu. Il offre plutôt un univers non reconnu même si certaines références au monde arabe sont mentionnées telles que la Mecque, Médine... Il attribue aux personnages des noms historiques, tel Abū Hurayra, célèbre compagnon du prophète, ou des noms légendaires, tel Sindibād, héros bien connu des *Mille et*

[271] Ṭaha Ḥusayn affirme que l'existentialisme de Maḥmūd Al-Mas'adī reste dans le cadre des croyances musulmanes. Son expression « Du point de vue original de l'Orient » veut dire de l'Orient croyant. Il est ainsi différent d'un existentialisme occidental fondé sur le principe de la négation de l'existence de Dieu.

[272] Taoufik Baccar et Salah Garmadi, *op. cit*, p. 26.

[273] *Ibid*., p. 26.

[274] A. Q. aš-Šābbī, connu par sa poésie romantique et patriotique.

une nuits, et d'autres qui renvoient explicitement à une onomastique ancienne, tels que Rayḥāna, Maymūna, Lubayd, Abū Al-Madāin…

Le récit participe également d'une esthétique de l'éloignement. Il rejoint, par-delà les siècles, les anciens auteurs arabes en s'inscrivant dans l'héritage du hadith. Le hadith est une forme narrative arabe ancienne. Il s'agit de rapporter des paroles. Il est composé de deux parties : *sanad* et *ḫabar*. Mentionné en tête du récit, *sanad* indique les noms des rapporteurs. Il garantit la véracité des paroles rapportées. *Ḫabar,* quant à lui, est l'ensemble de la parole, information, anecdote ou récit narratif, rapporté sans être modifié[275]. *Sanad* et *ḫabar* forment les deux parties du hadith. Sur ce modèle, Maḥmūd Al-Mas'adī va se livrer à un véritable travail de création :

> Al-Messadi organise ses « propos » tout au long de son texte avec un sens aigu de la composition moderne. Brisant la trame en fragments discontinus, tantôt brefs pour mieux rythmer son histoire, jouant subtilement avec la chronologie, multipliant à souhait les narrateurs pour diversifier les éclairages, il nous offre une œuvre fascinante, et certainement le meilleur de ce qu'il a écrit[276].

Dans le cadre de cette œuvre qui reprend un modèle ancien, la langue de Maḥmūd Al-Mas'adī est classique[277], sans concession à l'arabe moderne ni au dialectal tunisien. Elle rappelle celle des grands prosateurs anciens sans pourtant se confondre avec elle, car là aussi, comme l'affirme Baccar : « Al-Messadi n'imite pas mais recrée [278] ». Sa langue est profondément imprégnée de culture classique et chargée d'une sémantique nouvelle. C'est une langue métaphorique et parabolique qui joue constamment sur les connotations polysémiques et qui, au moment où elle donne un sens, en évoque bien d'autres.

C'est probablement pour cette dernière raison que l'œuvre d'Al-Mas'adī est loin de convaincre tout le monde. Il reste que notre auteur pose à la littérature arabe moderne une question essentielle rappelée souvent par Baccar : doit-t-elle continuer à suivre le modèle occidental dans les deux genres du théâtre et du roman ou bien doit-elle tenter, inventer ou réinventer ses propres formes d'expression qui, seules, peuvent lui conférer une originalité[279] ? Pour sa part, Al-Mas'adī tranche pour la deuxième option et réinvestit des genres littéraires arabes anciens, en particulier la *maqāma* et le hadith. Nous aborderons, dans la deuxième partie de ce travail, la question des genres littéraires dans l'écriture de cet auteur.

[275] http://www.3refe.com/vb/showthread.php?t=159949
[276] Taoufik Baccar et Salah Garmadi, *op. cit*, p. 28.
[277] Nous aborderons la question de la langue dans la 2ème partie de ce présent travail.
[278] Taoufik Baccar et Salah Garmadi, *op. cit*, p. 28.
[279] *Ibid.* p. 29.

II- L'œuvre

1- Présentation générale

La première question qui se pose,(en effet,) en abordant l'œuvre d'Al-Mas'adī, est celle du genre. *As-Sudd*, par exemple, ne respecte ni les codes génériques du roman ni ceux du théâtre. L'auteur, pour sa part, qualifie son texte de : « رواية في ثمانية مناظر » (récit en huit tableaux). Nous avons traduit le terme *riwāya* par récit, car dans les années 1930 il n'avait pas le sens de « roman » qu'il a de nos jours. Nous comprenons ici que « roman » est le récit de l'intrigue. Al-Mas'adī lui-même affirme qu'à l'époque, le terme était utilisé pour désigner les romans et les pièces de théâtre et que, dans ses notions européennes, il était inconnu dans le monde arabe :

> Il faudrait peut-être s'entendre d'abord sur ce qu'on entend par « roman » en arabe. […] Le roman français par exemple a déjà plus de deux siècles d'histoire au cours desquels il s'est élaboré, a pris des caractères, des formes, des visages différents d'une période à l'autre. Et à ma connaissance, le roman chez nous que ce soit en Tunisie ou dans le monde arabe est une greffe littéraire récente, car treize siècles d'histoire littéraire arabe ne comprennent aucune chose qu'on puisse appeler roman au sens où on l'entend habituellement[280].

Dans les lignes qui suivent, nous présenterons les textes d'Al-Mas'adī.

2- Résumé des principaux textes

a- *As-Sudd*.

a. 1- Tableau I et II.

Le premier tableau commence par la description d'un homme, Ġaylān, et de sa compagne, Maymūna. Accompagnés d'un mulet, ils arrivent dans un monde désertique. Brûlés et assoiffés, ils sont aux pieds d'une montagne où la végétation est faite d'aiguilles et l'air est recouvert d'une poussière jaune et épaisse. Maymūna visite le village et rapporte à Ġaylān que les habitants ont une déesse. Elle répond au nom de Ṣāhabbā' et elle pose la loi de la sécheresse. Elle exprime sa foi en cette Déesse et elle pense qu'il faut se soumettre à ses lois. Ġaylān, de son côté, découvre une source d'eau abandonnée dans la montagne, il veut construire un barrage. C'est son rêve de fertilité et de création qu'il exprime. Il dit à Maymūna : « هذه الأرض المتجعدة كالعجوز الهرمة لكنّها ما أعف أن أبطن فيها حياة جنّ أخرج[281] ». (Cette terre ridée et poussiéreuse telle une vieille frivole, je l'engrosserai d'eau, je remplirai son ventre et j'en sortirai la vie). Dans son projet, s'affirme la volonté de prendre la place de la divinité païenne, d'abattre les vieilles croyances stériles, de créer un monde nouveau. Il

[280] Maḥmūd Al-Mas'adī, *Œuvres complètes,* volume. IV, *op. cit*, p. 372.
[281] *Ibid.,* volume. I, p. 45.

demande à Maymūna de faire abstraction de toute croyance autre que celle qu'ils établissent eux-mêmes.

Les voies de nos deux personnages s'opposent ici, manifestant deux projets antagonistes. Maymūna relate à Ġaylān ce qu'elle a vu dans la tribu des adorateurs de Ṣāhabbā'. Elle s'arrête particulièrement sur l'image d'une jeune fille étendue sur le roc, nue, les seins dressés et qui, dans une volupté et une langueur sensuelle, s'offre au soleil pour se purifier. Ġaylān oppose à cette vision une autre où, une fois son projet abouti, Ṣāhabbā' est emportée par les eaux et la jeune fille desséchée, dans la vision de Maymūna, s'offre à l'eau.

Le projet de Ġaylān se présente comme un défi qui dépasse la simple construction d'un barrage. Le combat de l'homme contre la divinité, ainsi affirmé, est porteur de toute la grandeur des tragédies.

Un oiseau noir traverse le ciel et y tournoie autour de la tête de Ġaylān. Loin de se tourmenter pour cette apparition de mauvais augure, Ġaylān le jette à terre. L'oiseau ricane. Le premier tableau s'achève par cette image. Ġaylān et Maymūna partent en promenade nocturne et un groupe d'hommes arrive.

Ce sont les adorateurs de Ṣāhabbā'. Ils entament chants et danse à un rythme accéléré. Ils invoquent la déesse pour qu'elle agisse contre l'eau, celle dont Ġaylān veut se servir pour ensemencer le sable aride. Ils prient qu'elle mette le feu à l'eau qu'ils ont apportée dans une vasque.

Les événements de notre texte se jouent devant une grotte dans la montagne. Le premier tableau se déroule exactement devant la caverne. Le texte offre une imitation des versets coraniques de la sourate de la Caverne (سورة الكهف[282]) : « يدخل جماعة من الرّبان قومة صبيّة...ستّة وفي مم شعل وسيلع مم طبل..بثمّ ستّة وسيلع مم لماء ماء[283] ». (Un groupe de prêtres de Ṣāhabbā' entrent… Ils sont six, dont un est un porte-flambeau, le septième est un tambour… puis six et le septième est une vasque emplie d'eau).

Le texte multiplie les allusions intertextuelles. Les adorateurs de Ṣāhabbā' rappellent aussi les Dormants de la grotte, dont le sommeil est plus fort que la mort et qui est le symbole d'une résurrection. La présence des adorateurs est accompagnée d'une obscurité qui disparait après leur sortie. La nuit est désormais belle et douce comme une femme enceinte : « ثمّ تسكن الرض والسّماء. فإذا الليلة ليلة لهيئ كحمل حسناء على وفق كفاجر وفق الهيّل عجبة. (Puis, la terre et le ciel

[282] Le Coran, Sourate n° 18, verset n° 22: سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ قُلْ رَبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِم مَّا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ؟ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاءً ظَاهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِم مِّنْهُمْ أَحَدًا. (On dira: Ils étaient trois, leur chien était le quatrième. On dira: cinq et leur chien était le sixième. On dira : sept le huitième était leur chien. Dis que : Seul Allah sait leurs nombres, sauf une minorité infîmes.). Traduction, *Le Saint Coran* , *op. cit.*

[283] Maḥmūd Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I *op. cit*, p. 49.

s'apaisent. C'est une nuit douce pleine comme une belle femme enceint, un crépuscule comme l'aurore et les lèvres de la nuit sont douces).

a. 2- Tableau III et IV.

Les évènements dans les tableaux III et IV se déroulent le matin à l'aurore, motif récurrent d'une promesse attendue. La description évoque les rayons humides du soleil, dans un ciel mouillé comme une patte : « السّاعة أوّل الفجر وقد انتشرت شُعَّة من ضيّ فيها سماء رطبة كالعجين »[284]. (C'est l'aurore. Des rayons humides se propagent dans un ciel mouillé comme une patte). Un dialogue se déroule entre trois pierres.

Les roches, qui étaient auparavant dures et couleur de poussière, ont perdu leur substance pour devenir douces et roses. Maymūna participe pleinement à cette dissolution qu'elle semble désormais représenter : vêtue d'un déshabillé léger et transparent comme de l'eau qui coule, elle s'assoit sur une pierre.

C'est un calme matinal et le combat entre l'homme et la divinité n'est pas pour autant oublié. Il s'inscrit dans la menace du rêve prémonitoire qu'a fait Maymūna et qu'elle raconte à Ġaylān en détail : le barrage, masse compacte, ne retient pas l'eau. Il n'est pas fait de pierres mais de crânes à travers lesquels passent les flots. La montagne s'anime, se met debout, détruit tout par sa chevelure d'arbres d'où jaillissent des milliers d'oiseaux noirs. Elle s'étale sur la vallée et une fumée de soufre couvre le ciel.

Le contraste entre la fraîcheur de l'aurore et la vision infernale de Maymūna n'est pas de bon augure. Il accroît l'intensité de la tragédie qui s'annonce.

Dans le quatrième tableau, Maymūna, comme les trois pierres, est comme fondue dans l'aurore. La description mène à une situation d'incertitude quant au statut des personnages et des objets. Ils sont retravaillés par l'imaginaire et modelés selon l'exigence de l'auteur. Ainsi les pierres de cette scène s'animent. Ġaylān et Maymūna se lèvent des pierres sur lesquelles ils étaient installés pour discuter, et ils partent. Trois pierres se réveillent doucement, elles se lèvent et elles se transforment en jeunes filles.

Les trois pierres, ou jeunes filles, sont différentes l'une de l'autre. La première, sur laquelle Ġaylān s'est assis, est solide mais elle garde l'empreinte du corps de Ġaylān : « صلبة كالهجير في الصّحراء النّهار »[285]. (Elle est dure comme un midi dans le désert). La deuxième, sur laquelle Maymūna a pris place, se transforme à son tour. Elle est rose et douce avec des cheveux couleur d'aurore. Elle ressemble à la troisième pierre, sa sœur aînée. C'est bien du conflit

[284] *Ibid*., p. 50.
[285] *Id.* p. 51.

entre l'homme et les dieux que les pierres s'entretiennent. Elles rappellent la vanité de l'action de l'homme qui prétend pouvoir créer, vaincre les dieux et tuer l'impuissance. Elles comparent son âme au moustique qui gêne les dieux. Elles continuent à critiquer le comportement de l'homme en affirmant que sa puissance n'est qu'illusion et que la seule sagesse est celle de la pierre dure, sereine et faite de paisible lâcheté.

Le discours des personnages s'inscrit dans une opposition avec la description de la beauté de l'aurore et de sa fraîcheur qui les entoure. Jusqu'ici la tragédie à venir est contenue dans le discours de Maymūna, à travers sa vision cauchemardesque, et dans celui des trois pierres.

Après avoir prié à la gloire de Ṣāhabbā', les trois pierres se rendorment et reprennent leur forme initiale. De loin, on entend le bruit des ouvriers et des machines à l'œuvre pour construire le barrage.

Ce contraste entre l'environnement final et le discours des pierres laisse entendre que Ġaylān continue la construction du barrage, sans se préoccuper des autres personnes ni de la Déesse.

a.3 - Tableaux V.

Le barrage est presque achevé mais Ġaylān et Maymūna le voient de façon différente. Le cinquième tableau marque le début de la séparation du couple. Aux yeux de Ġaylān, le barrage paraît solide et enraciné dans la terre, tandis que Maymūna le voit suspendu dans les airs sans attache. Il lui manque, selon elle, une pierre noire comme celle de la Kaaba.

Maymūna insiste auprès de Ġaylān pour qu'il vive avec elle dans l'état de calme et de passivité né avec l'aurore. Elle l'invite à demeurer avec elle une journée entière dans la grotte, nus, sans aucune parole entre eux, s'unissant dans une jouissance totalement partagée. Maymūna cherche, sans aucune honte, la pureté de la terre qui se donne au soleil. Elle appelle à la sincérité de ce monde où l'eau, par sa nature, doit couler librement. Le barrage, selon elle, est un voile qui cache l'impuissance de Ġaylān.

Pour Ġaylān, auparavant la création se faisait en dehors de sa volonté ; à présent, elle semble dépendre de sa seule présence dans ce monde. Il est face à un choix : rester dans la suspension de cet instant de l'aurore et l'état de dissolution qu'il provoque ou accomplir son action.

L'appel de Maymūna se poursuit dans le sixième tableau. Elle demande à Ġaylān de renoncer à l'action et de profiter de la plénitude de l'instant vital précédant la création. Un instant où la création jouit encore de la liberté absolue des possibles et de toutes ses potentialités : « إنّك لم تُخلق لتعلو وأنت فوق دقّته.. فلا تضق على الدنيا وعظمتها ورزاينها ولا تضق مما يمرّ ؟ الفأس.لا تضق لأنك في نفس الإله

ʔ ح[286] ». (Si tu achèves et tu finis ton action, tu la tues… Conservons notre richesse, notre grandeur et notre plénitude. Conservons ce que remplit nos âmes et que le barrage demeure en toi, ce possible non encore enfanté).

a.4- Tableau VI.

Le sixième tableau confirme la position de Ġaylān qui achève la construction de son barrage. Les conséquences sont immédiates : Ġaylān et Maymūna se séparent. Leur posture est symbolique : Maymūna est étendue à même la terre, avec laquelle elle se confond tandis que Ġaylān reste debout. Maymūna, en pleurs, réalise que Ġaylān s'éloigne d'elle. Elle lui rappelle les problèmes auxquels il a dû faire face depuis six mois : le premier mois, le matériel a été subtilisé ; le deuxième, la fièvre a emporté la moitié de ses hommes ; le troisième, une inondation a détruit deux mois de travail ; le quatrième mois a vu périr la caravane qui apportait le matériel ; le cinquième Ġaylān est tombé malade ; le sixième mois, les ouvriers, en colère, ont voulu détruire le barrage et tuer Ġaylān.

Ġaylān refuse la passivité de l'existence imposée par la Déesse et acceptée par Maymūna. Il lui explique dans un long discours que la volonté se transforme en une force de fer et de feu et que l'instant de la création est plus grand que tous les dieux.

Entendant ses paroles, Mayārā apparaît. Elle est une ombre (*ḫayāl*). Elle sort des ténèbres de la nuit avec des battements d'ailes de colombe. Elle est souple comme les ruisseaux, belle, douce. Elle s'approche de Ġaylān et l'asperge de pollen. Elle lui révèle avoir songé s'abandonner au soleil puis elle a changé d'avis quand elle a entendu son discours. Elle l'invite à s'élever avec elle vers les sommets et l'engage à porter haut le barrage. Les deux personnages s'unissent dans une ascension finale devant les yeux de Maymūna qui disparaît dans l'obscurité : « ذهبي غ ؟ن وياريفـي غار القمر لام ذهّب وحرير الليّل للنّفيذ الرطوبة[287] ». (Ġaylān et Mayārā partent dans la poussière dorée de la lune et la soie fraîche de la nuit).

a. 5- Les tableaux VII et VIII.

Le septième tableau survient au dixième mois de la construction du barrage et de l'arrivée de deux personnages en ce lieu. Le barrage est sur le point d'être achevé. Maymūna tente toujours de mettre Ġaylān en garde face à la Déesse et lui explique que le barrage, ainsi que Mayārā, sont une illusion et un mensonge. Ġaylān répond que c'est elle (Maymūna) le doute et la faiblesse vivant en lui et qu'il doit les dépasser.

[286] *Id*., p. 97.
[287] *Id.,* p. 113.

Le huitième tableau représente le cataclysme. La pluie, l'air, le feu et l'eau se déchaînent. La montagne se soulève et tout se confond dans l'infernale vengeance de Ṣāhabbā' : « وإذا الأرض والماء والريح عجين والرّعد والبرق [288] ». (Et voici que la terre, l'eau et le vent forment un seul magma où se mêlent la foudre et l'éclair). Ce tableau semble être la réalisation de la vision qu'avait eue Maymūna, mais c'est aussi l'achèvement de l'œuvre de Ġaylān. Le texte finit par deux visions différentes pour le barrage : celle de Ġaylān et de Maymūna :

غيلان (على المرايا): السدّ يعلو. انظري السدّ يعلو. انظري السدّ يرتفع.

ميمونة: السدّ لم يعد سدّا. السدّ أشلاء. السدّ أشلاء تتساقط في الهاوية.

Ġaylān (à Mayārā) : Regard le barrage s'élève ! Regarde-le, il monte.

Maymūna : Le barrage est en morceaux. Le barrage n'est plus que débris qui s'écroulent dans l'abîme.

b- ***Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl***.

Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl (Ainsi parlait Abu Hurayra, 1979), également écrit, selon l'auteur, dans les années 1940, est réédité d'une manière différente des autres textes de Maḥmūd Al-Mas'adī. C'est une suite de récits sous la forme de hadith mais on peut y retrouver aussi des références, selon Boutros Hallaq, au genre romanesque :

> Ce récit se présente sous forme de hadith, bribes de discours rapportés. En même temps, il constitue un vrai roman. En conjoignant ainsi l'ancien (arabe) et le moderne (occidental), il se met dans une posture où seul un transgénérisme généralisé, travaillant les deux héritages à la fois, est à même de correspondre à la logique, comme à l'horizon d'attente qu'il crée[289].

Le personnage principal, Abū Hurayra, n'a aucun rapport avec son homonyme, célèbre pour avoir rassemblé les dits du prophète Muḥammad. Mais nous pouvons voir, dans le choix de ce nom, une manière de mettre le récit dans le contexte des débuts de l'Islam.

Le récit s'ouvre ainsi : un beau matin devant des dunes de sables, Abū Hurayra est le seul témoin d'un beau spectacle : un jeune homme et une jeune femme, le corps nu et d'une beauté extraordinaire, exécutent devant lui une danse. L'auteur associe la description du sable du désert à la scène de la danse de ce couple. Il compare les mouvements de la danse au mouvement du sable qui s'envole avec le vent. La musique, qu'Abū Hurayra entend, vient s'ajouter à ce tableau.

[288] *Id.*, p. 93.

[289] Boutros Hallaq, *Gibran et la refondation littéraire arabe,* Paris, Actes Sud, 2008, p. 486.

Cette scène n'est pas sans rappeler l'arrivée d'Adam et d'Eve sur terre, selon Kadhim Jihad Hassan[290]. Cependant, *Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl* va à rebours du récit de la genèse. En effet, l'histoire d'Adam et d'Eve est ici inversée. Il ne s'agit pas de mettre en scène le bannissement du couple, mais de décrire une scène paradisiaque sur terre. Le texte célèbre l'amour, le désir, la vie et non le châtiment de Dieu. La vue des danseurs réveille les sens chez Abū Hurayra et ne suscite aucun remord. C'est un appel à la jouissance corporelle. La scène représente la première étape du voyage spirituel d'Abū Hurayra, que la critique nomme la naissance corporelle[291].

En effet, Ṭaršūna affirme, dans al-*Adab al-Murīd fī Mu'allafāt al-Mas'adī*, qu*'Abū Hurayra* passe, durant son voyage, par quatre étapes qu'il nomme les naissances. Après avoir traversé la première étape, la naissance corporelle, il sort de sa solitude et il se mêle à la société. C'est sa deuxième naissance, l'expérience du groupe. Les remords et les tourments le hantent car il découvre la misère spirituelle des hommes et l'étroitesse de leur esprit. Il retourne alors à sa solitude pour entamer la troisième naissance : la naissance religieuse. Il cherche le sens de la foi et des cultes religieux. Il commence à avoir des visions. Pensant qu'il est chargé de mission envers les hommes, il retourne vers eux mais il est à nouveau déçu par leur refus de l'action, et comme Ġaylān dans le *Barrage*, il s'envole dans les airs avec son cheval à la fin du récit[292]. C'est la fin de son voyage : la naissance spirituelle. La dernière étape n'est pas sans rappeler également le *mi'rāğ*. Considéré par les Musulmans comme un miracle, le *mi'rāğ* est le voyage du prophète Mahomet de la Mecque à Jérusalem en une seule nuit sur une monture appelée le Būrāq. Venant du monde invisible, le Būrāq est représenté comme un cheval très rapide avec des ailes. A son l'image, le cheval d'Abū Hurayra a la capacité de s'envoler.

c- *Mawlid an-nisyān*.

Dans *Mawlid an-Nisyān* (La genèse de l'oubli) publié en 1974, on retrouve la même dualité de la présence/absence de la volonté. L'ouvrage met en scène une société ravagée non pas par la sécheresse, cette fois, mais par la maladie, face à laquelle, les gens sont impuissants. Un homme, voulant trouver un remède contre cette maladie et contre la mort, intervient. Il construit un hôpital et invente un médicament. Croyant avoir réussi, il connaît le bonheur de se sentir immortel, mais il succombe subitement à la maladie.

[290] Kadhim Jihad Hassan, *op. cit*, p. 343.
[291] Maḥmūd Ṭaršūna, *al-Adab al-Murīd fī Mu'allafāt al-Mas'adī*, Tunis, 'Ālam al-Kitāb, 1979, p. 20.
[292] Maḥmūd Al-Mas'adī, *Œuvres complètes,* volume I, *op. cit*, p. 301.

3- La réception de l'œuvre.

Au moment de l'élaboration de l'œuvre de Maḥmūd Al-Mas'adī, il y a plus d'un quart de siècle, la production de Nağīb Maḥfūẓ et de Ṭaha Ḥusayn puis celle des écrivains des années 1960 monopolisent l'attention des critiques et du lecteur. La littérature tunisienne, elle, n'a pas encore dépassé les frontières du pays. Ainsi, peu d'études s'intéressent à l'œuvre de notre auteur en dehors de la Tunisie. Par ailleurs, l'écriture même d'Al-Mas'adī est difficile à analyser et à interpréter. Ḥusayn, par exemple, affirme qu'avant de s'exprimer à propos de cette œuvre, il dut la lire trois fois[293].

Les critiques s'interrogent principalement sur les motivations des écrits de Maḥmūd Al-Mas'adī. L'indécision, quant à leur appartenance à un genre spécifique, ses inspirations philosophiques et sa langue classique et symbolique sont propices aux recherches en Tunisie comme ailleurs. Ṭaha Ḥusayn[294], par exemple, voit en cette œuvre une inspiration existentialiste dont le modèle est à l'origine européen. Il affirme que l'existentialisme s'est islamisé avec notre auteur. Boutros Hallaq[295], lui, s'intéresse à cette œuvre dans le cadre de ses recherches autour des genres littéraires et Maḥmūd Darwīš, dans *at-Tadaffuq ar-Rūḥī fī kitāb as-Sudd*[296] (Le débordement spirituel dans *as-Sudd*) aborde le côté spirituel de son œuvre tout comme Māğid Sāliḥ as-Samarrāī, *Ḥiwār ma'a Maḥmūd al-Mas'adī*. (Entretien avec Maḥmūd Al-Mas'adī)[297].

L'œuvre de Maḥmūd Al-Mas'adī est abordée également dans *Le roman arabe 1834-2004*[298] de Kadhim Jihad Hassan, dans plusieurs chapitres de *La littérature arabe contemporaine*[299]de Nada Tomiche et également dans plusieurs chapitres d'*Histoire de la littérature arabe*

[293] Ṭaha Ḥusayn, *as-Sudd, qissa tamṯīliyya ramziyya lilkātib attūnisī al-ustāḏ Maḥmūd al-Mas'adī, taḥlīl wa-naqd*, (*as-Sudd*, une pièce de théâtre de Maḥmūd Al-Mas'adī, analyse et critique) al-Ğumhūriyya, 27/02/1957

- Aṣdā' tūnisiyya, *Radd 'alā ta'līq al-Mas'adī 'alā naqd Ṭaha Husayn*, (Réponse d'Al-Mas'adī à la critique de Ṭaha Ḥusayn, al-Fikr, Juillet 1973, p. 6-11.

[294] *Ibid.*

[295] Boutros Hallaq, *Gibran et la refondation littéraire arabe,* Paris, Actes Sud, 2008, p. 483-492.

[296] Maḥmūd Darwīš, *at-Tadaffuq ar-Rūḥī fī kitāb as-Sudd*, (Le débordement spirituel dans *as-Sudd*), *al-Fikr*, juillet, 1975, p. 104-11

[297] Māğid Sāliḥ as-Samarrā'ī, *Ḥiwār ma'a Maḥmūd al-Mas'adī,* (Entretien avec Maḥmūd Al-Mas'adī) Revue *al-Aqlām al-'Arabiyya,* 'Irāq, n°2, 1979.

[298] Kadhim Jihad Hassan, *op. cit*, p. 340-344.

[299] Nada Tomiche, *La littérature arabe contemporaine*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1993.

moderne[300] de Boutros Hallaq et Heidi Toelle. Dans ces deux derniers ouvrages, l'œuvre de notre auteur est la seule œuvre tunisienne réellement étudiée.

En Tunisie, plus de soixante-dix articles publiés, entre 1955 et 1994[301], abordent sa production autour des différents thèmes tels que la place de l'homme dans l'œuvre de Maḥmūd Al-Mas'adī, le soufisme, la conscience et le mouvement du temps, l'héritage arabo-musulman et l'existentialisme, la langue et le problème de l'écriture. Plusieurs de ces recherches considèrent cette œuvre comme fondatrice de la littérature tunisienne[302]. C'est le cas de Maḥmūd Ṭaršūna et de Taoufik Baccar, par exemple. Ces deux critiques participent pleinement à l'étude de cette œuvre et lui donnent la place qu'elle mérite dans la littérature arabe. Taoufik Baccar affirme que :

> Il a fallu que l'on redécouvre la permanence de la vision transcendantale de l'Islam, et que l'on se rende compte de l'indigence de l'humanisme matérialiste, pour apprécier et comprendre l'œuvre de Mahmoud MESSADI. Au moment de son élaboration, il y a plus d'un quart de siècle, elle a été appréciée mais non comprise. Elle avait frappé par la force et l'originalité de son choix. En somme, comme toute œuvre authentique, elle avait dérangé ceux qui croyaient être de leur époque, en collant au sens commun. En tant que telle, elle a eu droit à toutes les interprétations et aux qualificatifs de philosophique, puriste, anachronique, visionnaire, pour ne pas citer ceux qui l'avaient tout simplement rejetée, en avouant leur incapacité à la comprendre. Ces derniers n'étaient pas parmi les moins connus[303].

Kadhim Jihad Hassan parle de Maḥmūd Al-Mas'adī comme un grand esthète de la langue :

> Les phrases bien ciselées de Messadi lui réservent une place à part dans la prose arabe contemporaine et font de lui un grand esthète de la langue. Le contenu sapiential de nombreuses pages lui assure un statut de sage moderne, voire d'écrivain-philosophe[304].

Ces différentes études confirment, chez Al-Mas'adī, une philosophie d'action et de volonté en montrant que la vraie quête de l'homme doit faire face au temps qui passe. Baccar, par exemple, aborde ce sujet en observant les actions des personnages d'Al-Mas'adī :

[300] *Histoire de la littérature arabe moderne* T. I, 1800-1945, sous la direction de Boutros Hallaq et Heidi Toelle, Acte Sud, 2007.

[301] Ces articles sont cités dans *al-Adab al-Murīd fī Muallafāt al-Mas'adī,* Tunis, 'Ālam al-Kitāb, 1997, p. 165-172.

[302] Mahmoud Tarchouna, *Moments tournants du roman tunisien contemporain*, cité dans, Floréal Sanagustin, *L'orient au cœur en l'honneur d'André Miquel,* Paris, Maisonneuve, 2001, p. 185-193.
-*Wa qad tanğḥ sudūd uḫra* (Et d'autres barrages réussiront), *Revue al-ğīl*, Décembre 1962.
-*Mawlid an-nisyān aw Irādat al-ḫalq* (La naissance de l'oubli ou la volonté de créer) *al-Fikr,* Novembre 1964, p. 67-78.
- *Maḥmūd Al-Mas'adī, Échange*, Décembre 1980, p. 35-p. 37.
-*Waǧh li-waǧh ma'a al-Mas'adī* (Face à face avec Al-Mas'adī), cité dans, *Mabāḥiṯ fī al-adab at-Tūnusī al-Mu'āṣir*, Tunis, Bayt al-Ḥikma, 1998, p. 166-177.

[303] Taoufik Baccar, https://www.naceur.com/taoufik-baccar-interprete-de-loeuvre-de-mahmoud-messadi/

[304] Kadhim Jihad Hassan, *op. cit*, p. 344.

> Fous d'éternité, ils ne se remettent pas d'être simplement mortels. Le temps qui passe détruit tout, voilà le mal incurable qui les ronge, mais qui aussi les pousse à lutter et à vivre intensément. Car assombrie par le spectre de la mort, la vie n'en acquiert pour eux, que plus de grandeur, et plus de saveur[305].

Devant ces fatalités, s'agit-il d'une vision pessimiste ou optimiste ?

La réponse à cette question dépend des différentes lectures et interprétations de ces textes. Ḥusayn, par exemple, y voit une nouvelle version du mythe de Sisyphe et l'illustration de l'absurdité de l'action. Ġaylān est condamné au recommencement infini. Ṭaha Ḥusayn pense, en effet, que Maḥmūd Al-Mas'adī est influencé par la philosophie d'Albert Camus[306]. Cependant, Al-Mas'adī avait déclaré qu'il avait écrit son œuvre des années avant la parution de celle d'Albert Camus[307]. D'autres, bien au contraire, l'interprètent comme un message d'espoir et que la volonté d'agir est une donnée majeure de toutes les actions de ses personnages. Kadhim Jihad Hassan le confirme en ces termes :

> Il écrivit plusieurs ouvrages qui tournent tous autour d'un thème qui lui est cher, celui de la volonté : C'est une philosophie de l'action et de l'élan créatif que proposent ses romans. Et c'est d'une telle philosophie que, d'après lui, la Tunisie et le monde arabe ont besoin. Sans nommer la Tunisie, hors du temps et de l'espace, il campe une situation où, justement, la volonté et l'absence de volonté sont les deux éléments majeurs, les deux concepts autour desquels s'articule une histoire et se développe un récit[308].

L'œuvre de notre auteur ne manque pas d'attirer encore l'attention de la critique littéraire arabe. Pour de nombreux chercheurs, elle constitue, tant par sa conformité à la littérature arabe classique que par son originalité, une étape importante dans l'évolution de la littérature arabe moderne.

Maḥmūd Al-Mas'adī s'inspire des modes d'écriture littéraire classiques comme le hadith. Nous parlerons ici en particulier de *Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl.* Pourtant, le livre se lit comme un roman, genre moderne par excellence, grâce à un travail particulier de la diégèse et des personnages, comme l'indique Boutros Hallaq :

> Tout au long de chapitres qui semblent à première vue rassemblés au hasard, se déroule une diégèse cohérente, se campent des personnages adéquats aux propos et se crée un univers humain déterminant une certaine vision du monde, comme le fait tout roman digne de ce nom. Le récit contient un indice auctorial

[305] Taoufik Baccar et Salah Garmadi, *op. cit.,* p. 26.
[306] *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Étrange*r sont publiés en 1942.
[307] Maḥmūd Al-Mas'adī, volume III, *op. cit*, p. 57.
[308] Kadhim Jihad Hassan, *op. cit*, p. 340.

explicite de cette modernité, à travers la phrase d'Ibsen mise en exergue au premier chapitre : « Nous saurons le jour où nous serons ressuscités[309] ».

Par ailleurs, l'œuvre d'Al-Mas'adī présente les mêmes aspirations existentialistes qui sont apparues en Europe avant la seconde guerre mondiale. Cependant, la critique relève une approche différente de celle des auteurs européens. Boutros Hallaq, comme Ṭ. Ḥussayn et Maḥmūd Ṭaršūna, signale dans les textes de notre auteur la présence d'éléments tels que le fantastique et l'optimisme, étrangers à ce courant :

Mais contrairement à l'approche de Camus, qui commence à publier au moment où notre auteur termine son récit, ou celle d'un Sartre qui allait émerger bientôt, tous deux adeptes de procédés plutôt réalistes, ce récit opte résolument pour une facture symboliste qui ne dédaigne pas le fantastique, tout en inscrivant l'ensemble dans un monde repérable[310].

L'œuvre de Maḥmūd Al-Mas'adī s'inscrit, en effet, dans un monde fantastique. Dans *Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl,* malgré la réalité facilement repérable de la vie de la Mecque, les personnages et les événements ou encore les références mythologiques comme à Āsāf et Na'ila[311], le texte plonge le lecteur dans un monde mythique. Il s'agit là d'une première particularité par rapport aux œuvres existentialistes européennes.

L'optimisme de Maḥmūd Al-Mas'adī constitue la seconde particularité de son existentialisme, en le comparant avec celui présent dans *Le Mythe de Sisyphe.* Boutros Hallaq affirme que l'existentialisme chez Maḥmūd Al-Mas'adī, par son optimisme, a franchi une autre voie :

Il est clair que l'existentialisme d'Al-Massadi s'en distingue par un optimisme dans le malheur d'être, optimisme insoupçonnable chez Camus[312].

Si le héros de Camus présente une volonté de défi face à une action continuelle et répétée, celui de Maḥmūd Al-Mas'adī annonce une volonté inébranlable, et cela même dans les moments les plus difficiles (l'enchaînement des catastrophes durant la construction du barrage dans *as-Sudd,* par exemple). Cette vision optimiste est assez particulière, car elle affiche simplement l'assurance d'une vie meilleure, et cela même dans l'au-delà. Elle est repérable, par exemple, dans le symbolisme de la scène finale de *Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl* que Hallaq décrit en ces termes :

309 Boutros Hallaq, *op. cit*, p. 488.
310 *Ibid.*, p. 488-489.
311 Deux figures de la mythologie arabe préislamique symbolisant l'amour profanateur. Il s'agit, d'après la légende, d'un homme et d'une femme qui, pour avoir forniqué dans l'enceinte sacrée de la Kaaba, furent changés en statues.
312 Boutros Hallaq, *op. cit,* p. 489.

> Il est remarquable de le voir chevaucher sa jument lors de la scène finale pour s'abîmer dans le vide, avec une telle légèreté de cœur que la nuit dans laquelle il s'enfonce (la scène se passe au coucher du soleil) ne peut se référer au lieu même de la renaissance et de l'amour[313].

En réalité, le héros de Camus est condamné à une seule action ; celui d'Al-Mas'adī, à l'inverse, doit réaliser un long parcours que Hallaq appelle le parcours de formation[314]. Dans *Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl*, nous retrouvons le symbolisme de l'aventure d'un homme qui cherche un sens à son existence. Il expérimente différentes composantes de son être : physique, humaine, religieuse et spirituelle[315]. Maḥmūd Ṭaršūna interprète cette aventure en tant que renaissance. D'abord du corps, dans la connaissance de la jouissance absolue loin de toute option religieuse, puis de la raison, dans la nécessité d'une action consacrée à l'évolution de sa condition d'homme et aussi de la société, et enfin, de l'âme qui tente de s'élever vers une fusion mystique avec la divinité[316].

Cette démarche est alors susceptible de décrire l'homme dans son individualité la plus intime : corps, raison et âme. Al-Mas'adī s'inspire de la richesse de la culture arabo-musulmane pour proposer à l'homme moderne une nouvelle « philosophie » de l'existence. Cet aspect est relevé déjà par Ṭaha Ḥusayn qui affirme que : « Si l'individualisme s'est christianisé avec Gabriel Marcel, il est islamisé avec Al-Mas'adī[317] ». L'individualisme ici est pris, par l'auteur, dans le sens de l'existentialisme. C'est avec des auteurs comme Al-Mas'adī que la langue n'est pas seulement destinée à rendre émotions et nostalgies ou à susciter la cohésion de la nation, mais qu'elle peut décrire l'homme et réfléchir son être. Ce n'est, en effet, que trois décennies plus tard que les auteurs tunisiens développent une littérature autour de l'homme en tant qu'individu et non en tant qu'élément pris dans son milieu social. Citons par exemple *al-Insān aṣ-ṣifr* (L'homme zéro) d'Al-Madanī, publié en 1969.

Conclusion.

Il est certain que la colonisation a influencé le parcours de la création culturelle et littéraire en Tunisie. La littérature tunisienne en langue française connaît un certain développement. C'est le résultat d'un système éducatif bilingue. Rappelons également que la langue française est, en Tunisie, pratiquée bien avant la colonisation française. Son enseignement remonte à la fin du

313 *Ibid.,* p. 489.
314 *Id.,* p. 490.
315 Voir les 4 étapes de naissance chez Abū Hurayra plus haut.
316 Mahmoud Tarchouna, *op. cit*, p. 21-24.
317 Ṭaha Ḥusayn, *as-Sudd, qissa tamṭiliyya ramziyya*, Revue *al-Ǧumhuriyya* 27 Février 1957, Cité dans *as-Sudd*, 1974, p. 211-228. Cité dans Nūr ad-Dīn Ṣamūd, *Maḥmūd al-Mas'adī wa kitābihu as-Sudd*, p. 10-31.

XIXe siècle. En 1875, Kheireddine l'a déjà introduit à l'école tunisienne aṣ-Ṣādiqī. Cela permet le développement d'une littérature tunisienne de langue française. Mais cette écriture ne reflète aucunement l'appartenance à un mouvement ou courant littéraire européen en particulier.

Durant la période coloniale, en dépit du climat peu favorable, les auteurs tunisiens produisent des œuvres en langue arabe, publient des journaux et fondent des imprimeries. Zran décrit la situation de la littérature tunisienne à cette période en ces termes :

> C'est ainsi que l'histoire de la littérature moderne est liée à l'histoire de la Tunisie colonisée ; elle va laisser une marque durable sur le devenir du livre et de la culture[318].

En effet, la production en langue arabe connaît un épanouissement et une dynamique soulignée notamment après l'avènement d'un mouvement littéraire qui répond au nom de al-Muğaddidūn (les novateurs) avec à sa tête, aš-Šābbī. Ce n'est pourtant pas la seule poésie qui se développe, les autres genres comme, entre autres, le récit de voyage ou la nouvelle, enrichissent aussi une littérature qui est de plus en plus perçue comme un patrimoine national méritant l'intérêt qu'on lui doit et l'attention qu'elle mérite.

Cette littérature est née durant la période coloniale avec la vocation de lutter contre les maux de la société et l'oppression d'un colonisateur. En effet, à cette période coloniale, la littérature tunisienne est fortement liée à la vie politique et aux changements qui ont touché ses institutions. En ce qui concerne la publication, par exemple les maisons d'éditions, comme celle d'as-Sanūsī, jouent un rôle important. Elles publient des auteurs tunisiens et élargissent leur champ de diffusion. *Irādat al-Ḥayāt, Ğawla ḥawla ḥānāt al-Baḥr al-Abyaḍ al-Mutawassiṭ, as-Sudd,* sont autant de titres qui attirent les regards vers le pays en matière de littérature.

Si la littérature tunisienne, des années 1930 et 1940, n'a pas encore atteint tous ses objectifs, elle a su attirer l'attention de la scène culturelle arabe et a assuré l'ouverture sur ce qui se fait en Tunisie. En effet, la poésie d'aš-Šābbī et sa position sur la littérature arabe, par exemple, fut l'objet de plusieurs débats et recherches. L'œuvre d'Al-Mas'adī, pour sa part, dit beaucoup sur la place qui occupe la littérature tunisienne dans le monde arabe.

Nous pouvons relever trois caractères qui marquent le renouveau tunisien.

D'abord, l'ironie.-Elle est présente dans les écrits en prose et dans les poèmes d'avant-garde et marque leurs textes. Elle accompagne la critique sociale et cela jusqu'aux années 1950. C'est

[318] Jamel Zran, *op. cit*, p. 65.

une ironie sarcastique qui cache, derrière la joie de vivre et une volonté d'ouverture, l'esprit d'un auteur tourmenté.
Puis, l'angoisse. Elle est ressentie devant la dureté de la vie. Elle amplifie le récit à travers l'imaginaire et l'illusion. Les procédés sont multiples. Elle est née d'un rêve ou d'un cauchemar. Le récit commence à partir d'une situation familière pour finir par amener le lecteur vers un monde imaginaire.
Enfin, la progression vers le symbolisme. Maḥmūd Al-Mas'adī empreinte cette voie, en s'inspirant, sans doute, du modèle européen, et donne un nouvel élan à la littérature tunisienne.

L'œuvre de Maḥmūd Al-Mas'adī participe à une aventure littéraire et philosophique influencée par la culture occidentale certes, mais aussi inspirée d'une réalité ayant un parcours historique et une spécificité culturelle arabo-islamiques. Elle se présente, en effet, comme nous allons le voir dans les deuxième et troisième parties, comme un espace de rencontre de nombreux genres littéraires.

PARTIE. II

GENRE ET TRANSGÉNÉRISME DANS *AS-SUDD*

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

INTRODUCTION.

Nous avons montré dans la partie précédente que le genre est considéré, selon Schaeffer, comme un acte communicationnel. Il résulte d'une convention entre l'écrivain et le lecteur. Cette convention doit respecter un ensemble de règles par lesquelles les textes antérieurs sont déjà classés. La détermination du genre permet au lecteur de comprendre le texte et de vérifier son sens en fonction de son appartenance à un genre en particulier. Elle fournit donc au lecteur des éléments de reconnaissance du sens de l'œuvre et l'oriente dans son interprétation. C'est dans ce sens que le rapport du genre à l'œuvre est pertinent, car l'approche du sens d'un énoncé ne sera pas la même selon qu'il soit dans un conte, un poème ou une pièce de théâtre.

Dans le monde arabe, la notion d'*adab* dans le sens littérature commence à se développer. Le roman est apparu dès le 19e siècle en traduction puis rédigé par des auteurs arabes tel que Ğurğī Zaydān. Le romantisme en poésie s'installe avec Muṭrān et le réalisme, dans le sens précis du terme, prend figure avec des auteurs comme Taymūr avant de triompher avec Maḥfūẓ et bien d'autres. Le théâtre acquiert une maturité qu'il ne cessera d'approfondir par la suite avec, entre autres, Tawfīq Al-Ḥakīm[319]. La critique trouve sa voie avec Al-Māzinī[320], avec son ديوان العقاد في الأدب والنقد (*Al-Dīwān dans la littérature et la critique*), publié en 1922 et Mīḫāīl Nu'ayma[321] avec son livre al-Ġirbāl, (Le Crible) publié en 1923. Cependant, la notion de la littérature chez Al-Mas'adī se veut différente.

Héritier d'un patrimoine dont il est le bon disciple, la particularité de notre auteur revient en premier lieu aux mêmes interrogations qu'il partage avec le courant existentialiste. En définissant la littérature comme drame (*Ma'sā*), «الأدب مأساة أو لا يكون » (la littérature ne peut être que sous forme d'une tragédie).

Notre auteur tente de donner une nouvelle conception de la « littérature arabe ». Dans sa démarche, il entremêle genres et registres : récit, hadith, nouvelle, essai, roman et théâtre. L'organisation générique, binaire de la tradition arabe (poésie/prose) ou ternaire de la tradition occidentale (épique/dramatique/lyrique), se voit, chez notre auteur, bouleversée ou même écartée de sa création littéraire.

[319] Ṭawfīq Al-Ḥakīm, né le 9 octobre 1898 dans la banlieue d'Alexandrie et mort au Caire le 26 juillet 1987, est un écrivain, dramaturge, essayiste et homme de lettres égyptien. Il est l'un des pionniers du roman et du théâtre arabes.

[320] Ibrāhīm Al-Māzinī, né en 1889 et mort en 1949, poète, romancier, journaliste et traducteur égyptien.

[321] Mīḫāīl Nu'ayma, né le 17 octobre 1889 et mort le 28 février 1988 à Beyrouth. Il est un écrivain et poète libanais.

Ce choix d'écriture que Al-Mas'adī avait déjà expérimenté dans *Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl*, est manifeste dans *as-Sudd*. L'auteur y opère un brassage entre les genres modernes et des genres plus anciens. Il développe également une des caractéristiques de la Nahda et que Boutros Hallaq appelle « le transgénérisme[322] ». Il va procéder de deux manières : par l'interaction de plusieurs genres et par subversion des codes génériques. En effet, notre auteur ne mélange pas simplement les genres littéraires, mais il bouleverse également leurs codes. L'auteur, dans sa démarche d'écrivain, mise sur l'originalité dans la création. Il affirme la nécessité qu'une œuvre impose sa forme propre :

> C'est l'originalité du génie qu'exprime l'œuvre, à la fois dans son fond et dans sa forme. La création ne mérite pleinement le nom de création originale que si elle impose sa forme[323].

Son œuvre ne se conforme qu'à ses propres règles. Théâtre et nouvelle trouvent de nouveaux aménagements pour accueillir conte, *Maqāma*[324], Riḥla (récit du voyage) et poésie. De la même manière, on y trouve des codes génériques communs avec l'essai philosophique, le fantastique et le symbolisme. L'auteur crée une forme littéraire nouvelle, grâce à ce mélange, en accord avec ses idées et son imaginaire.

Quels traits spécifiques permettent d'identifier les différents genres littéraires présents dans *as-Sudd* ? De quelles manières éclairent-t-ils son interprétation ? Comment les genres ou sous-genres viennent-ils diversifier et enrichir notre texte ?

[322] Transgénérisme, phénomène de rencontre de deux genres ou plus dans la même œuvre.

[323] Maḥmūd Al-Mas'adī, *Œuvres complètes,* volume I, Tunisie, Sud Edition, 1011, p. 380.

[324] « La maqâma (pl. maqâmât ; en arabe : مقامة ج ات) est un genre littéraire arabe fondé dans la deuxième moitié du Xe siècle par Badî' Al-Zamân Al-Hamadhânî (mort en 1008). Il s'agit d'un récit de fiction se présentant comme la retranscription en *saj*' (prose rimée et rythmée) d'une anecdote transmise oralement, le khabar. La maqâma met en scène un personnage central cherchant à gagner sa vie par la ruse (hila, kidya) et l'éloquence ». Zakharia Katia et Toelle Heidi, *A la découverte de la littérature arabe, du VIe siècle à nos jours*, Paris, Flammarion coll. Champs essais, 2009, p. 154.

CHAPITRE. I
LECTURE GÉNÉRALE

INTRODUCTION.

Notre démarche consiste ici, à partir d'exemples précis, à mettre en relief un style d'écriture qui est propre à Maḥmūd Al-Mas'adī. Selon Spitzer, le principe qui doit guider la lecture est la relecture de l'ouvrage jusqu'à l'apparition d'« un détail de style constant […] qui doit correspondre à un élément de l'âme de l'œuvre et de l'écrivain [325]». C'est une démarche quantitative qui reste rigoureuse puisqu'elle se base sur la répétition et la fréquence. Cependant, selon Fromilhague et Sancier-Château[326], cette démarche reste intuitive. Nous procédons alors, à côté d'une étude de la répétition, à une observation de la connotation des lexies repérées. Pour se faire, nous prenons en compte les mots, mais aussi les phrases et les constructions grammaticales. Nous abordons ainsi, dans ce premier chapitre, deux points : la question de la langue et quelques particularités linguistiques de l'écriture de notre auteur.

I- La question de la langue

1- Le choix de la langue

Al-Mas'adī entretient une relation particulière avec la langue arabe. Ṭāha Ḥusayn parle d'une forme d'obéissance de la langue. Il affirme : « أما لغته فقد أذعنت له إذعاناً ولانت له ليناً غير مألوف، وما أخشى أن تكون قد أذعنت له أكثر مما ينبغي ولانت له أكثر مما يجب ؟ وما أدري [327] ». (Et sa langue s'est soumise pleinement à notre auteur sans manifester aucune résistance ou difficulté. Et j'ai bien peur qu'elle le soit plus qu'il n'est nécessaire). Pour se faire, notre auteur s'impose certains choix. Nous en comptons trois : écarter l'utilisation du dialecte, introduire des mots rares qui n'existent que dans le Coran ou dans certains poèmes anciens et l'utilisation des mots incompréhensibles.

En effet, l'auteur évite absolument le recours au dialecte ou l'utilisation de mots d'origine non arabe. L'attachement de l'auteur à la langue arabe littérale s'explique par un attachement à l'identité arabe en général, comme l'explique Yaḥyā 'Abd as-Salām :

[325] L. Spitzer, *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 370.
[326] C. Fromilhague, A. Sancier-Château, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod, 1996, p. 95.
[327] Ṭaha Husayn, As-Sudd Qissa tamṯīliyya ramziyya, *al-Ǧumhūriyya*, 27/02/1957.

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

وما طرح المسرحي العام والدخيل؟ هي ليست إلا محاولة لإيجاد الذات الحقيقية والعربية التي أصاب الذات العربية من حرب ثقافية وحضارية شرسة بقصد تغريبها وطمس هويتها العربية على الخصوص[328].

Al-Mas‘adī n’a écarté le dialecte et les expressions étrangères que parce qu’il n’y retrouve pas les marques de son authenticité et ils ne peuvent pas accomplir l'entité de l’âme arabe, en particulier, après ce qu’elle a pu subir à la suite des compagnes de colonisation de l’Afrique du nord et les tentatives d'effacer son identité en centrant ses attaques sur la langue.

2- **Le statut de la langue arabe.**

Dans le contexte colonial, notre auteur évoque le problème de la littérature arabe qui se trouve confrontée dans son expression aux différents dialectes et aux langues étrangères, le français et l’anglais en particulier. Selon lui, seul l’arabe littéral peut présenter la culture et la civilisation arabes :

Je crois qu’il y a un domaine dans lequel on ne doit pas jouer au jeu assez vain des pronostics, c’est bien celui de l’avenir d’une culture et d’une civilisation dont les caractéristiques, les tendances et les éléments constitutifs sont en devenir. S’il fallait quand même se prononcer, je dirais que ce qui est certainement assuré de la durée, de la permanence et d’un avenir, c’est la langue qui depuis quatorze siècles a servi de véhicule à une culture et une civilisation. C’est elle qui est appelée à vivre tant que celles-ci continueront à vivre, même si elles devaient se transformer profondément. La charge de l’énergie vitale, que l’Islam, en tant que fondement et source créatrice de cette culture et cette civilisation, a donnée à la langue arabe est la meilleure assurance de survie et de triomphe, à tous les niveaux. Si un jour, cette langue classique devait mourir, ce ne serait que du fait d’une mort éventuelle de la civilisation et de la culture arabo-islamique[329].

En tant qu’écrivain, Al-Mas‘adī affirme la capacité de cette langue à lui offrir les possibilités d’écrire d’une manière qui s’accorde à sa pensée. Il indique, lors d’un entretien avec le journaliste Mağīd as-Samarrāī, les raisons pour lesquelles il est attaché à la langue arabe, dans ses structures les plus anciennes :

لم أجد لغة تلائمني من كل ما قرأت عن أعماق أعماقي وأعماق ما أشعر به في باطني وأعماق ما أستنبطه وأقف عليه بتفكيري في اللغة العربية. وهي لغة الدقة في التعبير عن الفكر والأحاسيس والوجدان[330].

Je n’ai pas trouvé d’autre langue que l’arabe qui me permet d’exprimer ce que j’éprouve au fond de moi, mes profondes réflexions et pensées. C’est la langue de l’exactitude pour transmettre la pensée et les sentiments.

[328] Yaḥyā‘Abd as-Salām, a*l-Wuğūd wa-l-’alāma al-luġawiyya fī riwāyat al-Mas‘adī,* http://issam-soltane.arabstar, consulté le 05/01/2017.

[329] Al-Mas‘adī, *Œuvres complètes*, volume IV., *op. cit.,* p. 375.

[330] As-Samarrāī, Ḥiwār ma’a Maḥmūd al-Mas‘adī (Dialogue avec Maḥmūd Al-Mas‘adī), *al-Hayāt aṯ-Ṯaqāfiyya*, n° 13, 1981, p. 50.

La relation entre la pensée d'Al-Mas'adī et sa langue est une relation assez éristique. Selon lui, elle assure son identité et lui permet de s'exprimer. Quant à lui, il lui insuffle un souffle nouveau : « و ؟؟ وجدتني في اللّغة العربيّة ما يعبّر عن كياني أحسن تعبير فرفقت أبحث عن ذاتي من خلال العربيّة[331] ». (Car j'ai trouvé dans la langue arabe ce qui exprime le mieux mon être alors que j'étais en train de me chercher dans l'authenticité arabe).

Pour sa part, 'Abd as-Salām explique l'attachement de notre auteur à l'arabe littéral par sa volonté de lui donner un nouveau souffle et d'exprimer une appartenance à une culture particulière à un moment précis de l'histoire arabe, celui de la colonisation.

ولذلك عاد إلى الفصحى ليبثّ فيها الروح من جديد بعد محاولات الطمس والتهميش التي تعرّضت لها في بلاد المغرب لفترة طويلة من الزمن، فهي تبدو لقارئها اليوم لغة غريبة وخشنة[332].

[…] Pour cela, il s'est tourné vers l'arabe littéral pour lui donner une nouvelle vie, après qu'il ait subi de nombreuses tentatives de marginalisation. Alors, il s'exprime avec un grand nombre de termes qui ne sont plus en usage aujourd'hui. Certains y voient une langue étrange et rude.

Relevons à présent quelques exemples et effets linguistiques illustrant la notion de authenticité (aṣāla[333]) aussi présente dans le texte d'Al-Mas'adī.

III. L'héritage de l'arabe classique.

1- Les mots dans l'énoncé.

a- L'utilisation de mots rares.

L'auteur charge ses textes par un nombre considérable de termes qui ne sont plus en usage à son époque. Nous pouvons citer comme exemple le terme فيء (butin) dans la phrase suivante : « ولكنت جئت فيها عريشاً وبتّ فيها كلما إذا لمحت فيئاً أو سبية[334] ». (Et j'y avais déposé des branches de palmier et je l'avais pris pour refuge et lieu de repos quand j'avais un butin ou une captive). فيء est aussi un mot de la période préislamique et des débuts de l'islam.

مَا أَفَاءَ اللَّهُ عَلَىٰ رَسُولِهِ مِنْ أَهْلِ الْقُرَىٰ فَلِلَّهِ وَلِلرَّسُولِ وَلِذِي الْقُرْبَىٰ وَالْيَتَامَىٰ وَالْمَسَاكِينِ وَابْنِ السَّبِيلِ كَيْ لَا يَكُونَ دُولَةً بَيْنَ الْأَغْنِيَاءِ مِنْكُمْ وَمَا آتَاكُمُ الرَّسُولُ فَخُذُوهُ وَمَا نَهَاكُمْ عَنْهُ فَانْتَهُوا وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ شَدِيدُ الْعِقَابِ[335] .

(Le butin provenant [des biens] des habitants des cités, qu'Allah a accordé sans combat à son Messager, appartient à Allah, au Messager, aux proches parents, aux orphelins, aux pauvres et au voyageur en détresse, afin que cela ne circule pas parmi les seuls riches d'entre vous.

[331] *Ibid*, p. 50.
[332] Yaḥyā 'abd as-Salām, al-wuǧūd wa al'alāma al-Lugawiyya fī riwāyat al-Mas'adī, *al-Hayāt aṯ-Ṯaqāfiyya op. cit*., p. 51.
[333] l'arabe est valorisé comme langue de la tradition, de la religion, de l'authenticité.
[334] Al-Mas'adī, *Ḥaddaṯa Abū Ḥurayra qāl*, MTE, 1973, p. 105.
[335] Le Coran, سورة الحشر (al-Ḥašr), Sourate 59, verset 7.

Prenez ce que le Messager vous donne; et ce qu'il vous interdit, abstenez-vous en; et craignez Allah car Allah est dur en punition[336]).

Les deux tableaux qui suivent présentent d'autres exemples de mots rares qui alourdissent le style. Nous les trouvons dans *as-Sudd* mais également dans d'autres textes de notre auteur :

Le sable emporté par le vent[337].	سفية[338] ج سفيا: ما تذروه الريح من الرّمال
Le grand troupeau de chameaux dépassant le mille[339].	الحوم[340] ج حوم: القطيع الضخم من الإبل يشرف على الألف.
Le sable après le passage d'un grand vent[341].	الريم[342] ج رِيم: الرمل الذي تعفيه الرياح

L'ensemble de ces termes est inspiré d'un langage ancien qui n'est plus utilisé, au moins dans leur sens d'origine, que par quelques auteurs arabes. Il évoque également une représentation de l'ancien monde arabe où tout est lié à l'image de désert : le sable, les palmiers, les troupeaux de chameaux, les sources d'eaux, etc.

Al-Mas'adī met également à dessein dans la bouche de la déesse Ṣāhabbā' un language impronançables par les humains pour accentuer le caractère surnaturel de ce personnage. Il ne donne aucun autre sens à ces mots que celui de leur non-sens. Ces mots deviennent, ainsi, signifiants par leur insignifiance.

Dans le tableau suivant, nous donnons quelques exemples (a*s-Sudd* tableaux II) :

ẓanwā ġāfiq	ظنوى غافق	madrā dāfiq	مدرا افق
ka'far al-ğalāhim	كعفر ؟؟؟م	birqam al-ḍanāhim	برقم الضنى اهم
faḍwā	فضوى	'umyun dāfiq	عمي افق

[336] Traduction, *Le Saint Coran*, *op. cit.*
[337] لسان العرب http://www.baheth.info/all.jsp?term=%D8%B3%D9%81%D9%8A%D8%A9.
[338] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I., *op. cit.,* p.163.
[339] لسان العرب *op. cit.*
[340] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I., *op. cit.,* p. 164.
[341] لسان العرب *op. cit.*
[342] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I., *op. cit.,* p. p. 215.

L'objectif de l'auteur, en mettant un langage incompréhensible dans la bouche des personnages, est probablement un moyen d'indiquer que leurs propos n'ont pas de sens et qu'ils répètent des mots sans les comprendre. 'Abd as-Salām affirme l'idée que Ġaylān refuse d'écouter et de comprendre ce discours :

فـقـد جـاءت هذه التراتيل التي يرتلها السامعون من لُصوص اللغة دون أن تدل على شيء سيلتبق مع عروف في اللغة، □ يُعرض هذه الأناشيد إلى مقاييس اللغة العربية، وبهذا ما سجل عليه الرجل الذي يظهر في هذه النصوص الرجل الذي يدعى مع ترتيل وأصوات التي جاءت عمداً غير دالة على معنى، كما لغة الذين ليس لهم ما يقولون[343] .

Ces cantiques que Al-Mas'adī compose de phonèmes n'expriment rien de reconnaissable dans la langue. Certains d'entre eux ne sont pas soumis aux règles de la langue arabe dont les l'étrange prose rimé des oracles. Dans lesquelles les disciples de Ṣāhabbā' apparaissent avec des invocations, chants et voix énigmatiques, volontairement dépourvues de sens car elle est bien la langue de ceux qui n'ont pas grand-chose à dire.

Selon l'explication de notre auteur : «.لا يوجد في ما يقولون شيء يتفق مع أي منطق[344] » (Il n'y a rien dans leurs paroles qui correspond à une raison ou à une logique). On peut, également, y voir une première ouverture vers un monde imaginaire où les mots ouvrent un passage entre le réel et l'imaginaire et entre l'apparent et le caché.

Nous pouvons avancer également l'idée que les mots rares peuvent, au sein de notre œuvre, créer un barrage linguistique que l'auteur construit avec des mots rares et archaiques qui seraient des briques obstruant l'accès au sens, dans une résonnance à l'ensemble de l'œuvre qu'est *al-Sudd.*

a- L'éloquence et la concision (al-balāġa wal-īğz[345])

La tradition rhétorique arabe prône la concision. En effet, pour eux l'éloquence c'est la concision (الإيجاز في البلاغة). La concision ici est dans le sens que tout mot qui n'est pas nécessaire à la phrase est supprimé, comme dans l'exemple suivant : «.الذئب صوتك يا غنّ : ميمونة[346] » (Maymūna : Le loup est ta voix, Ġaylān). Ici, Maymūna parle des jappements des loups. Dans la mesure où le sens de ce rapprochement entre l'état du loup qui demande à manger constamment et l'état de Ġaylān qui tente continuellement de construire le barrage est bien transmis au lecteur, le mot « jappement » est supprimé. Nous pouvons citer d'autres exemples comme : « وسألت ريحانة أبا هريرة عن الطريق الذي اختاره ليسير فيه فقال العائق في طريقي ريحانة» (Rayḥāna a demandé à Abū Ḥurayra le chemin qu'il a choisi. Il a répondu : l'obstacle, Rayḥāna). Abū Hurayra se

[343] Yaḥyā 'Abd as-Salām, a*l-Wuğūd wa-l-'alāma al-lugawiyya fī riwāyat al-Mas'adī , op. cit*.
[344] Al-Mas'adī, *Ta'ṣīl li-kiyān*, Mu'assasat ʿAbd al-Karim ben ʿAbd-allah, Tunis, 1979, p. 81.
[345] البلاغة c'est la rhétorique et الإيجاز est la concision.
[346] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I., *op. cit.,* p. p. 63.

contente ici de répondre simplement par le nom de sa destination et évite la construction d'une phrase complète.

Al-Mas'adī exprime avec un minimum de mots l'idée qu'il veut faire passer. Yaḥyā 'Abd as-Salām affirme à ce propos : « فهو يحذف من الجملة كل ما من شأنه أن يزيد طولها من غير مقتض، فيبلغ أغراضه في أقل الكلمات عن أقرب السبل[347]. » (Alors il enlève de la phrase tout ce qui peut lui donner une longueur au-delà du sens qu'elle exprime. Ainsi, il atteint ses objectifs avec très peu de mots).

Cette pratique est continuellement présente dans les textes de notre auteur. Elle en constitue une particularité qui marque son écriture et que l'on peut désigner comme « l'économie des mots ». Le choix de la structure grammaticale répond aussi à cette règle en supprimant le verbe, par exemple, et en le remplaçant par un nom.

La fréquence du procédé « suppression des mots » montre que notre auteur en fait une règle dans son écriture. Il adopte en cela une pratique arabe ancienne, comme l'affirme Muḥammad Sālāḥ ad-dīn aš-Šarīf :

> له من أناقة القدماء وزهدهم في حشو الجملة بالفضلات أو الطويلة أو التي تحتاج إلى تأويل؟ فهو يتجنب عن الجملة الاعتراضية، ويكون النعت أول الجملة الحالية، ويتجنب الذي عن حشو الجملة بالصفات[348].
>
> Il a l'élégance des Anciens, ce rejet de la complexité de la phrase. Les phrases longues ou la conjonction de deux phrases se font rare. Il évite alors la multiplication des pronoms relatifs pour privilégier les compléments et les adjectifs.

Pour sa part, Mağdī Bin 'Īsā évoque l'idée d'une écriture fragmentaire. Il lui consacre même un livre sous le titre de *بلاغة الصمت في أدب المسعدي من الكلمة الموجزة إلى الكتابة الشذرية* (L'éloquence du silence dans la littérature d'Al-Mas'adī : des formes brèves à l'écriture fragmentaire). Une particularité bien connue chez les anciens auteurs arabes tel que Ibn 'Arabi, Al-Hallaj, an-Nafari et que Ğamīl Ḥamd définit ainsi :

> الشذرات عبارة عن نص مقسم ومفصل إلى مجموعة من القطع والفقرات المستقلة بنفسها على المستوى البصري، والمتكاملة مع الشذرات الأخرى دلاليا. ومن هنا تتسم الشذرة بالتكثيف والاقتصاد على المستوى اللغوي، على العكس من المستوى العمودي بالوحدة العضوية والموضوعية .. بتتسم بالتكثيف والاختزال والحذف والإضمار والإيجاز والشذرة التأمل والتأمل في الشذرات رؤية فلسفية جامعة وتأمل وحكم[349].
>
> Les fragments constituent un texte morcelé et divisé en un ensemble de fragments et de paragraphes indépendants les uns des autres visuellement mais complémentaires sémantiquement et syntaxiquement.

[347] Yaḥyā 'Abd as-Salām, *al-Wuğūd wa-l-'alāma al-lugawiyya fī riwāyat al-Mas'adī*, *op. cit*.

[348] Muḥmmad Sālāḥ ad-dīn aš-Šarīf, *La phrase chez Al-Mas'adī* Tunis, 1973, p. 47. Cité dans Yaḥyā 'abd as-Salām, *al-wuğūd wa-l-'alāma al-Lugawiyya fī riwāyat al-Mas'adī*, *op. cit*.

[349] Ğamīl Ḥamdāwī, القصيدة الشذرية المعاصرة بالمغرب (Le poème fragmentaire contemporain au Maroc), éd. Al-Ma'ārif, Rabat, 2016, p. 15.

Ainsi, les fragments se caractérisent, en apparence, par le détachement et la séparation. Toutefois, ils sont structurellement liés aussi bien par une unité organique que thématique. Ils se caractérisent par la condensation, l'abréviation, la concision, la suppression, la multiplication des observations et souvent, les fragments véhiculent des visions philosophiques générales, des réflexions et des aphorismes.

Ce choix d'écriture fait la particularité de notre auteur. En effet, influencés par le courant réaliste et par des écrivains européens comme Balzac et Zola, la majorité des auteurs tunisiens penchent plutôt pour des phrases longues, descriptives et analytiques sur le quotidien des personnages.

b- La répétition

Bien que « l'économie de mot » soit une règle de jeu chez Al-Mas'adī, on remarque une répétition récurrente de certains termes. Par exemple « السّد» (le barrage) symbole de la création et du combat de Ġaylān, et le mot « الجبل» (montagne) qui est répété plus de quarante fois dans *as-Sudd*. Il présente le cadre général (lieu) du texte, symbole de grandeur et de force ainsi que le mot « الخلق» (création) qui revient plus de trente fois et rappelle qu'*as-Sudd* même est fondé sur le principe de la création et de l'invention. Dans *La genèse de l'oubli,* le mot « الموت» (mort) revient quatre-vingts fois et met en avant la seule préoccupation de Madyan, celle de l'immortalité et la recherche d'un remède contre son ennemi, la mort.

L'auteur peut exprimer la même chose de manières différentes. Nous pensons à la description du sable. Dans *as-Sudd*, nous lisons par exemple : « فتسفّ الأصوات أوّل كالريح على وجه الرّمال »[350]. (D'abord les voix s'envolent comme le vent sur la surface du sable). Dans *Ḥadīṯ al-mazh wa-l-ğad* dans *Ḥaddaṯa abū Hurayra qāl* : « حيث نشأة الكثبان الرمال واضطرام قدامى »[351]. (Ils se sont levés et ils se sont brûlés comme les dunes de sable au lever du vent). Dans un autre passage du même texte, nous retrouvons le même thème suggéré avec d'autres mots : « حتى رأيتهم كالذرات تتقاذفها الرياح »[352]. (Et tu les vois comme les grains de sable emportés par les vents.). Ou encore dans *Ḥadīṯ aṯ-Ṯīn :* « واد تبكي حوله العواصف الرملية »[353]. (Une vallée que les orageuses aveuglantes (Les tempêtes de sable) ne quittent pas.) Ces trois images évoquent l'idée du sable (emporté ici par le vent).

[350] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume. I, *op. cit.,* p. 121.
[351] *Ibid*., p. 150.
[352] *Id*., p. 157.
[353] *Id*., p. 190.

Il arrive, en effet, que le lecteur d'Al-Mas'adī passant d'un texte à un autre totalement différent, ait néanmoins l'impression d'une identité reconnaissable : sous la variation des mots, il y a le même thème. Cependant, pour le lecteur il ne s'agit pas de répétitions car les images qu'il évoque diffèrent. Mais ce que nous importe le plus, dans les exemples cités, est la réactivation d'un topo littéraire dans la continuité de l'héritage arabe classique : *al-bukā' 'ala al-aṭlāl* (pleurer sur les vestiges du campement). Il est un thème commun à tous les poémes préislamiques. Chaque poème s'ouvre sur une invitation pour le lecteur à compatir avec le chagrin du poète. Arrivant là où vivait la bien-aimée, il ne voit que quelques ruines. Cependant, les exemples cites plus haut, n'évoquent pas un sentiment de tristesse ou même de la nostalgie, bien au contraire. Dans le passage suivant : « قدقاما واضطرما كرما لالثعبانننشأة لليح [354] » l'auteur décrit la danse de deux amoureux. Il parle de plaisir et de bonheur et non de nostalgie et de tristesse.

1- La phrase

a- La personnification[355]

Notre auteur multiplie dans son écriture les personnifications, les comparaisons[356] et les symboles[357]. Les exemples sont nombreux et le sens des mots est sans cesse renouvelé en particulier quand il s'agit d'exprimer l'état d'âme des personnages. L'exemple suivant illustre le sentiment de la tristesse devant la force démesurée du temps : « يإنني ؟؟ قلبي وا إلهة ؟! إذا ا نظرت فمن ش تحرجي هاشيداً رحى للزمان وتذروا بها ءه الي ال ويأم[358] ». (Puis, j'ai regardé et j'ai vu que les rêves sont périssables et le temps brouille les espoirs complètement et disperse leurs cendres durant des nuits et des jours). Rappelons ici que la fatalité du destin est un thème majeur dans l'œuvre de notre auteur. Si *Mawlid an-Nisyān* illustre un sentiment d'échec face à cette fatalité, *as-Sudd,* lui, met davantage en avant l'action de l'homme. Le personnage principal se caractérise par la force de sa volonté. Il défie la déesse :

354 *Ibid*., p. 150.

355 La personnification est une figure de pensée, selon la terminologie de la rhétorique, consitant à représenter à l'aide des traits humains, physiques ou moraux, une abstraction ou une chose inanimée : ainsi les vices et les vertus dans la littérature (comme dans la peinture ou la sculpture) médivale, est les vertus encore dans l'œuvre de Péguy. -*Dictionnaire des genres et notions littéraires,* Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, Paris, 1997*,* p.532.

356 La comparaison est le rapprochement du termes ou de notions au moyen de liens explicites. D. Bergez, V. Géraud, J.J. Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire,* Dunod, Paris, 1994, p. 50.

357 La symbolisation est une association plus ou moins stable entre deux unités de même niveau (c'est-à-dire deux signifiants ou deux signifiés). Le mot "flamme" signifie flamme mais symbolise, dans certaines oeuvres littéraires, l'amour; l'expression "t'es mon pote" signifie t'es mon pote mais elle symbolise la familiarité, et. Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langag,* Paris, Seuil, 1972, p. 134.

358 Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume. I, *op. cit.* p. 63.

سنشئ وسنخلق، سنعلّم هذه الشجاعة والعقل والبأس، والشدة، ونمزّقها مزقاً ... ونتخذ من رجالها ونسائها ومن صبيانها ومالها ومن قدرة [...] نفخ في كل شيء حياة[359].

Nous allons produire et créer. Nous allons enseigner à cette terre le courage, la raison, la force et l'endurance, et nous allons secouer ses habitants… Nous utiliserons leur prophète, leurs hommes et leurs femmes et même leur Ṣāhabbā'. Ils n'auront aucune force et nous insufflerons de la vie en chaque chose.

L'apprentissage, une caractéristique de l'homme, est attribué ici à la terre, qui peut apprendre le courage et la force et Ğaylān est comparé une fois de plus à un dieu qui peut insuffler la vie. La succession des verbes, des adverbes et le choix du temps (le futur), indiquent que tous les composants de ce monde seront soumis à sa volonté.

Si certaines personnifications sont utilisées pour exprimer la force des éléments naturels comme dans l'exemple suivant où l'eau prend l'image d'une armée victorieuse : « أرى الماء الذي متفوقة غالبة قاهرة[360].» (Je vois l'eau jaillissante, triomphante et dominante), d'autres expriment l'opposition à la loi de la nature. C'est la figure de style préférée de l'auteur quand il veut suggérer la présence, souvent inquiétante, d'une entité mystérieuse, ou simplement exprimer l'extraordinaire au sein de la nature comme dans la dernière scène d'*as-Sudd*. Ṭaha Husayn affirme à ce propos que :

فقد كان المسعدي خصب الخيال، يقف ذلك الوقوف الطويل أمام الحياة والوجود، يستنطق الجبل والصخور والوحوش والطير والنبات والماء والهواء، يستنطق الرمل والحجارة، يستنطق الأشياء الصامتة الجامدة، فإذا هي تتحرك وتنبض وتحس وتشعر، وإذا هي تتكلم وتعبر عن نفسها، وإذا هي تتحول من المادية الصرفة إلى الروحية الخالصة[361].

Al-Mas'adī avait une imagination fertile. Il était intelligent et son langage était très riche. Il donnait une vie, un esprit et une intelligence à la montagne, à ses roches et à ses animaux familiers et sauvages. Il voyait la pierre souple, elle possédait alors une âme et une parole. Et il voyait l'abstrait, alors il devenait concret et spirituel.

Toute autre chose chez notre auteur peut être personnifiée, comme l'arbre dans ce passage : « وأدرك نايلة أن عواده للرحيل، وكان الشجرة على الطريق الباردة الظل تدعوه أن يقف ويستريح.»[362] (Naila savait que l'envie de repartir le reprenait et qu'il haïssait les arbres sur la route, avec leurs ombres fraîches l'invitant à s'arrêter et à se reposer). Le verbe « دعا » (inviter) ici est attribué à l'ombre des arbres. Dans la phrase suivante c'est la parole qui est personnifiée. Quand

[359] *Ibid,* p. 112-112.
[360] *Id.,* p. 45.
[361] Ṭaha Husayn, *as-Sudd, un roman scénique et symbolique de l'écrivain tunisien Maḥmūd Al-Mas'adī,* 1958, *op. cit*., p. 12.
[362] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes,* volume I, *op. cit*., p. 100.

Maymūna dit : «. م؟كيّ نا و؟ [363] » (aucune parole ne s'approchait de moi) elle veut dire que personne ne lui adressait la parole.

Nous retrouvons l'idée de la personnification également dans *Mawlid an-Nisyān* : « تقول لي ى رض لكنى تعوي من قلة الصبر. والله ما رأيت كه ذه ا؟ [364] ». (Je jure que je n'ai jamais vu une femme comme cette terre hurlante d'impatience).

La comparaison dans notre texte évoque l'étonnement et la surprise. Elle associe, en effet, des éléments différents pour construire une structure étrange comme dans l'exemple suivant : «.لي لة لعيّنة رزينة م؟ى كحمل حسن اجبلى [365] ». (Une nuit douce, calme et remplie comme une belle femme enceinte). Ou encore : «.هذا لفجر وهذا النّور كأنّ ه ى طعام [366] ». (Cette aurore et cette lumière sont comme le plus délicieux des plats) et «.هي غم لكي ا شيء من لا ظ؟م كلحّة [367] ». (Un peu d'obscurité couvre l'atmosphère comme une voix qui s'enroue).

La structure de cette phrase, avec la comparaison et la personnification, enrichit le texte d'Al-Mas'adī. Elle caractérise son écriture et elle a pour but d'assurer le contrôle de l'attention du lecteur et développer l'imagination comme aucun autre effet isolé ne pourrait le faire.

a- La construction de la phrase verbale.

La phrase verbale est la plus utilisée dans le texte d'Al-Mas'adī[368]. Elle a une certaine particularité. Elle est courte, se limite à un verbe, un nom et un complément. Ceci est particulièrement vrai quand les événements se succèdent et que le conflit entre les personnages est fort. C'est également une caractéristique du théâtre moderne, genre littéraire utilisé par les auteurs existentialistes.

En effet, selon 'Abd as-Salām, la prédominance de la phrase verbale est liée à la nature même du texte de notre auteur. Il considère son œuvre comme existentialiste. Il affirme la nécessité de la phrase verbale dans *as-Sudd*, par exemple, en ces termes :

> فالوجودي يعرف الاستقرار والثبات والتوقف ؟؟كل تناقضاته [...] فيكف يمكن لمسرحي أن يرصد حركة الوجود إلى الغة من خلال مجموعة من الحالات الشعورية، وما تستوجبه هذه الحالات من صراع بين الحياة والموت، وبين الحركة والسكون، والثبات والتغيّر ؟؟؟، وبين أن يكون الشخص أو لا يكون وبين الغلبة في الحياة من عدمها[369].
>
> L'existentialiste ne connaît ni stabilité, ni persistance et ni résignation. Autrement, ce serait sa fin. [...] Comment est-il possible pour Al-Mas'adī de suivre les mouvements du personnage sans avoir recours

[363] *Ibid.,* p. 42.
[364] *Id*., p. 19.
[365] *Id*., p. 55.
[366] *Ibid.,* p. 57.
[367] *Id.,* p. 47.
[368] Muḥammad Salāḥ ad-Dīn aš-Šarīf, *La phrase chez Al-Mas'adī, op. cit.*
[369] Yaḥyā 'Abd as-Salām, a*l-wuğūd wa-l-'alāma al-Lugawiyya fī riwāyat al-Mas'adī, op. cit*.

constamment à la langue à travers la phrase verbale nécessaire à un tel mouvement constant du personnage. Ce genre de phrase s'impose également avec les thèmes du conflit entre la vie et la mort, entre l'action et l'inaction, entre la relâche et la volonté, entre être ou ne pas être et entre le triomphe dans la vie ou l'échec.

Observons l'exemple suivant. Il s'agit d'un dialogue entre Maymūna et Ġaylān autour des obstacles que ce dernier a rencontré tout au long de la construction du barrage. Les phrases de Maymūna sont plus longues : « ثم بعد ذلك في الشهر الثالث جرف أعلى سدك وحطم كل عملك وجهودك من عين الماء التي تدفقت إليه[370] ». (Puis, au troisième mois, est-ce l'eau ne t'a pas envahi et emporté le sommet de ton barrage et détruit deux mois entiers de ton travail et de tes efforts). Les phrases de Ġaylān sont plus brèves avec la même construction grammaticale : « بلى نعم ؟ لقد تغلبنا على الماء الذي جرف كل ما حطم وردمنا ما أخذت وملأنا ما أفرغت وسددنا الفجوة التي أحدثت[371]. » (Ġaylān : Oui, nous avons maitrisé l'eau, nous avons relevé ce qu'elle a détruit, nous avons rempli ce qu'elle a vidé, nous avons dévié les flux et nous avons supprimé l'escarpement).

Les verbes dans les répliques de Maymūna expriment la déception et les notions négatives. Nous retrouvons les جرف(exploser), جرف (emporter) et حطم (détruire). Ils décrivent la destruction du barrage et l'échec de Ġaylān. Tandis que Ġaylān la contredit avec des verbes qui expriment la force et la résistance. Ġaylān oppose alors le verbe « exploser » à « lever » (رفع) le verbe « construire » (عمر) à « détruire » et le verbe « remettre » (سدد) à « casser ». Il oppose également la forme du singulier أنت (toi) à نحن (nous) pour aller encore plus loin dans le sens de l'union et de la force. Dans cette opposition entre Ġaylān et Maymūna, chacun à son tour tente de convaincre l'autre de son point de vue.

Le plus important dans les répliques de Ġaylān est le changement de la tonalité avec l'introduction l'impératif. Le discours est direct et les verbes sont au futur pour exprimer un vœu, un souhait, une promesse et aussi des menaces.

L'exemple suivant illustre trois phrases dont deux sont verbales. Les deux verbes « دعي » (laisser/abandonner) et « طلب» (demander) expriment le passage d'un état à un autre, de l'état de la stabilité à un état de mouvement :

- دعي أيتها الأمة الميتة
- إلى أين؟
- اطلبي الحرية[372]

[370] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes,* volume I, *op. cit*., p. 87.
[371] *Ibid.,* p. .87.
[372] *Id.,* p. 47.

Quitte la tente, Maymūna.

Pour aller où ?

Chercher une belle vue et une promenade.

Cette phrase, parmi d'autres, est l'expression d'une angoisse provenant de cette stabilité que Ġaylān vit avec Maymūna. Il lui demande alors d'interrompre cela et de partir.

La phrase verbale courte est, en revanche, moins présente dans *Ḥaddaṭa Abū Ḥurayra qāl.* Yaḥyā 'Abd as-Salām[373] explique cela par la nature même du texte qui est fondé sur le hadîth, d'où la fréquence de la phrase verbale longue qui permet l'explication des événements et laisse la place à la description. En voici un exemple de *Ḥadīṯ al-bāṭil* : « فدخلنا عليه مرقده وجدناه جالساً مفكراً صامتاً، ولجسده أطرق وسجا فسلمنا وقد أدركنا فيه مما لابساً فيما هذا الوجوم.[374] ».

(Un jour, nous sommes rentrés chez lui. Il était dans la cour où il avait posé un petit tapis. Il était assis, pensif, silencieux et calme. Nous l'avons salué et nous lui avons demandé, sachant la tristesse qu'il éprouvait, la raison de cet accablement). La succession de trois verbes : جلس (s'asseoir), أطرق (se taire) et سجا(se calmer) sert à décrire et à exprimer l'état d'absence et de tristesse d'Abū Hurayra. Il est dans un état stable et figé, et non en mouvement comme les verbes qui sont attribués à Ġaylān.

b- L'oxymore 375 (الطّباق[376])

Nous retrouvons dans le texte d'Al-Mas'adī cette associations des termes opposés comme mort / vie, détruire / construire, sommet / fond et action / inaction. Nous relevons aussi le jeu de l'oxymore (الطّباق السلبي[377]) entre deux phrases qui se suivent. Dans *as-Sudd,* Ġaylān dit au moment de son arrivée au sommet de la montagne : «.ليس بجبل ولكنه جبل[378]» (C'est une montagne. Ce n'est pas une montagne.). Ġaylān refuse d'admettre que ce lieu désertique soit une montagne. On trouve le même procédé dans *Mawlid an-Nisyān*. En parlant de Madyan qui est en train de dormir : «.كأنه في نومه وليس بنائم[379]» (Comme s'il avait sommeil et que ce n'était pas du sommeil). Nous retrouvons dans le Coran la même idée : « وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظاً[380] وَهُمْ رُقُودٌ» (Et tu croix qu'ils sont réveillés et ils sont endormis).

[373] Yaḥyā 'abd as-Salām, a*l-wuǧūd wa-l-'alāma al-Lugawiyya fī riwāyat al-Mas'adī , op. cit.*

[374] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes,* volume I, *op. cit*., p. 81.

[375] Oxymore, figure qui consiste à accoler des termes apparement contradictoires dans un même syntagme, BERGEZ D., GERAUD V. ROBRIEUX J-J, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, DUNOD, 1994, p. 156.

[376] الطّباق : من المحسّنات البديعيّة، و هو أن يجمع اللّفظ وضدّه في الكلام؟ (figure de la rythorique consiste à accoler deux termes dans l'énoncé). Aḥmad Ḥātûm, *al-Wāfī fī al-balāġa wa-naḥwi wa-al-'arûḍ,* Liban, Dār al-fikr, 2000, p. 260.

[377] Aḥmad Ḥātûm, *op. cit.,* p. 260.

[378] Al-Mas'adī*, Œuvres complètes,* volume I, *op. cit*., p. 30.

[379] *Id*., p. 230.

[380] *Le Coran,* al-Kahf, Sourate n° 18, verset n°18.

Les personnages d'Al-Mas'adī sont, d'une manière générale, dans une situation entre le sommeil et l'éveil et entre l'illusion et la certitude. Ceci est particulièrement vrai quand il s'agit d'accomplir des grandes actions : le voyage de Madyan à travers la forêt cherchant un remède contre la mort, ou exprimer une profonde angoisse : la prémonition de Maymūna sur la destruction du barrage. Cet état des personnages entre le rêve et l'illusion est également une entrée dans cette opposition entre l'apparent et le caché (الباطن والظاهر).

L'utilisation de l'oxymore, en fin de compte, est favorisée principalement par les intentions philosophiques du texte d'Al-Mas'adī que nous aborderons à la 3e partie de ce travail.

Une autre particularité de la phrase d'Al-Mas'adī est le renvoi de l'adjectif à la fin de la phrase. Il peut de cette manière retarder le sens jusqu'à la fin de la phrase et créer ainsi une idée inattendue chez le lecteur. Il dit, par exemple dans *as-Sudd* : « هي اه مم وس مت ف ع م أ و ق م ا ل كاذبة.[381] ». (C'est un peuple dont l'âme est remplie d'eaux trompeuses). L'eau que Ġaylān entend, c'est l'eau qui redonne la vie et qui transforme tout d'un état à un autre, mais l'eau pour les habitants de la vallée n'accomplit pas ce rôle. Elle est alors menteuse.

Chez notre auteur, l'efficacité des contrastes entre les mots est en proportion directe de son degré d'imprévisibilité, c'est-à-dire du degré de prévisibilité fourni par le contexte interne de la phrase par exemple : « لحجارة/ لعينّة » (Pierre malléable) dans la phrase suivante : « و ؟ت للصّخور ولحجارة لعينّة وريّة.[382] ». C'est une contradiction entre le nom لحجارة et ses adjectifs لعينّة et وريّة. En tant qu'unités prises séparément, les sujets du verbe sont bien déterminés, mais en tant que constituants d'une structure unique, ils forment l'unité la moins probable : la pierre ne peut être ni souple ni rose. Ce contraste impose des interprétations métaphoriques.

Eau/sécheresse constitue un autre contraste répétitif dans *as-Sudd*. Dans l'exemple suivant : « لّه ي ا غي ؟ن ل م ن أ و ه ام للصّبيان أن تحسب أن للظّمأ يقتضي للرّي.[383] ». (Ġaylān c'est de l'imagination infantile de croire que la soif impose l'eau). Le lecteur réagit à une description qui lui paraît contradictoire dans les termes : eau contredit altération. La combinaison ici, comme pour l'exemple précédent, est imprévisible parce qu'elle oppose le nom à son adjectif.

La structure nom/adjectif est une norme dont la règle se formule ainsi : la probabilité est très faible que le nom ait une signification incompatible avec celle de l'adjectif. Mais si cette faible probabilité est réalisée, comme c'est le cas dans notre texte, la fonction référentielle

381 *Ibid*., p. 45
382 *Id*. p. 57
383 *Id*., p. 107.

cesse de jouer. L'actualisation du nom « pierre » par l'adjectif « malléable » viole cette règle. Le texte impose entre ces mots un rapport d'interdépendance que l'usage sémantique exclut comme non-sens : مياه قاحطة (eau sèche). Tout lecteur est immédiatement frappé par la contradiction de plusieurs notations. Cet effet tient uniquement à ce que dans la description, en soi anodine, l'opposition soit soulignée. Désormais la « pierre » est « moelleuse » et « l'eau » est « sèche ». L'auteur ajoute des nouvelles structures syntaxiques et marque ainsi son style.

La contradiction peut être également relevée dans le sens général dans deux phrases, ou plus, qui se suivent. « إلتفاتة جليلة [384] » (pour exprimer la surprise) revient fréquemment entre les phrases pour les relier comme dans l'exemple suivant :

تقول ميمونة وقد رأت السفين وهو مبتعد إذا الجبل أمامي يتحرك ويتمايل فيقفز الجميع فزعاً وإذا الجميع نفس الشيء يقلد الصرخة [385].

Maymūna raconte sa vision du barrage : Voici la montagne qui avance vers moi, voici qu'elle se dresse devant moi, voici qu'elle bouge, voici qu'elle tend les mains et pousse les crânes en un geste résonnent. Alors elles explosent comme un hurlement.

Les verbes se succèdent pour transmettre les événements qui s'enchaînent rapidement. Dans cet exemple « إذ » a pour rôle d'accentuer l'effet de la peur. C'est l'image de la montagne qui se met en mouvement et provoque la surprise et l'inquiétude de Maymūna. En racontant son rêve à Ġaylān, elle tente de lui transmettre ses craintes.

Dans *Ḥadīṯ al-Ba'ṭ al-Awwal* : Abū Hurayra décrit ainsi la danse de la jeune fille : « التفاتة جميلة تدور أو تقف وتقوم وتنبطح على الأرض فإذا هي قائمة أو تقفز إذا هي جالسة [386] ». (Elle tourne ou elle s'arrête, elle monte ou elle descend, elle tombe à genoux dans la position de l'incliné (devant un dieu), elle est debout ou encore elle se trouve encore plus haut ; alors elle est à genoux). L'idée du mouvement dans ce passage est bien illustrée avec ف, إذا et و. Ils expriment l'enchaînement et la fluidité du mouvement de la danseuse.

L'intensité du sentiment, dans l'exemple n° 1, et du mouvement, dans l'exemple n° 2, sont à leur apogée. Il est très fréquent, comme l'explique Salāḥ ad-Dīn aš-Šarfī[387], qu'un passage exprimant un mouvement, un dynamisme ou un sentiment intense soit immédiatement précédé ou suivi par un autre indiquant un calme et une sérénité absolue. Ce procédé rend le

384 Muḥammad Salāḥ ad-Dīn aš-Šarfī, *La phrase chez Al-Mas'adī*, *op. cit*., p. 192.
385 Al-Mas'adī*, Œuvres complètes,* volume I, *op. cit.*, p. 64.
386 *Ibid*., p.
387 Muḥammad Salāḥ ad-Dīn aš-Šarfī, *La phrase chez Al-Mas'adī*, *op. cit*., p. 192.

passage plus expressif et met en avant l'intensité de la situation, en particulier pour une présentation théâtrale où tout est mis en scène.

L'opposition concernant le langage reflète l'opposition entre les personnages : entre ceux qui se laissent séduire par l'apaisement et le repos et ceux qui veulent aller au-delà de leurs limites. Dans *Ḥadīṯ al-'adad,* on lit : « أفنأتم راضون؟ أو أنتم وقفتم إلى الشدة والبأس »[388]. (Est-ce que vous êtes satisfaits ? Ou bien vous vous levez avec la force et la bravoure.)

Conclusion.

L'écriture d'Al-Mas'adī possède une empreinte particulière que l'on reconnaît assez facilement. Ses phrases et ses mots ne cessent de rappeler les textes arabes les plus classiques. L'auteur multiplie les antonymes, les suppressions, les personnifications, les oppositions, etc. et favorise leur prolifération dans la structure du texte. Ses idées nous invitent à la réflexion. Il peint des portraits en action qui dénoncent la faiblesse et appellent au dépassement de soi. De cette manière, il marque ses textes et il leur donne un style particulier. Par ailleurs, le transgénérisme est une autre particularité chez notre auteur. D'un bout à l'autre d*'as-Sudd,* les références à la poésie ancienne, dans ses différentes formes, poésie libre et poésie arabe, sont omniprésentes. Également, la reconnaissance de divers genres littéraires dans notre texte permet l'idée de son appartenance à plusieurs genres à la fois.

388 Al-Mas'adī*, Œuvres complètes,* volume I, *op. cit*., p. 202.

CHAPITRE II
LE GENRE NARRATIF

I- Le fantastique

Le sens dans *as-Sudd* reste difficile à saisir et une certaine ambiguïté est toujours présente derrière l'apparemment ''très clair''. Le récit débute par la construction d'un barrage pour évoluer rapidement vers une histoire fantastique. D'ailleurs, le récit finit sur le départ de Ġaylān et de Mayārā dans un autre monde inconnu, ce qui laisse Maymūna et le mulet dans un état de trouble profond.

Le sens dans *as-Sudd* ne s'accomplit vraiment que si nous le considérons comme un texte fantastique. Comment les dimensions fantastiques du texte se manifestent-t-elles ? Et dans quelle mesure *as-Sudd* s'ajuste-t-il aux codes de ce genre ?

1- Le fantastique en tant que genre littéraire.

Le terme « fantastique », apparu en Europe au Moyen Âge, ne cesse d'évoluer. Il nait avec la littérature des romans de chevalerie, *Les Mille et une nuits* et les poèmes héroïques, et il se développe avec les contes de fées et les œuvres d'Hoffmann et d'Edgar Poe. En 1827, Walter Scott considère le fantastique comme un genre littéraire :

> Le goût des Allemands pour le mystérieux leur a fait inventer un genre de composition qui peut-être ne pouvait exister que dans leur pays et dans leur langue. C'est celui qu'on pourrait appeler le genre fantastique, où l'imagination s'abandonne à toute l'irrégularité de ses caprices et à toutes les combinaisons de scènes les plus bizarres et les plus burlesques[389].

Joël Malrieu affirme l'existence d'un lien entre le développement du fantastique comme genre et les bouleversements idéologiques du XIXe siècle. Il précise qu'à la suite du progrès scientifique, en particulier dans le domaine de la psychologie, l'homme a dû faire face à une crise intellectuelle. Il affirme que :

> On imagine aisément l'inquiétude qu'ont pu générer alors la prodigieuse accélération des sciences et ce déplacement des limites des connaissances. Le fantastique constitue une forme d'expression spécifique de la crise intellectuelle qui parcourt tout le siècle. […]. Il sert aux romantiques ou à des écrivains, comme Gogol, à démanteler les règles classiques de composition[390].

Al-Mas'adī à son tour affirme que :

[389] Cité dans, *Le fantastique,* Joël Malrieu*,* Paris, Hachette, 1992, p. 21.
[390] *Ibid*., p. 21.

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

> Le fantastique devient un des moyens nécessaires pour exprimer une réflexion sur la condition humaine face à la puissance du divin et aux mystères du monde[391].

Et c'est dans ce sens-là qu'il faut analyser la présence de certains éléments fantastiques de notre texte.

L'auteur à l'origine de ce genre littéraire est Ernest Theodore William Hoffmann qui affirme également ce lien. Selon lui, le développement du genre fantastique est lié au sentiment de la décadence chez l'homme actuel.

Le fantastique prend progressivement sa place comme un genre littéraire en Europe. La critique arabe, elle, emprunte la terminologie à la critique occidentale sans développer véritablement un genre digne de ce nom[392]. La littérature arabe est amenée à chercher sa propre voie. C'est la revendication de la vérité historique, du réel et du romantique, plus que le genre fantastique, qui lui fourniront les inspirations premières.

Le critique tunisien M. S. Bin 'Amur, rejoint l'idée d'Hoffmann affirmant que le développement du genre fantastique est lié au sentiment de la décadence chez l'homme. Selon lui, l'écrivain agit dans un monde dégradé. Il porte en lui des valeurs impossibles à appliquer. Ainsi, ses efforts sont voués à l'échec. Le décalage entre le monde existant et le monde idéal, selon le point de vue de l'écrivain, le pousse à créer un monde fantastique. Ainsi, le fantastique n'est en réalité qu'une manifestation, parmi d'autres, d'un débordement de la conscience de l'auteur : « إن الخارق سوى مظهر من مظاهر الإدراك أو التخيل حدّ فني مرفي[393] ». (Le fantastique n'est qu'une manifestation, parmi d'autres, de la conscience et de l'imagination).

Partant de cette définition, le fantastique est l'occasion d'exprimer une vision analytique ou critique du réel. « Il est le révélateur et le ressort de la pensée qui le fonde ».[394] Et c'est ce sens-là qu'il prend chez Al-Mas'adī, dans toute sa dimension en tant que moyen de formuler une problématique et d'exprimer une interrogation. L'ampleur que prend le fantastique dans l'œuvre est égale à l'ampleur de l'inquiétude qui la traverse.

Nous allons interroger ici quelques éléments du fantastique et d'observer leur fonctionnement dans notre texte.

[391] Maḥmūd Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 69.
[392] Letellier Bénédicte, *Penser le Fantastique en contexte arabe*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 3.
[393] Muḥammad Sāliḥ Bin 'Umar, *Iṭlālāt 'ala al-ḥikāya fī Tūnis*, (Aperçu sur la nouvelle en Tunisie), Tunis, Fan aṭ-Ṯibā'a, 2007, p. 71.
[394] Letellier Bénédicte, *Penser le Fantastique en contexte arabe, op. cit.,* p. 3.

1- *as-Sudd* et le genre fantastique.

Pour définir le fantastique, T. Todorov donne la définition suivante :

> Le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connait que les lois naturelles à un évènement en apparence surnaturel[395] .

Cette hésitation accompagne le lecteur tout au long du récit dans un souci d'explication de ce qui se passe sous ses yeux. Dans notre texte, les seuls éléments identifiables et connus sont les deux personnages principaux : Ġaylān et Maymūna. Un évènement survient et bouleverse les lois naturelles (l'arrivée dans un univers où l'eau est interdite) : hésitations, interrogations marquent alors l'entrée dans le fantastique : dans le 1er tableau Ġaylān s'interroge sur la raison pour laquelle les habitants vivent sans toucher l'eau malgré son abondance :

[...] لي خطر ببال أن أنظري هذه العين الجارية كيف تترك مياهها وحياتها تنساب في الوادي وتذهب هدرا منذ آلاف السنين ولم يفكر أهلها في بناء سد يحجز مياهها ويقيها من الضياع[396].

> Regarde cette merveilleuse source. Comment ont-ils pu laisser ses eaux et sa vie couler et disparaître dans le gouffre depuis des milliaires ? Ils n'ont jamais pensé à construire un barrage en amont pour garder l'eau.

C'est un moment de rupture d'un ordre rationnel mais la réponse est là. Maymûna l'informe que l'eau est interdite : « أرأيت أنك تغترف من الماء الذي هو رجس من عمل الشيطان[397] » (Est-ce que t'es Ġaylān. L'eau est un péché et mouvais).

Le fantastique postule, en effet, le retour à cet ordre : après l'hésitation, l'explication permet de retrouver sa raison telle qu'il est expliqué par Todorov :

> Ainsin la rupture fantastique reçoit-elle une explication rationnelle : l'ordre est rétabli. Le fantastique cède la place à l'étrange[398].

C'est une définition à partir de laquelle vont se distribuer les genres littéraires. L'absence de l'hésitation, précise Todorov, « le surnaturel accepté » c'est le merveilleux ; la résolution de l'hésitation « le surnaturel expliqué » c'est l'étrange[399].

D'une manière générale, dans le monde arabe, l'écriture littéraire est étroitement liée à la réalité. L'analogie entre le texte littéraire et la réalité garantit la satisfaction du lecteur. En effet, pour la critique arabe (la Tunisie ne fait pas exception), la fiction est jugée bonne ou mauvaise par rapport à son degré de reproduction du réel :

[395] Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, p. 29.
[396] Maḥmūd Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p.. 45.
[397] *Ibid.,* p. 40.
[398] D. Beaumarchais, Couty D. Rey A., *Dictionnaire des littératures de la langue française*, Paris, Bordas, 1987, p. 582
[399] *Ibid*. p. 852.

إن نجاح هذه الطريقة في الإيهام بالواقع يتوقف على مدى مطابقتها للواقع المراد تمثيله، ولذلك نرى أن الإعجاب الحقيقي بالواقع الخارق هو هذه المطابقة[400].

Sa réussite dépend au degré de conformité à la réalité qu'on souhaite représenter. C'est ainsi que se réalise l'émerveillement chez le lecteur. On peut donc affirmer que la première manifestation de la fonction esthétique de l'extraordinaire est cette conformité avec le réel.

Certains chercheurs, comme T. Baccar, voient dans la présentation des habitants de la vallée dans *as-Sudd,* la situation du peuple tunisien soumis à la pression de l'occupant. Mais le fantastique, à aucun moment dans notre texte, ne manifeste d'affinité avec la réalité. A l'exception de quelques indications (le nom de quelques villes comme la Mecque ou de personnages connus tels que le poète arabe Imri'u Al-Qays), il n'existe aucun lien avec le monde réel. *As-Sudd* représente un monde imaginaire créé par l'auteur.

Par ailleurs, selon Tzvetan Todorov, le fantastique provoque deux réactions. La première concerne les réactions du personnage qui juge un certain phénomène étrange. La deuxième concerne la conscience du lecteur qui cherche à dévoiler le sens derrière une présentation fantastique[401]. Les deux réactions sont présentes dans *as-Sudd*. Le personnage principal, et cela dès la première phrase, annonce l'arrivée dans un monde étrange : « نزلنا بالخيال[402]». (Nous descendons à Imagination). C'est comme si l'auteur signait un contrat avec le lecteur indiquant que la suite du texte n'est que fantastique et que l'imagination est la destination finale pour les deux voyageurs (Ġaylān et Maymūna) tout autant que pour le lecteur. Son ébahissement est invoqué par l'ampleur que le fantastique prend tout au long du récit.

2- **Interprétation de quelques éléments fantastiques dans *as-Sudd.***

Des éléments fantastiques ambigus et énigmatiques portés par les personnages et par le cadre spatial et temporel tout à fait étrange caractérisent *as-Sudd.* Plusieurs niveaux de sens sont à déterminer. En effet, une certaine ambiguïté est toujours présente dans l'interprétation de notre texte, et cela même en l'absence du fantastique. Ce sont les actes ordinaires, la construction d'un barrage, qui semble être hors de portée de toute explication possible. Tout au long du récit, cet événement gagne de plus en plus de l'ampleur : l'apparition des trois pierres, qui se transforment en jeunes filles qui parlent et raisonnent et Mayārā, un être de lumière ; le récit finit par la transformation de Ġaylān et de Mayārā en des êtres qui peuvent

400 Sāliḥ Bin 'Umar, *Iṭlālāt 'ala al-ḥikāya fī Tūnis*, *op. cit*., p. 79.
401 Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Ed. Du Seuil, 1970, p. 37-38.
402 Al-Mas'adī, Œuvres *complète*s, volume I, *op. cit*., p. 34.

voler vers le ciel, ce qui laisse Maymūna et l'âne dans un état de trouble profond ; la présence d'un âne qui parle ; la découverte d'un groupe d'humains qui vit sans eau et survit à la sécheresse et la découverte d'une religion prêchant que l'eau est un péché.

Nous assistons, dans *as-Sudd,* à la création d'éléments qui font basculer le texte dans le fantastique. L'auteur juxtapose le visible et l'invisible dans un même temps et un même lieu. Ainsi, Mayārā est visible pour Ġaylān et elle est invisible pour Maymūna.

Plusieurs éléments, en effet, sont mis en œuvre pour susciter la présence du fantastique. Commençons par la création d'un monde dont même les choses les plus familières n'engendrent pas nécessairement la compréhension. Le cadre spatial est conçu d'une manière différente. La montagne prend vie : «يظهر الجبل في ضوء البرق بصدره المنتفخ واقفا منتصبا يتهيّأ للتحرّك»[403]. (Sous la lumière des éclairs, la montagne apparait riante, le thorax redressé et prêt à bouger).

Le cadre temporel est de plus en plus étrange. Dans l'exemple suivant, une belle nuit est comparée à une couche de lait qui englobe les deux personnages, la tente et la montagne : « ليلة قمراء وجوّ كأنّ الضباب يمزج بين مايا وغيلان والخيمة والجبل في غمام حليبي»[404]. (Une nuit au clair de la lune et une atmosphère laiteuse comme si Maymūna, Ġaylān, la tente et la montagne émergeaient d'un nuage blanc).

Le temps peut être dépourvu de tout repère ou suite logique. Cette idée est plus manifeste encore dans *Mawlid an-nisyān* que dans *as-Sudd*. Le personnage principal, Madyan se trouve dans une spirale temporelle accélérée : « ودخلوا في عالم غريب روحه السّرعة يعيش فيه الفتيان دفعة واحدة تنبت الحشائش وتطول وتذبل وتيبس وتتساقط في طرفة عين السّماء تمطر فيه ثلجا»[405]. (Ils sont entrés dans un monde étrange fondé sur la vitesse. La végétation pousse. Elle s'élève vers le ciel. Puis, elle meurt, elle fane, elle sèche et elle tombe, en un clin d'œil).

En outre, les trois sœurs sont à l'origine des pierres. Elles sont pourtant dotées de parole et de souplesse ; les habitants qui vivent totalement sans eau, etc., sont également présents pour renforcer la dimension fantastique. Cependant, il est possible de distinguer dans l'imprécision de leurs caractéristiques, qui coulent entre humain et non humain les significations symboliques que prennent les personnages. Mayārā, par exemple, est un être fait de lumière et de pureté. Elle symbolise l'espoir et le salut de Ġaylān et de son ascension finale.[406]

403 *Ibid*., p. 125.
404 *Id*., p. 93.
405 *Id*., p. 299.
406 *Id*., p. 127.

De la même manière, nous pouvons relever un symbolisme dans une autre manifestation du fantastique : celle des pratiques des rites religieux collectifs. Elles sont décrites par le narrateur, pratiquées par les prêtres et par les habitants et les prophètes. Ces rites ont pour but de servir les intérêts de la déesse de la vallée. On peut y voir une illustration de la disposition naturelle d'obéissance et de peur chez l'homme. En effet, la voix des messagers et des représentants de la déesse prend, à côté des rêves et des visions, une place importante dans ce récit. Elle ne cesse d'adresser à qui veut l'entendre, un message de menace. Elle manifeste, en particulier, un sentiment de colère contre Ġaylān qui a pénétré dans les terres sacrées de la déesse. Par ailleurs, les visions de Ġaylān, d'une part, et celles de Maymūna, d'autre part, ont pour rôle de lier le réel de ces deux personnages à un autre univers spirituel présenté comme un monde de lumière et décrit dans le dernier passage d'*as-Sudd.* Ce sont des indications prophétiques qui montrent à chacun d'eux, les choix à faire pour son propre salut.

Il s'agit ici de la question de la foi. Elle est habituellement fondée sur la révélation divine, mais notre héros, face à la révélation, veut imposer sa propre volonté comme une condition première de son existence. C'est ce que Ġaylān appelle « avoir foi en l'homme ». D'autres éléments vont surgir au cours du récit et vont supprimer les frontières entre le monde des apparences (*ẓāhir*[407]) et le monde de l'invisible (*bāṭin*) comme l'apparition de Mayārā.
Dans ce cheminement vers l'apparent *(ẓāhir*), le doute règne. Ce doute est présent également chez Maymūna. Elle continue à refuser de croire à l'existence de Mayārā en déclarant que c'est une illusion, fruit de l'imagination de Ġaylān et cela même après l'apparition finale de cette dernière devant elle : «وان مي ارى لغيّك وغرورك وهي لاى ذلك لهت ان زورك[408] ». (Mayārā est ton égarement et ton orgueil. Elle est le fourvoiement de tes mensonges).
L'expérience de Ġaylān a pour message qu'il faut passer du sensible à l'abstrait. Comme les autres personnages de notre auteur, il tente de s'élever à un niveau supérieur, voire divin. Il semble croire en son propre moi et sa propre action : « هو ايمان بالفعل[409] » (C'est de croire à l'action). Il est capable à présent de dépasser le rationalisme aride de Maymūna : l'eau est faite pour couler librement. Libéré de toute crainte existentielle, Ġaylān exprime son amour envers la vie en pensant que la création d'un barrage peut résoudre le problème de l'eau gâchée :

[407] Nous abordons la notion de visible et invisible dans le sens de la dualité âme/corps plus loin.
[408] Maḥmūd Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 119.
[409] *Ibid*., p. 36.

أنظري هذه العين العجيبة كيف تركوها تغور في الهاوية منذ آلاف السنين؟ [...] أن لم يخطر ببالهم أن يقيموا سدا فوق الهاوية ليحتفظوا بالماء[410].

Regarde cette merveilleuse source. Comment ont-ils pu laisser ses eaux et sa vie couler et disparaître dans le gouffre depuis des milliaires ? Ils n'ont jamais pensé à construire un barrage en amont pour garder l'eau.

C'est également comme un signe d'élévation et de victoire qu'on peut analyser le positionnement permanent du personnage au sommet de la montagne. C'est un endroit où Ġaylān construit son barrage et où Abū Hurayra, dans *Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl,* finit son voyage.

Bien que constamment non référentiel, l'univers créé par Al-Mas'adī est un espace nouveau et plus encore fantastique. Son écriture introduit principalement un nouveau rapport entre le lecteur et le monde. Car au-delà de son caractère fantastique, elle porte en elle une signification philosophique plus générale, qu'il faut saisir dans sa complexité[411]. En témoignent le cadre et les personnages d*'as-Sudd* où tout évoque l'aspect à la fois fantastique et référentiel de la condition des habitants de la vallée. Appréhension, angoisse, atmosphère sinistre, sont également à remarquer. La poussière charge l'atmosphère et répand une odeur étrange que Ġaylān croit être celle de la mort. Le rouge, le jaune, couleurs qui évoquent la violence et le mal, caractérisent les lieux. Au-delà du fantastique, la présence de Ṣāhabbā' dans le récit évoque l'idée de la foi faillible. Ṣāhabbā' n'a jamais été aperçue par les personnages ni par le narrateur. Il n'y a dans le texte aucune description d'elle. Ġaylān dit à son propos : « ثمّ عوالبّة خفيّة [412] ». (Ils se sont prosternés devant une Déesse invisible). Cette déesse réserve une destinée tragique aux hommes et aux êtres vivants sur ses terres. Ġaylān tente pourtant de la défier en construisant un barrage et il gagne de la puissance. A chaque pas, un élan de volonté s'empare de lui jusqu'à déverser sur les autres habitants de la vallée un flot d'énergie et d'action. Ils sont devenus désormais des '*ummāl* (acteurs). Ġaylān peut être défini, en fin de compte, comme une force idéologique qui façonne son propre destin et celui des autres personnages.

L'écriture d'Al-Mas'adī s'articule autour de l'union du fantastique et du philosophique. Dans tous ses écrits, le fantastique s'affirme comme l'expression d'un désenchantement loin de la vie humaine moderne. Tous les éléments de la nature et du cadre spatio-temporel expriment la

410 *Id*., p. 45.
411 Nous abordons ce point dans la partie III de ce travail.
412 Maḥmūd Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 44.

perplexité devant les choses et les êtres et aussi devant la mort. Derrière le fantastique se cache un appel au bonheur que ni la science ni la religion ne sont capables d'offrir. Car tous les héros de notre auteur sont incapables de se référer aux lois connues de l'univers. Ils sont alors placés devant le mystère irrésolu de la vie qui est à l'origine de toute angoisse existentielle.

Toutes les illustrations du fantastique, que l'on peut relever dans les textes d'Al-Mas'adī, répondent à ces idées sans exception. L'étrange est présenté comme le reflet à peine modifié de la réalité existentielle.

3- La nature du fantastique dans *as-Sudd*.

Malgré la confusion entre le merveilleux et le fantastique, il convient de les distinguer l'un de l'autre. En effet, le réel possible n'est pas le même dans l'un et l'autre. Avec le fantastique, comme l'explique Maupassant, on assiste à l'apparition d'une problématique nouvelle. Il ne s'agit plus du rapport de l'homme à la divinité, mais du rapport de l'homme à lui-même.[413]

En effet, le surnaturel correspond à un état des croyances et des connaissances dans une époque précise et pour un public donné. Au XVIe ou éventuellement au XVIIe siècle, les éléments surnaturels, comme les fées, les sorcières, le diable, font partie intégrante du réel. Mais au XIXe et aux XXe siècles, il est impossible que le fantastique repose sur le surnaturel. Malrieu explique cette idée et pose la question suivante :

> Tout cela ne suffit pas de rendre compte du paradoxe : pourquoi, si auteurs et lecteurs ne croient ni aux fantômes, ni aux vampires, ni au surnaturel en général, le fantastique a-t-il connu un pareil épanouissement [414] ?

Il y répond en soulignant que :

> C'est que les fantômes ou les vampires constituaient des images, des métaphores, ou plus encore un moyen commode d'exprimer une réalité profonde, mais qui n'a rien à voir, elle, avec le surnaturel. Celui-ci présentait idéalement tout ce qui pouvait être le plus étranger à l'homme du XIXe siècle et à son mode de pensée. Le fantastique reposant sur la confrontation de l'homme avec ce qui lui est le plus étranger et déstabilisateur possible, le surnaturel constituait alors un matériau parfaitement adapté[415].

Le XIXe siècle, selon l'auteur, voit, en effet l'effondrement de toutes les anciennes certitudes concernant la nature de l'homme et sa place dans le monde. A la suite de Hegel, plusieurs

[413] Maupassant, « Le fantastique », *Le Gaulois*, 7 octobre 1883.
[414] Joël Malrieu, *Le fantastique,* Paris, Hachette, 1992, p. 30.
[415] *Ibid*., p. 31.

auteurs tels que David Friedrich Strauss, qui publie en 1835 *La vie de Jésus,* et Ernest Renan, qui écrit *Vie de Jésus* publié en 1853, développent une nouvelle vision de la religiosité. Elle est vide de tout contenu surnaturel et prive l'homme de toute référence transcendante. Ils affirment que l'homme vit alors une profonde crise de valeur et il n'a plus rien à quoi se raccrocher. Ce sont ces mêmes auteurs qui préparent la montée du courant existentialiste. Malrieu affirme que :

> Les figures du surnaturel auxquelles recourt le fantastique sont l'expression d'une angoisse de l'homme, non plus face à une quelconque divinité, mais face à lui-même et aux autres. L'homme est désormais réduit à fonder sa propre morale. Ce n'est pas un hasard si le fantastique a principalement attiré des écrivains athées ou matérialistes comme Mérimée, ou luthériens comme la plupart des auteurs anglo-saxons, et plus précisément d'un luthérianisme fortement teinté d'évangélisme tel que le représentaient Strauss et Schleiermacher. Il n'est plus de loi morale universelle, chacun doit s'abandonner à l'impératif de sa propre conscience, et c'est seul que l'homme doit assurer son salut. De façon générale, le début du siècle est marqué par une profonde crise des valeurs. Le monde occidental s'est complètement transformé, les anciennes certitudes n'ont plus cours et n'ont pas encore été remplacées par d'autres ; l'individu n'a plus rien à quoi se raccrocher[416].

C'est aussi dans ce sens-là qu'il faut interpréter les éléments fantastiques dans l'œuvre d'Al-Mas'adī. La situation de l'écrivain arabe, en réalité, ne diffère guère de la situation de l'écrivain européen. En effet, comme pour ces auteurs européens, le fantastique chez Al-Mas'adī transmet une vision de l'homme et de son devenir. Il repose sur une idée dont on trouve un lien étroit avec, d'une part, le sentiment de décadence existant dans tout le monde arabe depuis la période d'an-Nahḍa et les mouvements de colonisation. Il est exprimé dans *as-Sudd*, par exemple, par l'état de soumission totale d'un peuple à une déesse. D'autre part, avec l'apparition de nouvelles idées philosophiques, en particulier l'existentialisme.

4- **Pourquoi le fantastique ?**

Le fantastique crée un monde différent, et peut-être idéal, au point de faire pencher le récit vers une utopie. Cette utopie garde certains aspects tels qu'ils sont décrits dans la *Jérusalem céleste* ou la *Cité idéale* de Platon. Partant de l'idée que « l'homme est bon par nature », Ġaylān refuse toute soumission aux lois de la déesse. Il affirme son unique croyance en l'action de l'homme. Le texte stimule l'imagination du lecteur et pose la question suivante : Comment sera la vie sur des terres désertiques une fois le barrage construit ?

[416] *Id.,* p. 31.

La société qui verra le jour après la construction du barrage devra se passer de toute institution déjà connue. Elle sera une société sans dieux et Ṣāhabbā' disparaîtra. Cette société sera égalitaire, car elle obéira désormais à une seule valeur, celle de l'action de l'homme. La terre donnera ses fruits à celui qui la laboure. Ainsi, l'action est génératrice de prospérité : l'eau prendra place dans un paysage désertique. La convivialité entre les hommes animera désormais la cité. Cette existence se poursuivra après la mort de Ġaylān. La véritable histoire ici n'est pas celle du personnage mais celle de son action : la construction du barrage.

En effet, le lecteur se trouve confronté à la représentation de ce que devrait être toute société fondée sur la contribution de chacun et par là, sur l'acte de chaque individu. Dans cette société idéale, Al-Mas'adī, à travers le personnage de Mayārā, donne à la femme une place essentielle. Ġaylān, entre ses angoisses et les découragements de Maymūna, n'aurait jamais pu accomplir son œuvre sans la présence de « sa colombe » Mayārā. Sans son amour, il n'aurait pas pu atteindre la métamorphose finale. Dans un récit animé par l'esprit existentialiste, la pensée féministe s'inscrit là, dans une conception qui va plus loin que le didactisme de Ṭāhir Al-Ḥaddād ou de Qāsim Amīn.

Conclusion.

L'œuvre de notre auteur illustre la rencontre entre plusieurs genres et le recours à la fois au modèle du récit moderne inspiré de la littérature européenne et aux genres bien connus dans la tradition arabe. Nous tenterons d'observer dans l'étape suivante ce phénomène du transgénérisme dans *as-Sudd.*

I- LA MAQĀMA

1- Définition

La *maqāma*, ou la séance, est un ancien genre littéraire arabe qui remonte au Xe siècle. Près de quatre-vingts auteurs l'ont pratiquée. Aḥmad Al-Hamaḏānī (968-1008) connu sous le nom de Badī' az-Zamān Al-Hamaḏānī, qui fréquente les cours de l'empire abbasside, écrit à lui seul quatre cents "séances". Sur le site de la Bibliothèque Nationale Française, nous lisons la définition suivante concernant la *maqāma* :

> La maqāma, genre littéraire né de l'adab, apparaît au début du Xe siècle. Œuvre rédigée en prose entrecoupée de poèmes, elle met en scène la rencontre de deux personnages imaginaires : un narrateur, représentant en général l'auteur, et un héros pittoresque qui revêt des aspects différents à chaque rencontre, sage ou brigand, ascète ou bon vivant et auquel il arrive toutes sortes d'aventures. Chaque rencontre constitue une maqāma ("séance"). Qu'il soit vagabond ou pauvre Bédouin, le héros se tire toujours des situations les plus scabreuses par la virtuosité de ses réparties et l'étendue de sa culture. Son

discours, toujours édifiant, est agrémenté de jeux de mots et de considérations humoristiques sur les mœurs du temps. Ce genre littéraire correspond au goût de l'élite de l'époque, qui aime se réunir pour se livrer à des joutes oratoires et faire assaut d'érudition[417].

La structure du genre est bien déterminée depuis son apparition. Elle se base sur la présence d'un narrateur, d'une ruse et sur une explication de la ruse. Chaque *maqāma* a un titre et elle s'ouvre par une formule précise, comme dans l'exemple de la *maqāma al-Bišriyya* :

لا قَـــامَـــةُ البِـشـــرِيـــة
حدثني عيسى بن هشام قال: كان بشر بن عوانة العدي صعلوكاً[418].

al-maqāma al-Bišriyya,
'Īsa Ibn Hišām m'a dit : Bišr était un vagabond.

Nous ne retrouvons pas exactement dans as-Sudd la même structure et les codes que nous pouvons retrouver dans la *maqāma* comme la présence d'une ruse par exemple. Cependant, la prose rimée, (*sağ'*), une particularité permanente de la *maqāma*, caractérise notre texte et le relie à ce genre littéraire. Sulaymān Al-'Uṯmānī, en définissant la prose rimée, parle de son importance dans la *maqāma* :

عي عبد السجع من القوامات ؟ سري القارئ بالقارئ، إذ نجده حاضراً في القامة، وعرفه القارئ بالقوس المجطبك نوه ؟ في أو موا ؟ على روي واحد[419].

La prose rimée est considérée comme l'un des principaux fondements de la prose arabe ancienne. Elle est très présente dans le genre de la maqāma et elle est définie dans *Mu'ğam al-Muḥīṭ* comme étant la parole rimée ou l'enchaînement de la parole sur un même rythme.

La prose rimée est construite par deux éléments principaux : *al-faqra* et *al-fāṣila*. *La faqra* est une partie de la phrase qui contient un ou plusieurs mots. Le dernier mot ou la dernière syllabe de chaque faqara s'appelle *al-fāṣila*. Nous pouvons considérer dans ce sens *la faqar* (ou qarīna) comme un ensemble de syllabe (entre 4 et 12 en général) qui constitue une unité rythmique ou un verset. *al-fāṣila*, quant à elle constitue la rima. Dans l'exemple suivant : بأبه ـثويلهdeux faqar partagent la même lettre finale. Al-faqara ou qarīna et al-fāṣila, deux constitutifs de la prose rimée, enrichissent notre texte et évoquent une tradition d'écriture à

[417] http://expositions.bnf.fr/livrarab/reperes/livre/maqama.htm, consulté le 7/8/2017.
[418] Mārūn 'Abūd, *Badī' az-Zamān al-Hamaḏānī,* Casablanca, Dār al-M'ārif, 1980, p. 55.
[419] Sulaymān Al-'Uṯmānī, قضية السجع في المقامة الحريرية من أراء القاضي ابن الخشاب ؟ ؟(La question de la prose rimée dans la *maqāma* d'Ḥarīrī à partir de la critique Ibn Al-Ḫaššāb), *al-Ḥiwār al-mutamaddin*, n° 5426, 2017. http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=547657&r=0, Consulté le 9/8/2017.

laquelle participe le genre de la *maqāma.* A travers ce procédé, l'œuvre d'Al-Mas'adī se situe dans l'histoire de la littérature arabe qui tente depuis le début du XIXe siècle de concilier les époques et les genres littéraires. La prose rimée semble être pour la littérature, comme l'affirme Sulaymān Al-'Uṯmānī à la période classique, un passage évolutif entre la structure de la poésie classique et d'autres genres littéraires de la prose :

تعتبر الدراسات الأولى حول النثر الفني مناسبة لتقديم مقاربة لحدود التقاطع والتداخل بين النثر الفني والشعر، أو لحدود التقاطع والتداخل بين النثر الفني من جهة والشعر من جهة أخرى، وهذا يساعد الباحث على تتبع مراحل التحول التي يمكن أن تطرأ على بنية الشعر، وهي تنتقل من حقل الشعر إلى حقل النثر الفني، وتتحول من بنية شعرية إلى بنية نثرية ذات طابع إيقاعي[420].

Les anciennes études critiques concernant la poésie sont une occasion pour approcher les limites de la diversité ou de la rencontre entre la poésie et la prose, d'une part, et, d'autre part, avec les différents genres poétiques anciens. Cette approche aide le chercheur à observer la transformation possible de la structure de la poésie, de son champ original vers d'autres champs littéraires relevant de la prose.

L'expérience que notre auteur sous-entend depuis toujours est de concilier la littérature arabe avec des genres plus anciens. Ceci lui permet de redéfinir la notion de littérature arabe en tenant compte de son histoire et de ses propres particularités qui peuvent la distinguer des autres littératures. Cette démarche offre également à tout auteur plus de liberté et de souplesse dans son écriture en lui permettant de ne plus rester figé dans un genre en particulier. Selon Matila C. Ghyka, la prose rimée diffère principalement de la prose ou de la poésie par son propre rythme. Il affirme que :

La différence principale entre les rythmes classiques de la prosodie et ceux d'un fragment de prose, est que dans le vers, nous avons une prévision, une attente plus précise du rythme ; et cela vient de ce que les rythmes sont ici plus marqués et prédéterminés[421].

Le rythme, dans la prose rimée, est différent de celui de la poésie. Il correspond à la longueur du souffle de l'homme. C'est-à-dire que : « le souffle commande la longueur des syllabes qu'il maintient, en général, dans les limites de 6 à 13 ou 14 syllabes [422] ».

Al-Mas'adī affirme que tout rythme se réduit en définitive à un nombre. Il explique que la « loi du nombre » est imposée dans la prose rimée comme procédé d'analyse et de notation[423]. Nous procédons avec cette même méthode pour observer la prose rimée dans *as-Sudd*. Nous comptons les syllabes, considérées comme unités rythmiques de la prose rimée, en faisant

[420] Sulaymān Al-'Uṯmānī, قضية السجع في المقامة الحريرية من أراء الخفاجي إلى نقد ابن خلدون (La question de la prose rimée dans la *maqāma* d'Ḥarīrī à partir de la critique Ibn Al-Ḫaššāb), *al-Ḥiwār al-mutamaddin*, *op. cit.*

[421] Matila C. Ghyka, Essai *sur le rythme*, Paris, Gallimard, 1938, p. 137.

[422] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes,* volume IV, *op. cit.,* p. 32.

[423] *Ibid*., p., 21.

constamment usage de la syllabe (faqara) et en considérant toujours le dernier mot comme la pause (la fāṣila).

1- La prose rimée dans *as-Sudd.*

Souvent, les syllabes ne peuvent dépasser le nombre de 12. Elles sont séparées par des pauses. Les syllabes courtes ou d'une longueur moyenne sont les plus fréquentes dans notre texte. Ils ne dépassent pas les 4 syllabes. Observons les exemples suivants. Nous ressortons la pause par un caractère gras :

و حدنـي الـ ال ال ال

اعتراض الحريري على الصاربي ابن برّي (La contestation d'Al-Ḥarīrī et la victoire d'Ibn Barrī), critique les séances d'Al-Ḥarīrī en montrant que, à certains moments, l'auteur n'a pas respecté les règles de la grammaire, il a produit des répétitions et il a utilisé des mots qui ne correspondent pas au sens de la phrase. L'explication donnée par Ibn Ḫaššāb est que l'auteur cherche avant tout l'aspect esthétique pour sa prose rimée. Il conclut ainsi ses observations :« يتضح من ما سبق أن الحريري شغل بالتزويقات اللفظية فجاءت أسجاعه ثقيلة وغريبة وضعف تعبيرها عن المعاني[430] ». (A partir de ce qui est déjà avancé, il est évident qu'Al-Ḥarīrī s'est préoccupé de l'esthétique lexicale. Sa prose rimée est alors lourde, étrange et plus faible pour exprimer les sens).

Concernant *as-Sudd*, les phrases sont, d'une manière générale, comme dans les deux passages suivants :

1 - هذه الأرض المتعرجة المليئة بالأحجار، المُطلّة على الوادي فأخرجتْ **ماءً** أم تُنبطه؟ فأخرجتْ **حياةً**، وتبوّأتْ مكانة سامية، تتبوّأ مكانة الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الخصبة، وتتبوّأ مكانة الأرض الطيبة، وتتبوّأ مكانة الأرض الصالحة، وتتبوّأ مكانة الأرض الطاهرة، وتتبوّأ مكانة الأرض المقدّسة، وتتبوّأ مكانة الأرض المباركة، وتتبوّأ مكانة الأرض المعطاء، وتتبوّأ مكانة الأرض الولود، وتتبوّأ مكانة الأرض المنتجة، وتتبوّأ مكانة الأرض الكريمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الجوّادة، وتتبوّأ مكانة الأرض الفيّاضة، وتتبوّأ مكانة الأرض الغنيّة، وتتبوّأ مكانة الأرض الثرية، وتتبوّأ مكانة الأرض الخيّرة، وتتبوّأ مكانة الأرض الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ العطوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الرؤوف، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الودود، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الرحيمة، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الحنون، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الرؤوم، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الحانية، وتتبوّأ مكانة الأرض الأمّ الأمّ الأمّ الأمّ

> Chroniques de la découverte du monde, reflet de l'imaginaire des civilisations et de leurs mentalités, les récits de voyage, à la fois œuvres littéraires et documents anthropologiques, ne peuvent donner lieu à un discours unitaire. Établir un recensement est déjà une tâche immense : devant la grande diversité formelle des œuvres, on peut admettre dans le corpus des écrits de géographes ou d'historiens (Hérodote, Xénophon) et aussi, malgré leur technicité, des carnets de route, journaux de bord, guides de voyage (Pausanias, IIe s. apr. J.-C.), les itinéraires de pèlerinage, et des correspondances, celle des ordres religieux particulièrement, telles les *Relations* des missionnaires jésuites. N'oublions pas d'autre part que la mémoire culturelle associe sans les confondre récits imaginés et relations authentiques. C'est que, dans les mythes et dans les contes, le voyage figure le destin de l'homme, de l'*Odyssée* au *Voyage de saint Brendan*[433].

Notre texte n'a de sens en tant que récit de voyage que dans cet écart démesuré qu'il crée entre un monde connu et un monde de fiction. C'est cet écart qui crée le choc de la nouveauté, comme dans le récit de voyage.

1- La possibilité d'un récit de voyage dans *as-Sudd*.

La critique tunisienne ne classe pas *as-Sudd* en tant que récit de voyage. Cependant, le texte partage bien quelques codes de ce genre littéraire. Ġaylān et Maymūna sont bien deux voyageurs et même des habitués du voyage, comme nous pouvons le comprendre à travers les propos de Maymūna :

غ ؟ن:ه لـ تـكـرـيـن أسـطـورة أسـالـنـاـئـلـة؟

ي مـن:ة عـن... سـ مـعـ ا ه في لـيـلـة كـنّـا فـيـهـا لـلـرّحـيـل[434]

Ġaylān : Est-ce que tu te rappelles la légende d'Isaf et Naila

Maymūna : Oui … une nuit où nous étions en voyage.

As-Sudd est précisément le récit de la fin d'un voyage : « .لـلـرّحـيـل قـطـعـنـا وقـد وصـلـنـا نـعـم[435] » (Oui, nous sommes arrivés et le voyage est fini). Ce voyage commence par la traversée du désert et finit par l'arrivée au sommet d'une montagne. Comme en témoignent les récits des grands voyageurs arabes du XII siècle, nous retrouvons dans *as-Sudd* l'importance du lieu : « On ne voyage jamais que vers un lieu[436] », la description d'un monde nouveau et étrange et la description de la relation entre le ou les voyageurs et les autres personnages :

433 https://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/voyage/177858, Consulté le 3/8/2018.
434 Maḥmūd Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I, *op. cit.,* p. 99.
435 *Ibid.*, p. 34
436 http://expositions.bnf.fr/veo/orient_ecrivain/index.htm, consulté le 25/8/2018.

> Les voyageurs ne sont pas de simples passagers. Ils voyagent vers un lieu et tentent de le découvrir. Ils finissent, dans le meilleur des cas, par tisser un rapport avec ce territoire et avec ses habitants.[437].

Mais ce que les voyageurs d'*as-Sudd* nous proposent participe d'un autre projet. Il existe une relation de conflit entre Ġaylān et les habitants de la vallée, d'une part, et d'autre part, entre Ġaylān et la déesse. En effet, Ġaylān refuse d'avoir la foi en cette religion dominante. En voulant imposer l'eau dans cette région, il change radicalement le lieu et aussi les convictions des habitants. Le récit se trouve ainsi investi dans un projet totalement différent de celui que porte la *riḥla*. Traditionnellement, un récit de voyage se distingue par la manière dont l'auteur évoque l'Autre. Al-Mas'adī renverse les données du récit de voyage. Ġaylān, prend à contre-pied la tradition et la culture de l'autre. Il veut imposer sa volonté et proposer un savoir autre que celui des habitants de la vallée basé sur la volonté et l'action de chacun.

L'importance du lieu, dans le sens d'un ailleurs, est un élément majeur dans notre texte. Le cadre spatial renvoie toujours à un territoire : la montagne, le désert, la vallée. La description, quant à elle, renvoie comme pour les autres récits de voyage, à un lieu étrange et bizarre. L'ailleurs a un rôle majeur dans le récit de voyage. Selon Jean Marc Moura, il donne prétexte à la narration. Il affirme :

> Quelqu'un part quelque part, tel est le schéma qui inspire les variations infinies d'intrigues naissant de ce qui est rencontré après le départ[438].

Dans ce texte, la narration est également consacrée à tout ce qui se passe après l'arrivée de deux personnages dans le désert de Sāhabbā'. Un endroit qui peut constituer un « lieu phare » de notre récit. En effet, selon Linon-Chipon, dans l'itinéraire adopté par chaque voyageur, il y a des « lieux phares [439] » qui ponctuent le récit de voyage et constituent la séquence majeure du récit. Pour sa part, notre texte dresse une cartographie fictionnelle qui renvoie à la construction d'un univers fantastique. A l'inverse de plusieurs personnages du récit de voyage, qui voyagent vers des lieux qui existent réellement ou qu'ils veulent faire croire à leur existence, Ġaylān et Maymūna arrivent dans un lieu inconnu pour les personnages comme pour le lecteur. C'est un univers imaginaire : « ومع ذلك فقد نزلنا بالخيال [440]». (Et pourtant nous sommes descendus à l'Imagination). Cependant, le fait que le lieu, dans *as-Sudd*, soit

[437] *Ibid.*
[438] Moura Jean Marc, *Europe Littéraire et l'ailleurs*, PUF, 1998, p. 2.
[439] Linon-Chipon Sophie, Le rôle de l'anecdote dans les récits de voyage in Roman et Récit de voyage, textes réunis par Marie-Christine, Gomez-Géraud et Philippe Antoine, *Presses de l'Université de Paris-Sorbonne*, 2001, p. 203.
[440] Maḥmūd Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I, *op. cit*., p.34.

fictif ne permet pas d'écarter son rapprochement avec le genre du récit de voyage. En effet, Adrien Pasquali affirme que :

> Il s'avère que, pour être reçue à différentes époques, la vérité du récit de voyage doit véhiculer ce qui pourrait être démontré comme fiction ou mensonge[441].

Habituellement, le récit de voyage suggère l'idée d'une vérité historique, de faits rapportés et composés de petits faits réels et même là, le récit de voyage ne peut échapper aux effets de la fiction :

> Par le pouvoir de petits faits vrais et de la familiarité naturelle de l'expression, le journal de voyage apparaît comme le plus efficace instrument d'illusion[442].

C'est, en fin de compte, le travail de l'écriture qui va réduire ou renforcer le lien entre fiction et réalité dans le récit de voyage. Dans *as-Sudd*, il est plutôt réduit. Dans un univers inventé d'un bout à l'autre, il n'existe que peu d'éléments qui rappellent un monde réel et familier à l'exception de la mention de la pierre noire de la Ka'ba à la Mecque, l'invention de la radio et les machines à vapeur. Et c'est probablement la forte présence du fictionnel dans *as-Sudd* qui écarte, malgré la présence de certains éléments de la riḥla tels que le fait d'être écrit à la première ou à la troisième personne, la présence d'un carnet de voyage, la présence d'un calendrier, etc., son appartenance à ce genre. Le récit de voyage est principalement :

> Rédigé ou conté par les voyageurs eux-mêmes, à la première personne, dans un carnet de voyage structuré par le calendrier. Il sert à rassembler notes, observations et textes divers[443].

Il s'agit d'un mode d'écriture qui va jusqu'à entretenir une certaine confusion avec le genre autobiographique[444]. Mais dans *as-Sudd,* le récit évoque un monde imaginaire. Il ne peut donc y avoir un carnet de voyage ni de notes de voyage, qui sont inspirés par des faits réels et suivent un calendrier précis. Les événements sont rapportés différemment. Un narrateur inconnu se trouve à coté de deux personnages principaux et relate les événements.

Karl Viëtor note que le récit de voyage doit encore faire face à des lacunes théoriques et que la question reste parfois posée de savoir s'il constitue un genre ou non[445]. Cependant, la

[441] Pasquali Adrien, *Le Tour des Horizons. Critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 48.

[442] Chupeau Jacques, *Les récits de voyages aux lisières du roman,* Revue *d'Histoire Littéraire de la France*, mai-aout 1977, numéros 3-4, Armand Colin, p. 551.

[443] *Ibid.*

[444] L'autobiographie est définie comme « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. », Philippe Lejeune*, Le Pacte autobiographique*, Le Seuil, Paris, 1975, p. 14.

[445] Karl Viëtor, *Problèmes de l'histoire du genre littéraire*. Cité dans *Revue trimestrielle allemande des sciences littéraires et de l'histoire intellectuelle*. Volume 9, 1931, p., 425 – 447.

définition suivante inscrit l'ensemble des différentes œuvres des « voyageurs-écrivains » dans le genre récit de voyage :

> […] Cependant chaque voyageur-écrivain s'inscrit dans une lignée tout en s'en démarquant. Ce dialogue avec les prédécesseurs inscrit le voyage dans un parcours littéraire, comme si le monde se lisait désormais comme un livre[446].

Cette définition met en avant la singularité de chaque auteur qui enrichit ce genre d'écriture et qui peut, en effet, s'inscrire dans un même projet littéraire. *As-Sudd* affirme, à sa manière, sa singularité au sein même du genre de la *riḥla.* C'est un récit de voyage et d'aventures dans un lieu inconnu. Il présente un monde merveilleux grâce au déploiement de l'imagination de l'auteur.

[446] http://expositions.bnf.fr/veo/orient ecrivain/index.htm, consulté le 25/07/ 2018.

CHAPITRE III
LE GENRE DE LA POÉSIE

Introduction

L'intérêt d'Al-Mas‘adī pour la littérature arabe ancienne ne s’est jamais démenti. De là, son choix pour la poésie, le genre le plus ancien de cette littérature, et à laquelle il a consacré une thèse de doctorat. Son rôle dans *as-Sudd* semble aussi déterminant que celui de la prose. Elle a, en effet, imprégné sa façon d’écrire au point que notre texte compte près de 76 vers. Ils sont soumis, pour la majorité d’entre eux, aux règles des mètres[447] et de la rime, etc. La poésie se manifeste de deux manières dans *as-Sudd*. La première est par l'insertion de poèmes dans le texte. La seconde consiste à soumettre un paragraphe en prose à des règles prosodiques propres à la poésie. Ainsi, comme dans un poème, l’auteur fait naitre des émotions chez le lecteur, grâce à l'harmonie intense des sons, des rythmes, des rimes et des images.

Dans notre texte, le genre de la poésie s’impose comme un moyen d’exprimer un sentiment ou d’amplifier des émotions. Selon Ṭaha Ḥusayn, *as-Sudd* est :

قصّة شعريّة كأروع وأبدع ما يكون الشّعر ولكنّه شعر غير منظوم وربّما عرض في النّظم أحيانًا لكنّه من نظم يتكلّفه المتكلّف عن ذات نفسه [448].

> Un récit poétique comparable aux meilleurs des poèmes. C’est une poésie non rythmée mais qui peut l’être parfois. Il s’agit alors d’un rythme poétique composé par l’auteur pour exprimer ses propres émotions.

La poésie libre et le chant sont manifestes dans *as-Sudd*. Il convient d’analyser également la correspondance entre ces deux genres, prose et poésie. Comment et pourquoi se manifestent-elles ?

I- Les formes de la poésie dans *as-Sudd*

1- La poésie classique

L’auteur, lui-même, est conscient de l’aspect poétique de son texte. Il juge bon de citer, dans sa dédicace, une phrase empruntée à Sainte-Beuve chantant la poésie : « La poésie ne consiste

[447] Le mètre arabe est fondé sur l'opposition entre syllabes longues et syllabes courtes, déterminant un rythme particulier propre à chaque mètre. Les différents mètres se distinguent les uns des autres par le nombre de syllabes et l'ordre d'alternance des syllabes courtes et longues. Il existe de plus pour chaque type de mètre un certain nombre de variations possibles.

[448] Ṭaha Ḥusayn, *as-Sudd qiṣṣa tamṯīliyya ramziyya li-lkātib at-tûnusī Maḥmûd Al-Mas'adī, taḥlīl wa-naqd*, *al-Ǧumhûriyya*, 27/02/1957, p. 27.

pas à tout dire, mais à tout faire rêver ». Le texte est assez riche d'exemples. Nous citons les vers suivant :

غمر بضوء قذر ض موح
لدّم ار حام ر ال
ي سر شي د
ا ض ض ر ش د ع ب ي ك د ر م ل[449]

Ces vers sont soumis au mètre *al-mutaqārib*. Il arrive que l'auteur utilise ce mètre en mode *manhūk*, lequel ne correspond qu'au mètre de six pieds. Or le *mutaqārib* est un mètre à huit pieds. Si l'on considère chaque ligne de ces extraits comme un seul hémistiche, on peut alors dire que le *mutaqārib* employé par l'auteur est complet. L'auteur respecte finalement les règles de la mètrique arabe.

2- La poésie libre

Intégrer des procédés propres à la poésie au sein de la prose est une pratique qui donne à la phrase un rythme, une rime et la forme du vers libre, tels que nous pouvons l'observer dans l'exemple suivant :

…Je suis l'homme	أنا الإنسان…
Tant qu'il y a la détermination	ما دام الجِدّ
Tant qu'il y a l'effort	ما دام الجِدّ
Tant qu'il y a la volonté	ما اشتدّ العزم
création du feu	وإيجاد النّار
création de l'âme	وإيجاد النّفس
…Je ne m'en soucie guère	… أبالي
Si je finis	سواء جئت إلى
au paradis	إلى النّعيم
en enfer	إلى الجحيم
à la récompense	إلى الثّواب
à la souffrance	إلى العذاب
…Je ne m'en soucie guère	…أبالي
…Je suis l'homme	أنا الإنسان…[450]

Ce passage ne présente aucune structure métrique ni rimes régulières. Cependant, il conserve certaines caractéristiques de la poésie. Ici, c'est principalement la disposition des segments

[449] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I, *op. cit*., p. 50.
[450] *Ibid.* p. 36.

qui donne au texte l'apparence de la poésie. On peut observer une répétition du vers pour marquer l'ouverture et la fermeture du passage.

Pour les passages en prose, l'auteur garde une prose rimée pour se rapprocher de ce qu'on appelle en Occident « le poème en prose » comme dans l'exemple suivant

> ولكنّ تلك الظلمة من أقصى بعد إلى أيّامي وعمري. حتّى كدت أقول: حتّى كدت أنفذ. وحتى كدت أقول للشّمس أن هي افسحي وجهي. وقلت لليل غير ما جيء بدمي ولحمي، ولليل غير ما جيء حتّى حسبت الرّحام المغري، وللشّيب ألوان ي وظلمي. و؟ غير ما أن ه؟ لعبادة كإ بعد اعتاد تي وعضلتي وجذّة جسمي. ؟ن الشّمس بين ورا هي اكتساء والطّهارة والفيء والثّورَة. و؟ هل تسخر من الظ؟م والعقل، وتهزأ بالجوهر والعارض. وحين رأى نورك ما و هو الخ ؟ والغيمَة. و؟ بيّت جرّم لك و هو الملء والخضرَة فهو لعدم الحقارة غيلة. وهو كالمال الغيال وا؟ لحياة[451].

On peut visualiser les rimes internes au texte, en redisposant le texte sous la forme de vers, comme pour l'exemple précédent :

ولكنّ تلك الظلمة من أقصى بعد إلى أيّامي وعمري
حتّى كدت أنفذ.
وحتى كدت أقول للشّمس أن هي افسحي وجهي.
وقلت لليل غير ما جيء بدمي ولحمي.
ولليل غير ما جيء حتّى حسبت الرّحام المغري
ولشّيب ألوان ي وظلمي.
و غير ما أن ه؟ لعبادة كإ بعد اعتاد تي وعضلتي وجذّة جسمي.
؟ن الشّمس بين ورا هي اكتساء والطّهارة والفيء والثّورَة.
؟ هل تسخر من الظ؟م والعقل، وتهزأ بالجوهر والعارض
حين رأى نورك ما و هو الخ ؟ والغيمَة.
و بيّت جرّم لك و هو الملء والخضرَة.
فهو لعدم الحقارة غيلة. وهو كالمال الغيال وا؟ لحياةَ...
ثم جئت فنظرتك.
فإذا نور الشّمس خيوط أوبيت على لجيني.
فقضيت حاجة الشّاء الحيّة غيلي.
وعفت وجه فرحيب وجهكَ

Deux rimes ici dominent et se succèdent : le son « ī » et le son « a ». Leur alternance est fait plus précisément au milieu de la citation, puis un retour à la première rime « ī » pour finir par la rencontre, au dernier vers, de deux rimes « ī » et « A ». Nous remarquons ici un temps

[451] *Ibid*., p. 111.

circulaire : les deux rimes se rejoignent à la fin du passage (فرحي/ بوجهكَ) comme pour rappeler la rencontre des deux personnages, Ġaylān et Mayārā.

Examinons quelques rimes dans des passages plus courts :

1 - ولّاه اساعة أعظم من صبّاء وأعلى. وأعظم في السّماء وأعلى، وأعظم من جبهة وأعلى، هي اساعة كل الخلق[452].

2- هذي اغي ؟ نالنّاهية قد طويت طويقي. ولّي ؟ى من بعيني. أرى في ؟ ودمارا ثوبورا ونارا فاسمع غي ؟ن نحيبي :كلت هي ارى عيّك وستكون خرابا[453].

3 - أ ؟ن ذهب أخيّة، يا حلم في رحمة فنهمس إلي مهبك مة الحجارة الصلبة؟ يا عزّ مم لحنتن الحق، يا حلو اشاء و ؟تصفقها صفقة، بتحرّك و بالسكن و بالهنى و بالبقى[454].

4- بلى يا غي ؟ن. بدّ من مأبة فلّه ما عظم عمل من أعظم الشر إ؟ تيهين القدح والملعقة... وقد وجت اللّحم نبح الغلّ[455].

La voyelle longue dans l'exemple n° 1 et la répétition de deux mots « أعظم » et « أعلى » (marqués par un soulignage) produisent un effet rythmique. Le son le plus dominant est le son « Ā ». Pour l'exemple n° 2, nous constatons un ton opposé au précédent. La voyelle longue « ī » (marquée par un soulignage) marque les pleurs de Maymūna ; elle le dit explicitement (نحيبي/ mes gémissements).

Pour l'exemple n° 3 et n° 4, le rythme se limite au son « a ». Dans l'exemple n° 3, la pierre demande, avec douceur, une faveur à sa sœur et dans l'exemple n° 4, il s'agit de l'humour : Maymūna plaisante et taquine la mule.

On voit nettement chez Al-Mas'adī une prédilection marquée par le rythme dans la phrase. Elle est volontairement accentuée quand il s'agit d'exprimer les émotions des personnages.

I- Chant, aphorisme et silence

1- Le chant

Chant et poésie se trouvent constamment entremêlés dans une relation où le chant joue un rôle important. Les paroles des chanteurs prennent possession de l'ensemble du texte (ou de la scène si nous considérons *as-Sudd* comme une pièce de théâtre). Ils lui donnent une intensité dramatique exprimée particulièrement par un jeu de combinaison entre les rimes et les répétitions. La répétition des mots « بيّة » et « قرن» par exemple dans les exemples suivants :

452 *Id*., p. 99.
453 *Id*., p. 116.
454 *Id*. p. 75.
455 *Id*. p. 120.

Déesse de la solidité	ربّة الهيُس
Déesse de la sécheresse	ربّة القحط.
Habite les montagnes	تسكن الجبال
La pierre, la déesse	الصّخرة الربّة
C'est une longue corne	لها قرن طويل
Corne de taureau, corne d'éléphant	قرن ثور قرن فيل [456].

L'utilisation des rimes اب et اح dans l'exemple suivant :

مروت عذاب	ألمي لتراب
عل وسوق على	اب من فتاه
رموض مطاح	على بحراح
وسع رصاح	في ذوفناه [457]

Ces quatre vers sont structurés autour de deux rimes principales : le son « اب » pour les deux premiers et le son « اح » pour les deux suivants. Ils forment ainsi deux ensembles séparés par deux rimes distinctes. Une troisième rime, le « اه », vient s'ajouter à la fin du deuxième et du quatrième vers. Elle forme ainsi un lien entre les deux ensembles. Elle est placée après trois répétions de la rime اب et trois répétitions de la rime اح comme si elle était un point de départ et de retour à chaque fois.

Le chant est utilisé dans des passages relativement courts. Les chanteurs, les disciples de Ṣāhabbā', n'apparaissent qu'au 2ème tableau, c'est-à-dire juste après la présentation des personnages et du lieu dans le 1er tableau. Le chant représente les passages les plus rythmés du texte. Les chanteurs partent à la fin du tableau II. Les passages font penser aux chants soufis (الذكر) qui se basent principalement sur la répétition du même leitmotiv sans rapporter quelque chose de nouveau. Le lecteur peut sentir ici l'influence de la culture arabo-musulmane sur notre auteur et l'influence d'une éducation religieuse que l'auteur n'arrête pas de rappeler. Nous lisons, par exemple, dans la dédicace de *Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl*, adressée à son père : « إلى أبي رحمه الله الذي تلقّت معه أغاني الحياة وترتيل القرآن وأحاديث لم أكن أفهمها وأنا طفل ؟ لكنّي صغت من إيقاعها وذبذبات صوته الصّوت الجميل الذي رافق نموّي وتكوين ذائقتي الموسيقية[458] ». (A mon père, paix à son âme, avec qui j'ai psalmodié le Coran et récité des hadiths auxquels, en tant qu'enfant, je ne comprenais rien, mais dont le rythme m'a servi, depuis mon enfance, à composer la mélodie de ma vie).

456 *Id*., p. 39.
457 *Id.,* p. 54.
458 *Id*., p. 131.

Cet effet musical ne joue que sur le rythme. Certains mots sont même intraduisibles. Ils ne sont inventés que pour créer un rythme et ils n'apportent rien au sens. Le chant ne fait qu'accompagner les informations déjà délivrées principalement par la prose. Il semble exister dans le texte indépendamment du sens. Autrement dit, le chant est un ornement esthétique et non point un moyen pour informer sur des éléments de l'intrigue. Il ne fait qu'accompagner l'enchainement des évènements et rappeler le statut divin de Ṣāhabbā'.

1- L'aphorisme

L'aphorisme (مثل ou حكمة) est avant tout un genre rhétorique et argumentatif. Il est défini comme :

> Phrase, sentence qui résume en quelques mots une vérité fondamentale. (Exemple : Rien n'est plus beau que le vrai.). Énoncé succinct d'une vérité banale. (Exemple : Pas de nouvelles, bonnes nouvelles[459].)

L'aphorisme ne doit pas y être confondu avec d'autres formes déclamatoires comme le proverbe ou la maxime. Il est présent de longue date dans la littérature arabe, en prose comme en poésie. Les auteurs modernes, à l'instar de leurs prédécesseurs, restent centrés sur une approche moralisante, et l'utilisent pour transmettre une expérience qui peut déterminer une conduite et qui peut être un exemple à suivre. Selon Klauber, l'aphorisme permet d'attirer le regard sur le mouvement de la pensée de l'auteur :

> L'aphorisme est un genre spéculaire par excellence : sa brièveté, la précision du geste vers laquelle tend l'auteur attirent son regard sur le mouvement de sa propre pensée, comme l'éclair s'insinue dans l'œil. Spéculaire, l'aphorisme l'est aussi par sa situation ambiguë qui fait « réfléchir » (au sens optique et au sens intellectuel du mot.)[460].

Nous trouvons dans les *Œuvres complètes* de notre auteur un ensemble d'aphorismes réunis par Ṭaršūna sous le titre de Méditations (تأمّلات[461]). L'utilisation de l'aphorisme chez notre auteur est liée à une pensée et à des thèmes bien précis : la vie, la mort, dieu, la littérature et l'amour. Dans *as-Sudd*, l'observation de ce genre exprime deux points de vue différents. D'une part, celui de Ġaylān et d'autre part, celui de Maymūna. Nous pouvons observer les exemples suivants :

Les aphorismes prononcés par Ġaylān : « لي في الحدود والعرف حدّ واحد و؟ عن الواحد يعجز العزم كله[462]). (Il n'existe aucune limite et frontière que la volonté ne puisse détruire.) ou

[459] https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/aphorisme/4459
[460] Véronique Klauber, « Aphorisme, genre littéraire », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 septembre 2019. URL: http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/aphorisme-genre-litteraire/
[461] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I, *op. cit*., p. 407- 435.
[462] *Ibid.,* p. 62.

encore « لو اجتمعت الكواكب وتحرك الكون كله لسحقه ما لم يقطع الغيم. أمّا من كان واحدا أحدا فإنه لا يصيبه إلا الحمام والدجاج الذي لا يصيبه إلا الصاعقة[463]». (Si les univers se réunissent pour écraser et tuer, ils n'atteindraient que les pigeons et les troupeaux de moutons. Mais pour celui qui est seul et unique, il anéantit la foudre si elle tente de le toucher) ; « لا يحصى الكمال ولا يحصى الجمال[464]» (La perfection ne se mesure pas et l'ordre de la beauté ne peut pas être désobéi).

Observant à présent les aphorismes prononcés par Maymūna : « من أوهام الصبيان أن تحسب أن الظمأ يقتضي الري[465] » (Cela fait partie des illusions de l'enfance de croire que la soif exige que l'on se désaltère.) ; « الشجاعة أن تصبر على الشك وتقوي قلبك[466]» (Le courage consiste à être endurant et à renforcer ton cœur face au doute).

Ces exemples traitent du courage, de l'action et de la beauté, quand il est question d'accomplir son propre destin et d'agir face aux lois de la Déesse. Maymūna pense que le courage réside dans la connaissance et l'acceptation des limitations qu'elle impose. Ġaylān, au contraire, a foi dans l'action de l'homme, dans le déplacement de ses propres limites et dans la beauté.

Loin d'être un simple outil d'éloquence, l'aphorisme expose les contradictions entre les deux personnages. Il vise à proposer une ouverture de choix d'interprétation au lecteur. Il n'annonce pas une morale et une règle à suivre. Il est, chez notre auteur, l'expression d'une autre valeur. Elle propose une vision de l'homme, tenu de faire ses propres choix, à travers la confrontation des points de vue différents de Ġaylān et de Maymūna.

Le procédé de la ''rupture'', par exemple, est une caractéristique de l'aphorisme chez notre auteur présente dans de nombreux passages d'*as-Sudd.* La phrase commence par un énoncé logique pour dévier rapidement de son but initial et donner un sens inattendu, comme dans l'exemple suivant : « من أوهام الصبيان أن تحسب أن الظمأ يقتضي الري ». (Cela fait partie des illusions de l'enfance de croire que la soif exige que l'on se désaltère). Dans cet exemple, le mot abreuver (الري) crée la rupture car il n'est pas attendu par le lecteur. Même s'il existe un lien logique entre les deux mots (soif et abreuver), l'affirmation au début de la phrase est en opposition complète avec sa fin, car il est évident que la soif exige de s'abreuver. Dans *as-Sudd,* cette opposition sémantique est renforcée par des mots comme mais (lākin) et cependant (innamā). La phrase peut aussi avoir un sens exceptif : ne... que. Ainsi, l'énoncé

[463] *Id*. p. 108.
[464] *Id*., p. 116.
[465] *Id.,* p. 107.
[466] *Id.,* p. 109.

s'ouvrant sur des perspectives imprévues relevant même d'une autre logique vient contredire l'information annoncée au début de la phrase.

Al-Mas'adī développe une pratique propre à lui concernant le genre de l'aphorisme. En cherchant à donner un nouveau sens aux choses, il ne cesse de provoquer des interrogations et de surprendre le lecteur.

2- Le silence

Des pauses marquent certains moments dans le texte et peuvent signaler la fin d'un chapitre. Il est utilisé explicitement par le narrateur pour démarrer un dialogue : « تمسك لحظة ثم تقول [467] ». (Elle garde le silence un moment, puis elle dit). Mais il indique surtout l'absence de communication entre Ġaylān et Maymūna. Observant l'indifférence de Maymūna par rapport à l'avancement des travaux de construction du barrage, Ġaylān lui pose la question suivante : «م؟ ما هذا الصمت المفاجئ الذي يصرفك عن السدّ ويقاطعك؟» [468] (Pourquoi ce silence inattendu qui te détourne du barrage et qui interrompt notre discussion).

Le silence peut exprimer également l'angoisse, en particulier chez Ġaylān qui perd l'usage de la parole : « أنّه؟ إن أريد أن أدعو غيري؟ يخرج مني صوت [469] ». (Ġaylān veut appeler mais aucun son ne sort de sa gorge). Il explique à Maymūna son incapacité de répondre aux appels des prophètes : « أنادي. أتحرّك الصوت في حلقي يثمّ أنشّ ايش رب الصوت في فمي أحاول التصويت [470] ». (Je n'ai pas pu émettre un son. J'appelais, le son se remuait dans ma gorge, puis c'était comme s'il y avait quelqu'un qui l'avait aspiré de ma bouche). Un autre exemple exprime bien le désarroi de Ġaylān : « ؟ أم تغنّيه وحدي أن؟ غيري [471] ». (Ils se taisent et Ġaylān reste seul face à ses troubles). Le silence peut être aussi interprété comme l'expression d'un mal-être et de la peine : « وغيري؟ أن أحاول ألمه [472] ». (Ġaylān, malgré sa douleur, ne parle pas et écoute).

Le silence exprime, dans notre texte, un moment de "mutisme". Il est plus fréquent dans les passages qui décrivent l'état d'âme du personnage et amplifient ses émotions. Il exprime sa solitude, ses angoisses et ses inquiétudes. Sans être un élément fondamental dans l'écriture de notre auteur, le silence est constitutif du discours et il y est inscrit d'une manière ou d'une autre comme nous venons de le voir. Il exprime l'idée que parfois les mots ne suffisent pas et

467 Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I, *op. cit*., p. 85.
468 *Ibid*. p. 85.
469 *Id*., p. 61.
470 *Id.,* p. 62.
471 *Id*., p. 108.
472 *Id.,* p. 106.

que trop dire inutilement est nocif. En effet, dans *as-Sudd*, l'action prime sur le pouvoir de la parole.

Par ailleurs, l'intertextualité est une autre forme du transgénérisme. Dans *as-Sudd*, la citation et l'allusion actualisent le texte coranique, les anciens mythes ou encore les récits de poésie amoureuse. Les histoires sont en général transformées et investies dans une autre intention. Al-Mas'adī peut également inventer ses propres légendes.

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

CHAPITRE. IV

LES MANIFESTATIONS DE L'INTERTEXTUALITÉ DANS LE TEXTE D'AL-MAS'ADĪ

Introduction

Julia Kristeva[473] introduit, en 1969, ce terme (« intertextualité ») pour traduire le concept de dialogisme chez Bakhtine.[474] L'intertextualité est définie par Joëlle Gardes Tamine et Marie-Claude Hubert en ces termes :

> L'intertextualité désigne le rapport que les différents énoncés littéraires entretiennent entre eux. En effet, il n'est pas d'énoncé sans relation aux autres énoncés. Tout énoncé est rapporté à des énoncés antérieurs, ce qui donne lieu à des relations intertextuelles ou dialogisme, parmi lesquelles la citation et le plagiat ne sont que des cas particuliers[475].

L'allusion, la citation, le plagiat, la parodie et le pastiche permettent la mise en relation entre les textes.

Comment l'intertextualité se manifeste-t-elle dans l'écriture de notre auteur ?

L'intertextualité est redéfinie par Gérard Genette comme :

> Une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat chez Lautréamont, par exemple, qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion […] [476].

C'est par la citation[477] et l'allusion[478] que l'intertextualité se manifeste dans *as-Sudd* : « يأيّها الناس بلى سمعوا وعوا وإذا سمعتم فاسكتوا »[479]. (Écoutez et soyez conscients. Et si vous entendez, gardez le silence). La citation reprend la parole d'un ancien chef d'une tribu arabe nommé Qissu Ibn Sā'ida Al-Iyādī (قس بن ساعدة الإيادي).

La plupart des citations dans l'œuvre renvoie au texte coranique et à des références mythiques. Elles sont la forme dominante de l'intertextualité dans notre texte. La

[473] Julia Kristeva, *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
[474] Mikhaïl Bakhtine*, Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
[475] Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, Paris, 1993, p. 101.
[476] Gérard Genette, *Palimpsestes*, *La littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982, p. 8.
[477] La citation est l'insertion directe du texte étranger sans introduire de modification.
[478] La référence est l'insertion plus ou moins directe, plus ou moins altérée d'un texte étranger.
[479] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume. I, *op. cit*., p. 77.

superposition des deux textes (*as-Sudd* et les textes mythiques ou coraniques) fait apparaître de nouvelles significations, l'extrait de son contexte passé pour lui donner de nouvelles valeurs présentes. Ainsi l'écriture d'Al-Mas'adī est en rapport fécond avec le passé dans une recherche de continuité avec le présent. L'hypertextualité[480], introduite par le fonctionnement de l'intertextualité, dévoile cette recherche du passé dans la création d'un texte nouveau. Nous tenterons à présent d'examiner quelques exemples.

I- Le mythique

1- L'histoire de la création

Par opposition à « logos », un assemblage des faits vérifiables, le mot mythe (en grec « muthos ») signifie parole. Le mythe donc, n'est pas un récit écrit. Le mythe, comme l'affirme Françoise Grauby, est avant tout expression, geste ou parole traduisant les expériences humaines. Certains ethnologues, comme J. Poirier, définissent même le mythe comme la représentation symbolique d'une réalité sociale[481].

Par ailleurs, les mythes présentent un certain nombre de caractéristiques, notamment le lien avec la création du monde et des histoires très éloignées dans le temps. Claude Lévi-Strauss souligne que :

> Si le mythe est parole, il est parole des origines, puisqu'il se rapporte toujours à des événements passés : avant la création du monde ou pendant les premiers âges, en tout cas il y a longtemps[482].

Levi-Strauss explique aussi que cette parole est anonyme, plutôt issue d'un groupe, et qu'elle remplit une fonction religieuse, en fournissant à la communauté une explication du monde et un code de comportements. Le mythe, enfin, est tenu pour parole vraie et sacrée, puisque l'ensemble des personnes croit à cette parole première. Nous retiendrons de ces indications l'idée que le mythe s'inspire du réel vécu. Il est la projection de l'expérience que l'homme fait du monde, sans pour autant qu'elle lui soit identique. Comme le signale Michel Meslin : « Tout mythe est un produit culturel et le fruit d'une société d'hommes[483] ».

Le mythe serait ainsi la transmission de savoirs, et un moyen de connaissances servant à exprimer les choses et le monde. Il est un reflet de comportements humains, un ensemble de règles pour l'action et un code pour la praxis. Mais, selon M. Meslin, le mythe est avant tout

[480] L'hypertextualité, selon Genette, est toute relation reliant un texte B à un texte antérieur A, à l'exclusion du commentaire.

[481] J. Poirier, cité dans *La mythologie, Ethnologie générale,* Paris, Gallimard, 1968, p. 1054.

[482] Lévi Strauss, *Anthologie structurale,* Paris, Plon, 1974, p. 231.

[483] Michel Meslin, Brèves réflexions sur l'histoire de la recherche méthodologique, *Cahiers internationaux de symbolisme,* n° 35-36, 1987, p. 198.

un moyen d'expression. Il explique que chaque auteur répète ce qui se sait, et dans ce récit, chacun peut reconnaître les noms et les lieux des enjeux.

Depuis toujours, les mythes représentent une source inépuisable pour les arts et la littérature. Ancrés dans l'histoire ancienne, ils portent toujours sur des questions d'actualité. Selon Ğalāl ar-Rab'ī, *as-Sudd* est l'un des textes en langue arabe qui a forgé un mythe, celui de Ġaylān qui a défié la Déesse de la sécheresse[484].

Les mythes, comme nous venons de le voir permettent l'explication de la création du monde : elle est fondée sur plusieurs dualités : l'homme et les dieux, la vie et la mort, l'existence et le néant ou ce que les philosophes arabes appellent, ايْس (l'existence) واللّيْس (le néant).

Notre auteur veut donner une légitimité à son message et une durabilité à une nouvelle morale. L'histoire mythique dans *as-Sudd* consiste à montrer comment l'homme peut rester maître de son destin malgré des forces extérieures qui sont, ici, représentées par la déesse. Les textes mythiques peuvent aussi donner une forme de prétexte à la liberté de l'auteur. En effet, dans le cas d'une pression politique ou religieuse, l'auteur peut toujours dire : ce n'est pas mon invention, je redis une ancienne histoire, car le mythe est une littérature de la répétition, sans auteur premier. Le mythe peut être, en effet, une manière d'écrire pour contourner la censure. Ğalāl ar-Ra'ī affirme cette dernière idée : « لي س من خ؟فـبي ن دارسي ا؟دب أنّ ا بس اطير لقول حرّية عدم تعنّي حي من حلة عد ها لي أ ج[...من ب ض؟ در ص[485]». (Il n'y a pas eu de désaccords entre les chercheurs en littérature sur le fait que les mythes sont une source inépuisable d'inspiration. […] L'auteur se tourne vers elle comme une ruse d'écriture, quand la liberté d'expression est absente).

Al-Mas'adī introduit la dualité de l'eau et de la sécheresse. Sa référence première reste celle du mythe de la création du monde, et en premier lieu celle d'Enuma Elish.[486] qui débute ainsi :

بي ؟ي ا؟ا؟
ل ت ا س ء ق د س ي ت ع د.
؟؟ ة ا؟ ل.
ل ك ن ل ل ق ع ي ا ء س م

[484] Ğalāl ar-Rab'ī, *Ustūrat al-ḫalq fī kitāb as-Sudd*, (La mythologie de la création dans *as-Sudd*), éd. 'Alā' ad-Dīn, Sfax, Tunisie, 2004, p. 52.

[485] *Ibid*., p. 51.

[486] Enuma Elish signifie "lorsque là-haut", ce sont les mots qui ouvrent le récit (c'est ainsi que sont titrées la plupart des œuvres littéraires mésopotamiennes) de cette épopée de la création du monde. Il s'agit d'un long poème en sept tablettes, rédigé à Babylone sous le règne de Nabuchodonosor Ier (1124-1103) mais dont il ne reste que des exemplaires datant du premier millénaire. L'épopée décrit les origines du cosmos, le combat des premiers dieux contre les forces du chaos et l'élévation de Marduk, dieu tutélaire de Babylone, au-dessus des autres divinités mésopotamiennes ainsi que la création du monde et de l'Homme.

وحدهاءبلّسو ا؟وّلوالِدمُم.
؟؟مّتيماتوالتمم جميعًا.
كلا مّعاليمزُجان يا همما.
فإنبلتِ القصْبكلت وقتلقّتبتعْدُ.
و إ؟قىلبُكلتفيها مُهَيّز[487].

Lorsque Là-haut
le ciel n'était pas encore nommé,
et qu'Ici-bas la terre ferme
n'était pas appelée d'un nom,
seuls Apsû-le-premier,
leur progéniteur,
et mère …-Tiamat,
leur génitrice à tous,
mélangeaient ensemble
leurs eaux :
Ni bancs-de-roseaux n'y étaient agglomérés,
ni cannaies n'y étaient discernables[488].

Aš-Šahrastānī (1086-1153) rapporte que l'idée que l'eau est à l'origine de la création est présente dans les religions monothéistes aussi bien que dans les différentes histoires mythiques. C'est une pensée commune. Nous lisons dans l'Ancien testament ce qui suit :

> Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. La terre n'était que chaos et vide. Il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme et l'esprit de Dieu planait au-dessus de l'eau[489].

Al-Mas'adī s'est inspiré des sources mythiques. Les jours de la création dans le mythe babylonien, dans sept tablettes, rappellent les sept jours de la création dans les religions monothéistes. Cette même histoire débute également chez les Babyloniens par la mention de l'eau, puis la séparation entre le ciel et la terre. Le dieu Mardouk crée la vie grâce au corps de Tiâmat et il organise l'univers sur un ordre précis. Pour finir, il crée l'homme de sang et de chair, symbole de la mort. Mais le sang peut-être aussi le symbole du feu, surtout que Mardouk est considéré comme un maître de l'univers, comme s'il était la lumière. Au sixième

[487] Traduit par Suhail Qacha, *Le Mythe babylonien de la Création*, Iraq, Edition Furāt, 2003, p. 50.
[488] Jean Bottéro et Samuel Noah Kramer, *La glorification de Marduk, l'épopée de la création,* Paris Gallimard 1989, v.1, p.72.

[489] L'Ancien testament, verset 1-2.

jour, il crée les chants et les prières et après l'établissement de l'univers, au septième jour il crée le repos.

Cette même histoire de la création est reprise dans *as-Sudd* dans le quatrième tableau. Elle confirme que la création n'est pas du ressort de l'homme, malgré ses efforts et sa volonté. Elle est plutôt l'affaire de la Déesse. Le chiffre sept est ici significatif. Le livre de Ṣāhabbā' est aussi fondé sur ce même chiffre. Il est une imitation de la création babylonienne et de la Genèse. A*s-Sudd* rejoint ici les anciennes histoires, qu'elles soient religieuses ou mythiques, pour créer sa propre version. Voici un extrait illustrant les sept étapes de la création de Ṣāhabbā' :

1 -7 - وأهوينا على السّحب بمعولٍ.

2- 7 -قلنا لها ؟رضك فوضع السّحاب أرضا من صخر.

3- 7 - وأرسلنا الصّاعقة فشقّت صدرها ؟وأودعنا فيه حياة حيّة.

4-7 - وأرسلنا الصّاعقة فشقّت صدرها بالحجارة وقلب الماء وأودعنا فيه حياة حيّة.

5-7 -قلنا أخرج من ضلع آدم والرّيح والصّاعقة والعاصفة والرّعد... الإنسان آخر الخالقين.

6- 7 -قلنا للجبال تعالي وتعالي فامتثلت ؟ها.

7.7 - وأثبتنا على ذراها، أي الجبال، وضعنا البداصخرًا[490].

1. Et nous frappons les nuages avec une pioche.
2. Et nous avons dit à la terre : soit. Et le nuage a posé une terre de pierres solides.
3. Et nous avons envoyé la foudre. Elle a entaillé la terre pour y mettre une vie vivante.
4. Et nous avons envoyé la foudre. Elle a entaillé les arbres et les cœurs des eaux pour y mettre une vie vivante.
5. Et nous avons dit : Adam sort de la côte de l'orage, du vent, de la foudre et du tonnerre... L'homme est le dernier des créateurs.
6. Puis nous avons dit : Oh montagnes levez-vous et venez. Les montagnes se sont levées et nous les avons relevé encore plus haut.
7. Et nous nous sommes installés sur son sommet, c'est-à-dire les montagnes, et nous nous sommes endurcis pour toujours, une pierre.

Ṣāhabbā', à l'image de Dieu pour les monothéistes, sur son trône, ordonne à la terre d'exister. Puis elle crée la vie, et les anges se prosternent devant elle et prient. Enfin, elle crée l'homme. Mais ce dernier oublie son nom de Ṣāhabbā'. Alors, elle le maudit, exactement comme Adam et Eve qui avaient oublié l'interdiction de Dieu de manger le fruit interdit.

[490] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes,* volume I*, op. cit*., p. 92.

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

1- Autres histoires mythiques

Le texte d'Al-Mas'adī multiplie les séquences narratives où le mythique et l'imaginaire s'entrelacent. Celles-ci ne relatent pas seulement l'histoire de la création, mais aussi des histoires d'amour comme celle d'Isaf et Naila[491]. Le voyage est le point commun entre l'histoire de ces deux amoureux et celle de Ġaylān et Maymūna. Asaf quitte sa femme parce qu'il a besoin de voyager. C'est aussi la même raison qui pousse Ġaylān à s'éloigner de Maymūna et rejoindre Mayārā. En effet, Maymūna est restée fidèle à elle-même, alors que Ġaylān craint de perdre le sens de l'aventure, du voyage et ainsi la fin du mouvement et de l'action. Il dit à Maymūna : « لا يمكن للطّريق أن يكون طريقا حتّى يكون له نهاية ».[492] (La route ne peut exister que si elle n'a pas de fin).

Notre auteur développe une autre légende dans son texte. C'est l'histoire de Hāmān (Haman)[493]. Il ne fait aucune référence historique à ce personnage et le présente comme un poète admiré par Ġaylān. Dans la construction de Haman dans *as-Sudd*, l'auteur évoque les héros de *Mawlid an-Nisyān* et de *Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl*. En effet, comme Madyan, Haman veut se libérer de son corps et pour se faire, il invente l'oubli : « ومزّق هامان جلده بأظفاره وابتدع النّسيان[494]. » (Haman déchire sa peau avec ses ongles et invente l'oubli). C'est un rappel également du thème de la mort, un thème principal dans *Mawlid an-Nisyān.* Et comme Abū Hurayra, Hāmān part à la recherche d'un équilibre entre son corps et son esprit.

I- La référence coranique

1- Les mots du Coran

Les références coraniques amplifient notre texte. En effet, les emprunts à un lexique propre aux textes coraniques se multiplient. Nous citons en exemple le verbe مار (aller et revenir). On lit dans le Coran : « يَوْمَ تَمُورُ السَّمَاءُ مَوْراً وَتَسِيرُ الْجِبَالُ سَيْراً[495] ». (Le jour où le ciel sera agité d'un tourbillonnement et les montagnes se mettront en marche[496].), ainsi que le mot كشط (écorcher) « وَإِذَا السَّمَاءُ كُشِطَتْ[497] » (Et quand le ciel s'ouvre[498]). Plusieurs autres expressions sont

[491] Naila et Isaf sont deux statues qui étaient auparavant des êtres humains, Naila et isaf étaient amoureux et ont commis le crime de la fornication dans l'enceinte de la Ka'ba (à la Mecque), Allah les a changés en statues et les polythéistes les ont pris pour divinités.
[492] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes,* volume I*, op. cit*., p. 100.
[493] Hāmān est un personnage dont le nom est mentionné avec Pharaon dans le Coran pendant la vie du prophète Moise.
[494] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes,* volume I*, op. cit*., p. 102.
[495] Le Coran, Ṭūr (سورة الطور), Sourate 52, verset 10, traduction, *Le Saint Coran, op. cit.*
[496] Traduction, *Le Saint Coran, op. cit.*
[497] Le Coran, at-Takwīr (سورة التكوير), Sourate 81, verset 11.
[498] Traduction, *Le Saint Coran, op. cit.*

aussi empruntées au Coran telles que حجارة من سجيل (des pierres de marne) et وخلق الانسان ضعيفاً (Il a créé l'homme peureux).

D'une manière générale, les mots inspirés du Coran, ou de la poésie ancienne, servent dans les textes de notre auteur à la description de l'espace. Ils décrivent les lieux et les personnages.

L'omniprésence du Coran dans notre texte, se caractérise soit par la citation, soit par l'allusion. Il faut noter d'emblée que la technique allusive fonctionne d'autant mieux que le Coran est présent dans la mémoire collective des lecteurs. Appris par cœur ou entendu lors des multiples circonstances de la vie, il constitue au sein de l'Islam un horizon culturel discursif et impossible à ignorer pour le vocabulaire comme pour les personnages historiques cités dans le Coran.

1- Les personnages du Coran. (At-talmīḥ wa-l-ta'rīḍ)

At-talmīḥ wa-l-ta'rīḍ, figures de la rhétorique arabe, les deux termes désignent des références implicites à des histoires ou à des personnages connus. Dans l'exemple suivant : « فكذب وعصى ثم أدبر يسعى فحشر فنادى فقال أنا ربكم الأعلى[499] », l'auteur reprend le passage coranique suivant en rajoutant à la fin de chaque verset un nom de lieu inconnu : « فَكَذَّبَ وَعَصَىٰ (21) ثُمَّ أَدْبَرَ يَسْعَىٰ (22) فَحَشَرَ فَنَادَىٰ (23) فَقَالَ أَنَا رَبُّكُمُ الْأَعْلَىٰ[500] ». (Il le qualifia de mensonge et désobéit(21) Ensuite il tourna le dos s'en alla précipitamment (22) rassembla [les gens] et leur fit une proclamation (23) et dit «C'est moi votre Seigneur le très haut» (24)[501]). Les mots ajoutés sont des marques explicites de l'écriture de l'auteur qui détourne la citation de sa forme initiale. Dans la citation suivante, l'emprunt au texte coranique est plus apparent puisque l'auteur ne supprime que le début du verset : « إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ[502] ». (Quand Joseph dit à son père : mon père j'ai vu onze planètes, la lune et le soleil j'ai vu qu'ils se prosternaient devant moi[503]).Et dans le texte d'Al-Mas'adī, nous exactement la deuxième partie du verset : « يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين[504] ». Les deux versets du Coran mentionnent des évènements historiques cités dans un contexte sacré. Pour des fins littéraires, l'auteur les sort de leur contexte et les

[499] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I, *op. cit*., p.192.
[500] Le Coran, *an-Nāzi'āt*, (النازعات), sourate 79, verset 21-22-23-24.
[501] Traduction, *Le Saint Coran, op. cit.*
[502] Le Coran, *Yūsuf* (يوسف), verset 4.
[503] Traduction, *Le Saint Coran, op. cit.*
[504] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I, *op. cit*., p. 57.

sollicite comme source d'inspiration : dans l'exemple n° 1, il s'agit du rêve d'Abū Hurayra : un homme récite les versets suivants :

وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ مَا عَلِمْتُ لَكُم مِّنْ إِلَٰهٍ غَيْرِي فَأَوْقِدْ لِي يَا هَامَانُ عَلَى الطِّينِ فَاجْعَل لِّي صَرْحًا لَّعَلِّي أَطَّلِعُ إِلَىٰ إِلَٰهِ مُوسَىٰ وَإِنِّي لَأَظُنُّهُ مِنَ الْكَاذِبِينَ[505].

(Et Pharaon dit : " O notables je ne connais pas de divinité pour vous autre que moi Hâmân allume-moi du feu sur l'argile puis construis-moi une tour peut-être alors monterai-je jusqu'au Dieu de Moïse alors que je pense qu'il est un menteur[506]).

"Et d'autres personnes répondent : « فكذب وعصى ثم أدبر يسعى فنادى فحشر فقال أنا ربكم الأعلى ». Les deux passages appartiennent à deux sourates différentes du Coran mais elles abordent toutes les deux l'histoire de Pharaon et de Moïse. Ce rêve exprime probablement l'envie d'Abū Hurayra envers Pharaon qui n'entend pas les avertissements de Moïse, un envoyé de Dieu. En effet, l'idée préalable conçue sur Pharaon est mise ici de côté pour ne voir que le sens de la force en ce personnage qui défie une divinité et qui va construire un monument lui permettant d'approcher Dieu.

Dans l'exemple n° 2 (رأيت في المنام أني أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين), un autre prophète est cité. La moquerie est perceptible dans les paroles de Ġaylān. Il se moque de Maymūna qui veut, comme Joseph, raconter sa vision. Pour expliquer la déformation du texte coranique, Abū Hurayra explique que c'est la faute du diable qui était présent dans ce rêve : « ولأمامه الشيطان في النوم لم يتم[507] ». (C'est le diable qui s'est emparé (de lui) pendant son sommeil).

Les références au texte dépassent le niveau du lexique pour aborder les histoires des prophètes cités dans le Coran. Ġaylān, dans le passage suivant, fait comprendre à Maymūna qu'elle ne peut être une prophétesse : « أتهزين من ظريف المزاح التشبّه في الصباح بأبناء الأنبياء؟ ممن يرون الرؤيا أنبياء. أما أنت؟ لتلقي في الجبّ وتكوني لمن شأن مع امرأة العزيز في مصر وا أنبياء[508] ». (Trouves-tu drôle de se comparer, dès l'aube, aux prophètes fils des prophètes. Eux, ils voient les visions pour se faire jeter dans le puit et avoir des relations avec la femme d'Al-'Azīz ou être des prophètes. Mais toi ?). Il s'agit encore de l'histoire du prophète Joseph jeté dans un puit par ses frères, parce qu'il a eu une vision. Plus tard, il est accusé d'avoir une relation avec une femme mariée. Al-Mas'adī réactualise cette histoire citée dans le Coran avec autant de subtilité que l'intertexte est totalement intégré à son texte et il en forme le tissu. En effet, il modifie l'histoire en

[505] Le Coran, *al-Qasas*, sourate 28, verset 38.
[506] Traduction, *Le Saint Coran, op. cit.*
[507] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I, *op. cit*., p. 192.
[508] *Ibid*., p. 58.

laissant croire que seul le fait d'avoir une vision et une relation secrète avec la femme d'Al-'Azīz est la condition pour être un prophète.

Conclusion

L'intertextualité permet à l'auteur de créer un nouveau mythe, celui de Ġaylān et de la déesse Ṣāhabbā'. Mais elle sert aussi à s'échapper du sens unique et à renverser les idées préétablies. Elle perturbe, en effet, la lecture en sortant le lecteur du contexte habituel du texte sacré pour l'inviter à une nouvelle lecture. Par ailleurs, notre auteur affirme, à travers les emprunts coraniques, son attachement à la langue arabe qu'il considère comme garante de la survie d'une civilisation et d'une culture : « Si un jour cette langue classique devait mourir, ce ne serait que du fait d'une mort éventuelle de la civilisation et de la culture arabo-islamiques[509] ».

Aussi, selon notre auteur, la langue arabe est une source d'accumulation culturelle. Et c'est à partir de ces accumulations qu'un texte littéraire peut naître. Son œuvre voudrait être représentative de cette langue.

509 *Id*., p. 375.

CHAPITRE V
LE GENRE DU THÉÂTRE

Introduction

Al-Mas‘adī est influencé par le courant existentialiste. Un des thèmes principaux de son œuvre est la place de l’homme dans l’univers. Le héros est à la fois révolté et angoissé. Il est toujours à la recherche de la connaissance de lui-même et du dépassement de ses propres limites. Ce thème trouve un écho dans le récit de *Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl*. *As-Sudd* peut-t-il être la transposition théâtrale de ce thème ? En effet, quand certaines critiques considèrent *as-Sudd* comme une pièce de théâtre, d’autres s’abstiennent.

Nous allons étudier, pour le genre du théâtre, les procédés de mélange générique en observant l’articulation entre théâtre et roman dans notre texte. Le mélange entre les deux ne peut se faire que par la subversion des codes génériques de l’un comme de l’autre. On tiendra compte du mode de discours : direct pour le roman : entre texte / lecteur, et indirect pour le théâtre : entre texte / acteur / spectateur ; et de la présentation de la scène et de ses exigences.

Comment *as-Sudd,* en tant que texte littéraire, s’articule-t-il entre théâtre et roman ?

I- Les fonctions théâtrales

Le texte théâtral assume trois fonctions. La première est la fonction dramatique. Elle s’intéresse au déroulement de l’action. Elle la décrit et la commente. C’est grâce à la didascalie et au dialogue, chargé d’informations explicites et implicites, que le lecteur ou le spectateur suit le déroulement de l’action dramatique. Le dialogue exprime la subjectivité des personnages et il précise la nature de leurs relations, tantôt conflictuelles, tantôt harmonieuses.

La deuxième est la fonction poétique. Elle use, comme n’importe quel texte littéraire, de tous les artifices de l’écriture : métaphores, métonymies, tropes etc. Elle répond à une finalité esthétique. Le dialogue s’adresse essentiellement au second destinataire de l’énonciation, c’est-à-dire au spectateur / lecteur.

Le texte dramatique assure une troisième fonction : la fonction communicative. Elle n’est pas seulement établie entre les personnages, mais aussi entre les personnages et le public, ou lecteur, auquel il est destiné. En effet, le théâtre est producteur de sens, par le biais de la représentation, il tient un discours sur le monde[510].

[510] Michel Pruner, *L’analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005, 2008, p. 114-115.

NAFATI, Leila. L’art de l’écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas‘adī - 2020

1- Un aperçu théorique

Selon Schaeffer, un genre est d'abord définit en tant qu'acte communicationnel :

> L'accomplissement d'un texte de communication interhumaine, un message émis par une personne donnée dans des circonstances et avec un but spécifique, reçu par une autre personne dans des circonstances et avec un but non moins spécifique[511].

Il en détermine trois niveaux : l'énonciation, la destination et la fonction. Concernant l'énonciation, il existe trois facteurs essentiels qui pourraient être considérés dans la différenciation générique : le statut ontologique de l'énonciateur (réel, fictif ou feint), le statut de l'acte d'énonciation auquel sont liées deux distinctions : énonciation directe et énonciation indirecte. L'énonciation indirecte concerne le moyen physique de son effectuation, oralité ou écriture. Ce sont enfin les modalités d'énonciation qui jouent un rôle important sur la différenciation générique et qui retiendront davantage notre attention dans cette analyse.

Schaeffer distingue trois types de destination :

a) la distinction qui sépare messages à destinataire déterminé et messages à destinataire indéterminé ;
b) la distinction qui se fait entre destination réflexive (l'énonciateur s'adresse à lui-même) et destination transitive (l'énonciateur s'adresse à un tiers) ;
c) le destinataire de l'acte discursif qui peut être à son tour réel ou fictif[512].

Le texte théâtral est destiné à un tiers. Nous nous référons dans cette partie au schéma de la communication[513] établi par Catherine Kerbrat-Orecchioni. Afin de mieux approcher l'acte communicationnel dans *as-Sudd*, nous aborderons d'abord le dialogue.

Dans la fonction dramatique, les dialogues sont en premier lieu le produit d'un travail d'écriture. Il est nécessaire de prendre en compte, dans l'étude du texte dramatique, à la fois les contraintes génériques et l'écriture du texte.

1- Fonction dramatique

a- La didascalie et le dialogue

Le texte théâtral, qu'il soit comique ou tragique, populaire ou savant, est un double travail. Il comporte d'une part, des didascalies, d'autre part, des répliques. Les didascalies (du grec :

511 Schaeffer Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 99.
512 *Ibid*., p. 99.
513 Cité dans des études réunies par Alain Lautel et Marcello Castellana, Le théâtre du sens, *Artois Presses Université* 9/1999, p. 43-55.

didaskalos) recouvrent tout ce qui, dans le texte d'une pièce, n'est pas dit par les personnages. C'est-à-dire la liste des personnages, la définition de chacun d'eux, la description des décors et les indications scéniques, plus ou moins développées, etc. On peut les définir comme « des relais textuels partiels des perceptions visuelles et sonores du spectacle[514] ».

A la différence des autres textes théâtraux, dans *as-Sudd*, les didascalies sont tenues par un narrateur. Malgré les longs passages, elles n'offrent pas assez d'informations. Le lieu, par exemple, n'est pas référentiel : la scène se déroule dans un lieu inconnu, au sommet d'une montagne et à une époque non définie.

On peut observer même parfois un gonflement presque démesuré des didascalies occupant plusieurs pages[515]. Comme si l'auteur voulait être son propre metteur en scène et s'assurer que ses intentions ne seront pas trahies.

Concernant les répliques, on peut en distinguer deux types : le dialogue et le monologue. Le dialogue en tant que tel constitue la raison même du théâtre. L'échange de répliques est donc consubstantiel à l'écriture théâtrale. Dans notre texte les répliques sont de longueur variée, en lyrique ou sous forme de tirade. Ils font progresser l'action en confrontant le discours de deux personnages et oppose leurs caractères. Gabriel Conesa affirme à ce propos que :

> Le dialogue dramatique suppose […] la confrontation de deux paroles distinctes, concordantes et antinomiques, mais susceptibles de s'altérer l'une l'autre et, de toute façon, de modifier constamment la situation de parole qui les sous-tend. Il doit montrer le conflit, le traduire, l'exprimer, et ne pas consister en une simple juxtaposition de deux discours relativement autonomes[516].

Il arrive qu'un des trois personnages, Ġaylān, Maymūna et Mayārā, prononce une réplique assez longue. C'est l'occasion d'exposer un point de vue ou un sentiment personnel.

Bien qu'*as-Sudd* soit une pièce qui ne peut être, en théorie, présentée sur scène, nous y retrouvons un dialogue externe et un dialogue interne. Pour le premier, Ġaylān en s'adressant à Maymūna ou à Mayārā, s'adresse, en réalité, à tout lecteur. En effet, le lecteur est un destinataire additionnel pour les personnages : « Ecouteur caché, il « surprend » les conversations des personnages sans avoir le droit d'intervenir dans leurs interactions[517]. ». Il regarde la présentation et écoute les paroles des personnages sans participer au dialogue ou au déroulement de l'action.

514 Michel P. Schmitt et Alain Viala, *Savoir lire*, Paris, Didier, 1982, p. 110.
515 *Ibid.*, p. 125.
516 Gabriel Conesa, *Pierre corneille et la naissance du genre comique*, SEDES, Paris, 1995, p. 149.
517 Voir à ce propos, Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, tomes I et II, Minuit, Paris, 1973.

Mais la fonction d'auditeur (lecteur / spectateur) et l'impossibilité de son intervention, n'empêchent pas l'auditeur de tirer des leçons et d'avoir un avis. Le théâtre d'Al-Mas'adī est, comme nous l'avons signalé, un théâtre expérimental. Il rejoint la théorie de Brecht, qui voit dans le théâtre un moyen d'instruire le spectateur. Al-Mas'adī affirme que, dans l'échange constant entre le théâtre et la société, le théâtre doit refléter la société et inciter le spectateur à avoir ses propres réflexions et à se rebeller contre des conditions politiques et sociales insatisfaisantes.

Pour le deuxième, le dialogue interne, dans *as-Sudd*, est principalement direct : les personnages se parlent et se répondent, s'informent, argumentent, etc. Ils communiquent, comme dans le théâtre, à l'aide d'actes langagiers directs ou indirects (avec des gestes et des signes), que leur énonciation soit mono-logique ou polyphonique (discours rapportés par eux-mêmes ou par le narrateur). Il n'est pas rare, cependant, de trouver des relations de type indirect au cours d'un même échange ; notre auteur peut jouer avec les différents types de destinataire. C'est ainsi que Ġaylān, à la dernière scène, profitant de l'élasticité référentielle de « nous », s'adresse directement à Mayārā déclarant sa flamme et révélant enfin, aux yeux de Maymūna, son attachement à Mayārā. Maymūna assiste à leur union.

Comme le dialogue, il existe plusieurs types de monologues. D'une part, un discours « larmoyant » prononcé, en particulier, par Maymūna. D'autre part, un discours « délibératif » réservé à Ġaylān. Le monologue devient alors un moment privilégié pour le lecteur. Il pénètre dans la sensibilité des personnages et observe le conflit entre deux passions très différentes.

a- Les personnages

Les personnages conversent en fonction de leur « caractère » et de leur « condition ». Il revient à la didascalie initiale, que constitue par exemple la liste de personnages, de fixer les fonctions des personnages selon trois types de relation : sociale, familiale, amoureuse. La relation sociale entre deux personnages est déterminée par des relations symétriques (statut social partagé) ou dissymétriques (inférieur ou supérieur[518]). Mais dans *as-Sudd*, les renseignements sur le statut des personnages sont limités. Aucune information sur le statut social ou parental. Il est simplement indiqué que Maymūna est la compagne de Ġaylān. Quel âge ont-t-ils ? D'où viennent-t-ils ? Quel métier exercent-t-ils ? Etc.

[518] Voir à ce propos, prénom Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales,* tome II, Paris, Colin, 1992.

Nous pouvons, cependant, étudier les interactions verbales entre les personnages dans notre texte, en utilisant la théorie de « face », introduit par Goffman.[519] Il confirme que les personnages dès l'instant où ils imitent des fonctionnements humains, sont structurés par une double face : face positive et face négative. La face négative fait référence au territoire du « moi », c'est-à-dire à tout ce qui est spécifique à un individu, tant sur le plan cognitif et affectif (sentiments, pensées, opinions,…) que sur le plan matériel (corps, vêtements, lieux, etc.), en un mot, l'ensemble des biens qu'il s'est approprié en les investissant d'une valeur privative.

Nous pouvons ainsi, pour chaque pièce, dresser une liste, un espace spécifique à chaque personnage et énumérer les signes qui les caractérisent et les opposent. Nous pouvons, de la même manière, analyser le territoire du moi dans notre texte (sentiments, pensées et opinions) et les types d'interaction qui servent à les protéger ou à les violer. En suivant cette démarche, nous avons pu établir le tableau suivant :

Territoire du moi	Ġaylān	Maymūna	Mayārā
Sentiments	Courage Amour pour Mayārā Des rares moments de doute	Angoisse et doutes Amour pour Ġaylān Soumission à Ṣāhabbā'	Courage Amour pour Ġaylān Rares moments de doute
Pensées	L'homme possède une force absolue.	L'homme est faible. L'homme doit se soumettre aux lois de la déesse.	L'homme possède une force absolue.
Opinions	Finir absolument la construction du barrage	Arrêter absolument la construction du barrage.	Finir absolument la construction du barrage

Selon ce tableau, Ġaylān et Mayārā semblent avoir les mêmes caractéristiques : courage, volonté et amour. Maymūna, quant à elle, apparaît comme un être soumis et sans aucune volonté. Cette opposition entre les caractères des personnages alimente le dialogue : elle est un prétexte à la confrontation des deux personnages.

La face positive correspond à « l'image du moi ». C'est-à-dire au besoin narcissique chez l'individu d'être reconnu par les autres (respecté, admiré, valorisé etc.). Et cela tant sur le plan

[519] Voir à ce propos, Goffman Erving prénom en premier, *La mise en scène de la vie quotidienne,* tomes I et II, Minuit, Paris, 1973.

psychique que matériel et selon le type de valeurs sociales auquel il adhère. Dans ce jeu d'images, chacun tente de garder la face, de ménager celle des autres ou au contraire, de l'offenser.

On peut alors, pour chaque pièce, observer comment les personnages donnent une représentation d'eux-mêmes (scènes au cours desquelles ils sont amenés à perdre ou à sauver la face.). Selon le deuxième tableau qui suit, Ġaylān et Mayārā semblent être en harmonie avec eux même et valorisés par leur action. L'opposition d'opinion est nette entre eux deux et Maymūna.

Image du moi	Ġaylān	Maymūna	Mayārā
Respecté	Par ses ouvriers	……	Par Ġaylān
Admiré	Par Mayārā	……..	Par Ġaylān
Valorisé	Par lui-même grâce à son action	……	Par sa beauté

2- La fonction communicative

Le texte théâtral demeure la création d'un écrivain qui travaille sur la langue et en utilise toutes les ressources. En ce sens, l'analyse doit prendre en compte les matériaux poétiques : isotopies, métaphores, métonymies ou images symboliques que le texte offre au même titre que n'importe quelle œuvre littéraire. Ils contribuent à donner au texte théâtral une dimension qui lui permet d'agir sur le lecteur, non seulement au niveau des significations mais également dans l'ordre des émotions. Tous les moyens d'approche qu'offre l'analyse textuelle des œuvres littéraires doivent être mis en œuvre pour en dégager l'originalité.

Dans *as-Sudd*, les images et les métaphores multiplient les connotations et les résonances expressives. Le lyrisme de l'écriture est indissociable de son invention dramatique.

Ce qui est important pour notre auteur, c'est que l'œuvre doit produire un certain effet sur le spectateur et que c'est cela qui est important et justifie les choix d'écriture de l'écrivain. Si le théâtre de Molière est varié, c'est qu'il doit plaire à la Cour et à la ville, c'est-à-dire à des publics fort différents. *As-Sudd* présente une mise en scène et des techniques de la *mimésis*. Cette dernière se définit ainsi :

Elle est la création d'une réalité nouvelle, fictionnelle. La mimésis est visuelle et auditive et s'appuie sur plusieurs éléments respectant tous des codes très précis : la musique, la danse, le masque.[520]

a- Schéma de la communication

Nous revenons ici sur le schéma de la communication illustré par Catherine Kerbrat-Orecchioni[521] :

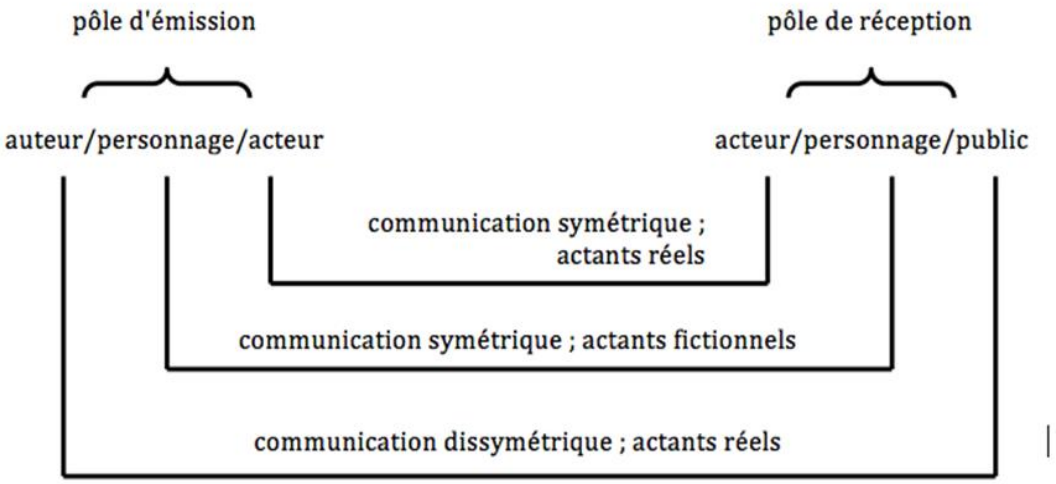


Schéma de la communication

A partir de ce schéma, A. Rabatel distingue trois niveaux de communication[522] que nous pouvons résumer ainsi :

En premier lieu, le texte théâtral, les personnages sont tour à tour émetteurs et récepteurs en fonction des situations dramatiques dans lesquelles se place le développement de l'intrigue. Ils sont des êtres de papier qui sont enfermés dans le monde de la fiction.

En second lieu, le texte scénique, l'auteur interagit de façon réversible en fonction des situations dramatiques. Êtres vivants, les acteurs sont à la fois des êtres fictionnels à l'intérieur d'un monde de fiction et des êtres réels, soumis aux contingences de la rencontre d'un public.

Enfin, il y a l'auteur dramatique qui s'adresse de façon non symétrique et non réversible au lecteur de la pièce et surtout au spectateur, par l'intermédiaire des personnages et des comédiens et, avec la médiation, du metteur en scène. L'auteur et le spectateur sont des êtres réels dotés de compétences linguistiques, idéologiques et esthétiques qui ne correspondent pas

[520] Patricia Legangneux, http://web2.crdp.ac-versailles.fr/pedagogi/Lettres/tragrectl.htm Consulté le 2/4/2013.
[521] Cité dans Alain Lautel et Marcello Castellana *Le théâtre du sens*, Artois Presses Université, *op. cit*., p. 43-55.
[522] *Ibid.*

forcément. Alors que le cadre d'encodage de l'écrivain est toujours unique, le cadre de décodage du spectateur, lui, est variable historiquement, ce qui provoque un jeu sans fin d'interprétations différentes du texte dramatique et du texte scénique.

Entre l'auteur et le spectateur interfère aussi le metteur en scène. Il est d'abord un lecteur qui, en fonction de sa culture, construit une interprétation du texte théâtral. Il est aussi un scripteur qui fabrique le texte scénique selon ses intentions communicationnelles et son projet esthétique.

Les niveaux de communication que nous pouvons distinguer dans *as-Sudd* se réduisent au seul texte dramatique. Les compétences linguistiques, idéologiques et esthétiques passent uniquement par l'auteur à l'intention du lecteur, sans avoir besoin d'un metteur en scène. C'est l'auteur qui construit le texte dramatique et fabrique le texte scénique selon ses intentions. Il établit ainsi le cadre d'encodage. Le lecteur ne reçoit le sens que dans la diachronie d'un système sémiotique unique (les mots de l'auteur). Toute la matière scénique : l'émission des dialogues, le jeu des acteurs, le jeu avec les objets, le choix d'un décor (espace, lumière, costumes etc.) restent l'œuvre de l'auteur qui l'introduit, de temps à autre, dans les didascalies ou entre les lignes des répliques.

Il résulte de cette suppression du troisième niveau, la disparition de la nécessité de la présence de la scène, pour laisser le cadre de décodage comme un espace ouvert au travail du champ du lecteur et dans les limites de son imagination. C'est probablement pour cette raison qu'on appelle ce genre de théâtre المسرح الذّهني le théâtre de la pensée[523].

a- **Schéma de communication dans *as-Sudd***

Nous avons vu qu'en partant des trois niveaux de discours, définis par Rabatel, il existe pour le théâtre un double niveau de communication : une dialogie externe (personnage à personnage) ou scénique (comédien à comédien) et une dialogie interne (auteur à lecteur/spectateur). Selon Kerbrat-Orecchioni, pour tout type d'interaction, on peut distinguer trois catégories de récepteurs : le récepteur direct que l'allocutaire considère explicitement comme son partenaire dans l'interaction et avec lequel il engage des échanges ; le récepteur indirect que l'allocutaire considère comme le destinataire de ses propos, même s'il s'adresse directement à un autre et le récepteur additionnel, celui qui écoute les propos des autres sans que ceux-ci aient conscience de sa présence.

[523] المسرح الذّهني est abordé à la 3ème partie de ce travail.

En ce qui concerne les niveaux de réception du discours dans *as-Sudd*, les choses se passent différemment. En croisant les deux catégories (type de dialogie et type de destinataire), on est alors en mesure de mieux comprendre le fonctionnement de la communication théâtrale dans ce texte et l'existence des conventions fictionnelles propres à lui et à son langage théâtral. En effet, le personnage qui dit sa réplique s'adresse à son lecteur et non pas à son partenaire sur scène et à son public, d'où l'absence de double ou de triple discours. Nous pouvons alors proposer le schéma de communication suivant :

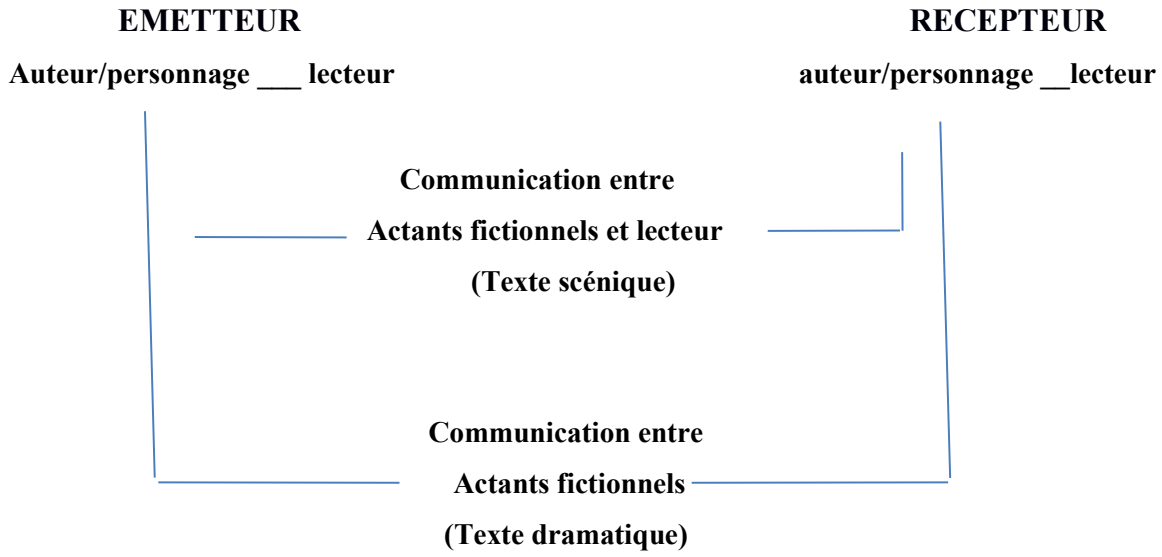


Schéma de communication dans *as-Sudd*

Dans *as-Sudd,* même s'ils manifestent des liens avec les codes du genre théâtral, l'énoncé et le dialogue se trouvent privés de ce qui fait leur spécificité scénique et dramatique en l'absence des jeux d'acteurs. En laissant la place au lecteur qui, lui, devient le partenaire à part entière de l'auteur, le schéma de la communication est modifié et le canal de communication se fait entre actants fictionnels et lecteur.

Conclusion

Plusieurs codes qui définissent et déterminent le genre du théâtre disparaissent chez Al-Mas'adī. Tandis que, dans un croisement des codes génériques, s'impose la seule notion de « moule théâtral [524]». Par ce terme, l'auteur désigne à la fois cet aspect du théâtre de son texte et la difficulté de sa mise en scène. Le lecteur, comme pour le roman ou la nouvelle, a le pouvoir de reproduire, grâce à son imagination, les détails de la description des scènes. A partir de là, concluons qu'*as-Sudd* ne peut appartenir à ce genre littéraire dans ses caractéristiques les plus formelles.

Il est important, cependant, de prendre en considération le caractère particulier du théâtre sans scène. Dans cette entreprise, notre auteur n'est pas un cas isolé. D'autres auteurs semblent également récuser la représentation. Musset, par exemple, regroupe l'ensemble de son œuvre dramatique sous le titre de « Spectacle dans le fauteuil », comme pour signifier par avance son refus d'un prolongement scénique. Garcia Lorca parle de son « théâtre impossible » et Paul Claudel différencie la « version intégrale » de la « version pour la scène ». En réalité, il s'agit, la plupart du temps, d'œuvres en rupture avec les codes scéniques de leur époque, exactement comme nous pouvons le constater dans *as-Sudd*. Quand il leur arrive plus tard d'être mis en scène, cela donne lieu à des représentations surprenantes. Nous pouvons y retrouver, tout de même, une tradition théâtrale occidentale.

II. *As-Sudd* entre *al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī* et la tragédie

1- Al-Masraḥ aḏ-Ḏihn

Le début du XXe siècle témoigne d'un foisonnement de l'écriture et de la pratique théâtrale, en plein développement dans le monde arabe. Toutes les tendances se croisent : comique, dramatique, historique, etc. Le résultat le plus manifeste de ce foisonnement est l'apparition d'*al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī* (théâtre de la pensée ou de l'esprit). En 1935, la représentation d'*Ahl al-Kahf* (Les gens de la caverne) est un véritable échec. L'échec est lié principalement à la difficulté de la mettre en scène. La pièce de Tawfīq Al-Ḥakīm[525] avait pourtant eu un grand succès lors de sa publication en 1933. Son auteur explique cet échec, en effet, par l'impossibilité de la mettre en scène et qu'elle est seulement réservée à la lecture. Al-Ḥakīm donne à une partie de sa production, avec des pièces comme *d'Ahl al-Kahf*, (Les Gens de la

[524] L'expression est empruntée à Al-Mas'adī. Nous l'aborderons dans la 3ème partie de ce présent travail.
[525] Tawfiq Al-Hakim est né le 9 octobre 1898 en Alexandrie et mort au Caire le 26 juillet 1987. Il est un écrivain, dramaturge et essayiste égyptien.

caverne) *Shéhérazade* publié en 1934*, Pygmalion* en 1942, *Mohamed* 1936 et bien d'autres, le nom d'al-Masraḥ aḍ-Ḍihnī. Il explique que ce genre théâtral lui permet d'exprimer au mieux ses idées :

> لذي اليوم أقوم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين فلكا ارتحرك في الطلق من العالم الي مدينة الرموز ... لهذا تلاشت العوائق بيني وبين خشبة المسرح أكثر فأكثر ولم أجد طريقا لنقل هذه الأعمال الى الناس سوى المطبعة[526].
>
> Aujourd'hui, je monte mon théâtre à l'intérieur des esprits. Je transforme les acteurs en idées qui se déplacent dans l'absolu du sens et habillées de symboles. C'est pour cela que l'écart qui me sépare de la scène théâtrale s'est encore élargi. Et je n'ai trouvé de pont permettant de faire passer ces œuvres au public qu'à travers l'imprimerie.

Al-Mas'adī, comme Al-Ḥakīm, entend écrire dans la forme qui convient le mieux à ses idées. Il participe pleinement, avec *as-Sudd*, à l'enrichissement de ce genre littéraire. La critique, pour sa part, rend bien compte de la démarche de l'auteur et aborde le texte dans sa spécificité littéraire.

Ce genre de théâtre est très peu connu en Europe. Selon Ryngaert, la pratique scénique moderne accorde à nouveau une grande importance aux textes et l'étude des textes de théâtre a largement bénéficié des avancées théoriques du structuralisme et de la sémiologie. Mais, toujours selon Ryngaert, l'approche du texte de théâtre reste toujours problématique dans la mesure où il doit bénéficier de la représentation pour qu'il soit un objet complet et satisfaisant. Ryngaert choisit alors de procéder différemment et ne jamais faire appel, dans ses analyses, à la représentation. Dans son *Introduction à l'analyse du théâtre,* il affirme :

> Nous avons choisi ici de ne jamais faire appel à des représentations ayant existé, de ne jamais invoquer la scène pour expliquer ou justifier le texte. En revanche, toutes nos analyses des textes sont envisagées comme autant de piste dont la scène aura à tenir compte ou qu'elle récusera, et sont entièrement tournées vers la pratique scénique à venir[527].

En n'envisageant plus la représentation comme horizon du texte dramatique, *al-Masraḥ aḍ-Ḍihnī* rompt avec la forme connue du théâtre. Afin de mieux en déterminer les caractéristiques et les codes, nous tenterons de le mettre en lien avec d'autres formes de théâtre. En effet, à la même période, un autre genre théâtral fait son apparition en Europe et se caractérise également par une rupture totale avec les codes connus du théâtre. C'est le théâtre de l'absurde.

[526] http://www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/service_showrest.aspx?fid=13&pubid=2862, consulté le 20/07/2008.

[527] Jean Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 1.

1- Quel lien entre al-Masraḥ aḍ-Ḍihnī et le théâtre de l'absurde ?

Le théâtre de la pensée et le théâtre de l'absurde, bien qu'ils soient de natures différentes, peuvent répondre, chacun à sa manière, aux questions laissées en suspens concernant la nature d'*as-Sudd*.

Notre texte peut appartenir, en effet, au théâtre de l'absurde. Mais « l'absurde » ici n'est pas dans le sens qu'entend Martin Esslin dans *Théâtre de l'absurde* quand il déclare : « le Théâtre de l'Absurde rejette l'idée de la possibilité de motiver un comportement humain quelconque[528]. ». Mais plutôt tel qu'il est exprimé par Albert Camus, c'est-à-dire que toute conception de l'homme en dehors de sa condition humaine est absurde :

> Je ne sais pas si ce monde a un sens qui le dépasse. Mais je sais que je ne connais pas ce sens et qu'il m'est impossible pour le moment de le connaître. Que signifie pour moi une signification hors de ma condition? Je ne puis comprendre qu'en termes humains. Ce que je touche, ce qui me résiste, voilà ce que je comprends. […]. Quelle autre vérité puis-je reconnaître sans mentir, sans faire intervenir un espoir que je n'ai pas et qui ne signifie rien dans les limites de ma condition[529].

Nous retrouvons la même idée dans les propos de Ġaylān :

نحن في الجنّة آدم وحوّاء وقد تخفّينا من وشايات الملائكة وعيون الآلهة ولسنا في حاجة لأيّ فضول لم يكن لأبنائنا ولا لأبناء الأبناء إلى الرّسل والأنبياء.[530]

Nous sommes ici comme Adam et Eve. Nous nous cachons des dénonciateurs du paradis, des anges curieux et des yeux des dieux. Et nous n'avons pas besoin de prophètes. Ils seront plutôt envoyés à nos enfants après notre disparition.

Un autre concept de l'absurde chez Camus est sensible chez Al-Mas'adī, celui de l'absurde comme force génératrice d'une énergie :

> Faire des projets, établir des buts et croire que la vie peut se diriger ; même si tout cela se trouve démenti d'une façon vertigineuse par l'absurdité d'une mort possible, car seul compte le moment présent.[531]

L'homme doit se révolter pour réaliser cette exaltation de la vie. Le théâtre de notre auteur, devant l'absurdité possible de l'action, se base sur cette même ferveur et volonté. C'est le thème même d'*as-Sudd.*

Notre texte présente une vision intime du monde à un moment précis de l'histoire. Après la déclaration de Nietzsche sur la mort de Dieu, après avoir subi deux guerres et suite à un progrès scientifique remarquable du XIXe siècle, l'homme a perdu ses repères et ses

[528] Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, éd. Buchet Chastel, 1977, p. 394.
[529] Camus, *Le Mythe de Sisyphe,* Paris, Gallimard, 1985, p. 29.
[530] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I, *op. cit*., p. 41- 42.
[531] Camus, *Le Mythe de Sisyphe, op. cit*., p. 29.

convictions spirituelles et religieuses. Le théâtre de l'absurde, comme l'affirme Esslin, est seul capable de rendre compte de cet état de toute absence de certitude.

Notre texte répond aux mêmes préoccupations que celles du théâtre de l'absurde. Et cela même si, comme l'affirme Martin Esslin, « le théâtre absurde peut paraître grotesque, frivole et irrévérencieux[532] ». Si nous prenons en compte la définition proposée par Esslin stipulant que l'apparition de l'absurde est une réponse aux mystères de la condition humaine, *as-Sudd* rejoint, en effet, le théâtre de l'absurde.

> En exprimant un sentiment tragique de perte devant la disparition des certitudes fondamentales, le Théâtre de l'Absurde, par un étrange paradoxe, est également un symptôme de ce qui est probablement, à notre époque, le plus voisin d'une authentique quête religieuse, d'un effort, peut-être timide et hésitant, de chanter, de rire, de pleurer, et de murmurer si ce n'est pour louer Dieu (dont le nom, selon Adamov, a été si longtemps avili par l'usage, qu'il a perdu toute signification), du moins pour trouver une dimension à l'Ineffable ; un effort destiné à rendre l'homme conscient des réalités essentielles de sa condition […] à l'arracher à une existence devenue banale, mécanique, superficielle et dépourvue de la dignité que confère la lucidité, car pour beaucoup Dieu est mort et, en particulier, pour les masses qui vivent au jour le jour et ont perdu tout lien avec les faits fondamentaux et les mystères de la condition humaine avec lesquels, autrefois, elles restaient en contact par l'intermédiaire du rituel vivant de leur religion qui les faisait participer à une communauté réelle, tandis que l'homme n'est plus, aujourd'hui, qu'un atome dans une société d'atomes[533].

Le Théâtre de l'Absurde refuse des principes métaphysiques généralement connus et acceptés. Aussi « il ne prétend pas expliquer les voies de Dieu à l'homme ».[534] Dans *as-Sudd* également, il n'y a aucun chemin qui mène vers Dieu. Par conséquent, il n'y a pas de leçon de morale à retirer de notre texte. Il est simplement, comme pour le théâtre de l'absurde, une représentation de l'homme dans les profondeurs de ses rêves, sa volonté et ses angoisses. Son but, selon Esslin, est de présenter la situation fondamentale et particulière d'un individu :

> Comme le but du Théâtre de l'Absurde n'est ni de transmettre des informations, ni de présenter les problèmes ou les destins de personnages existants hors du monde intérieur de l'auteur […] Son but est de présenter la situation fondamentale et particulière d'un individu. C'est un théâtre de situations si on l'oppose à un théâtre d'événements successifs[535].

Ce genre ne cherche à transmettre qu'une vision du monde propre à l'auteur, qu'une image éphémère de l'homme dans l'univers. C'est là le sujet même du théâtre d'Al-Mas'adī, ce qui

[532] Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, *op.cit*., p. 380.
[533] *Ibid.,* p. 378.
[534] *Id*., p. 381.
[535] *Id*., p. 381.

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

en détermine la forme et qui doit nécessairement présenter de nouvelles conventions scéniques du théâtre. La scène est incapable d'absorber l'ensemble des idées et cette vision de l'auteur. Par ailleurs, et afin de répondre à ce besoin, le langage s'est déchaîné, se base sur des arguments, des raisonnements et un emploi particulièrement poétique.
Un autre genre théâtral est présent dans *as-Sudd,* c'est celui de la tragédie.

2- Le genre de la tragédie dans *as-Sudd*

La tragédie est un genre dramatique. Elle a connu deux périodes brillantes.
Dans l'Antiquité grecque au Ve siècle av. J-C., elle est représentée par Eschyle, Sophocle, Euripide.
En France au XVIIe siècle, elle est représentée par Corneille et Racine. Elle se définit par quatre traits essentiels qui sont énoncés ainsi dans le *Dictionnaire de critique littéraire* :

- Les personnages sont divins, royaux ou nobles.
– Les sujets sont empruntés à l'histoire ou à la légende. Ex. Corneille emprunte l'intrigue d'Horace à la mythologie romaine, celle de Médée à la mythologie grecque.
- Les dénouements sont funestes (ex. : Phèdre se clôt par la mort d'Hippolyte et celle de Phèdre), sauf dans « la tragédie à fin heureuse » (ex. : dans Cinna, la clémence d'Auguste met fin au drame).
– L'effet que produit la tragédie sur le public est la catharsis[536].

En observant la fonction dramatique dans *as-Sudd*, nous avons remarqué le lien que notre texte a avec la tragédie. Bien que la tragédie ne fasse pas partie des traditions littéraires arabes, l'auteur affirme l'influence que la littérature grecque a laissée sur son écriture :

> Peut-être y verrait-on une influence de ce qui m'a marqué au niveau de ma formation culturelle lorsque pour compléter les enseignements du lycée et de la faculté, j'ai tenté de sortir du cadre des cultures arabe et française pour aller puiser ce que j'ai pu par la lecture et l'effort personnel, dans la tradition littéraire philosophique et esthétique grecque. Il y a certainement une influence à la fois de la mythologie et de la pensée philosophique grecque à travers *as-Sudd*, comme d'ailleurs à travers l'ensemble de mon œuvre, lorsque je cite le problème de l'homme et de sa condition, de ce qui constitue sa dignité et sa place par rapport à l'univers et aux autres hommes.[537]

Le déchirement de Ġaylān entre deux impératifs inconciliables (envers sa femme, d'une part, et d'autre part, la construction du barrage) est d'une grande efficacité dramatique. Le combat qu'il mène n'est pas contre les vices et les vertus de l'âme humaine. Il n'est pas non plus entre le bien et le mal, comme le représente le plus souvent le théâtre de Ṭawfīq Al-Ḥakīm, par

[536] Joëlle Cardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire, op. cit.,* p. 218-219.
[537] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume IV, *op. cit.,* p. 376-377.

exemple. *As-Sudd* met en scène la lutte pour la vie et pour la création, le combat entre un homme et un Dieu.

Nous tenterons de déterminer le point de rencontre entre le genre de la tragédie et *as-Sudd*.
Dans la tragédie, les personnages sont exclusivement des princes, des rois, des empereurs ou, comme pour Ġaylān, des héros. Les divinités de l'Olympe païen sont représentées dans notre texte par Ṣāhabbā'. Dans la littérature française, la tragédie comporte cinq actes écrits en alexandrins. *As-Sudd,* lui, est en neuf actes avec des longs passages en poésie. La tragédie développe une action souvent violente ou qui demande des efforts. Dans notre texte, il s'agit de construire un barrage. Ce projet est impulsé par la volonté forte du héros de servir l'intérêt collectif. Dans la tragédie, l'issue est fréquemment funeste, sans que pour autant, le dénouement sanglant n'y soit obligatoire. Racine affirme dans la préface de Bérénice :

> Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie[538].

Dans *as-Sudd*, l'issue n'est pas sanglante, mais elle est funeste avec la scène de la destruction du barrage.
Nous pouvons également faire des rapprochements autour de la langue employée. Le texte dramatique dans la tragédie respecte la bienséance et n'emploie pas de mots familiers ou triviaux. Al-Mas'adī évite le langage parlé et le dialecte pour ne garder qu'un arabe littéral proche même d'une utilisation classique. Certains lui reprochent même l'aridité du ton. Le texte exprime également une souffrance. En effet, menacé par la Déesse, le destin de Ġaylān le conduit fatalement à sa perte. Mais, à l'image du héros tragique, notre héros quitte l'état de victime pour accéder au plaisir de la connaissance et affronte son destin avec courage.
Ce sentiment est transmis au spectateur qui, à son tour, évacue les passions néfastes. La tragédie joue un rôle de libération, assume la fonction de *catharsis,* c'est-à-dire de « purgation des passions ».
Al-Mas'adī, pour sa part, met en scène une œuvre où l'action l'emporte sur tout autre sentiment d'angoisse ou de doute. A la fin du texte, le héros baigne dans une sorte d'état de clarté. La lumière du crépuscule, appartenant au monde mystérieux de l'au-delà, emporte Ġaylān et Mayārā vers un monde supérieur. Elle illustre, d'une certaine manière, le triomphe de l'homme et sa gloire.

[538] Racine*, Préface de Bérénice [1670], in Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, "Pléiade", Paris, 1950, p. 465.

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

3- La tragédie dans la littérature arabophone

Dans *as-Sudd*, comme dans les anciennes tragédies, le monde humain entre en rapport avec le monde divin. Très tôt, l'histoire de Ġaylān se transforme en révolte contre la divinité : « ليس في الحدود ولا العرقيل حدّ واحد و ؟ يقال واحد يجيء زجر الإرهاب عن العزم[539]. ». (Il n'existe pas une seule frontière ni un seul obstacle que la volonté ne puisse détruire). Les frontières et les obstacles désignent, bien entendu, ici la déesse Ṣāhabbā'. Le trône de la Déesse risque d'être renversé, s'il n'est plus que source de sécheresse et de stérilité. Ce ressentiment à l'égard de la Déesse pousse le héros à se proclamer Homme-Dieu.

Nous retrouvons la même idée chez Camus :

> Alors qu'aux yeux de tous, l'humanité traînait sur terre une vie abjecte, écrasée sous le poids d'une religion dont le visage se montrait du haut des régions célestes, menaçant les mortels de son aspect horrible. Le premier, un Grec, un homme, osa lever ses yeux mortels contre elle, et contre elle, se dressa… Et par là, la religion est à son tour renversée et foulée aux pieds, et nous, la victoire nous élève jusqu'aux cieux[540].

Le théâtre d'Al-Mas'adī est un théâtre de « croyants ». Même s'il lui arrive de créer des personnages révoltés, ces personnages évitent de discuter ou, à plus forte raison, de remettre en cause l'existence du divin. La prudence étant de règle, le refus de l'engagement et de l'analyse dans le domaine de la religion est encore une des conséquences de la censure. Notre auteur, pour sa part, veut mettre l'accent sur la foi, pas en un dieu, mais en l'homme, son pouvoir et sa place dans l'univers.

Le barrage est le symbole d'une victoire remportée par l'homme sur les divinités. Il est également une victoire de l'homme sur lui-même. En effet, Ġaylān met dans sa construction toutes ses forces : « أنا الإنسان، ما دام الجهد، ما اشتدّ العزم، وفيّ النار، ؟ بلى سواء عليّ إلى الجحيم، إلى الجنّة، إلى ... أنا الإنسان ؟ بلالي[541] ». (Je suis l'homme, tant que l'effort dure et tant que la volonté persiste, je suis le fruit du feu ; peu importe… Qu'importe ma destinée, vers le paradis, vers l'enfer, vers la récompense, peu m'importe… Je suis l'homme).

Nous retrouvons ce même thème du combat chez Tawfīq Al-Ḥakīm. L'auteur met en avant la volonté de l'homme et son pouvoir de créer : « ؟؟□؟ وأن لك في إلهك أن أقوى سرقاتي إلى قلتكم…

539 Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I*, op. cit*., p. 62.
540 Albert Camus, *l'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 2006, p. 49.
541 Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I, *op. cit*., p. 20

.الفن؟؟؟ ...لك الحياة؟؟؟ ؟؟؟؟ سه عبر ي[542] ». (Je peux mesurer ma taille à la vôtre et me hisser jusqu'à vous pour vous défier. Oui, votre arme est la vie, la mienne est l'art).

Al-Ḥakīm, non moins révolté qu'Al-Mas'adī, affirme l'existence d'un « cheval ailé[543] » qui emmène à la divinité. Ce cheval n'est qu'autre chose que l'art qui donne des ailes à l'homme. L'auteur consacre une pièce et plusieurs nouvelles à ce thème. Il en a même fait le sujet exclusif de son livre '*Ahd aš-Šayṭān* (Le pacte avec le Diable). Dans le passage suivant, une muse offre à Satan quelques vers (Satan et la muse sont des personnages de ce texte) :

يا شيطان الفن لقد نحتك لك شيء.
لك قطرة في قطرات دمي هي لك.
ولك لخلجة من لخلجات نفسي هي لك.
فانظرت ساعة في ساعات الزمان فهي لك.
وإذا ما تفرأت ملك لي ؟؟؟؟
وان فأقتفرأت لالهام لزام يأمي.
شيحك إذ هبي أيّ زمان و إكان.
لأنك تحترك في ا؟ّ وقت صرتعري لامرض.
]...[
يا شيطان الفن لقد أخذت فيّ كل شيء.
فماذا أعطيتني أنت؟
لك اللّذة التي إعجاز ها غير إله[544].

Satan de l'art, je t'ai tout donné
Chaque goutte de mon sang est pour toi,
Chaque souffle de mon âme est à toi;
Si je trouve un moment de bonheur, il est à toi ;
Si je dors, t'es roi sur le trône de mes rêves
et si je me réveille, t'es le roi de mes jours.
Ton fantôme ne part à aucun moment et nul part.
Tu ne me quitte qu'au moment où je suis abattu par une maladie.
]...[

[542] Tawfīq Al-Ḥakīm, بجماليون (Pygmalion), Dār Masr li-aṭ-Ṭtibā'a, le Caire, 2000, p. 35.
[543] Il s'agit ici d'une référence à l'histoire du Bouraq, ou Burak (en arabe, البراق al-burāq), qui est, selon la tradition islamique, un coursier fantastique venu du paradis, dont la fonction est d'être la monture des prophètes. Selon l'histoire la plus connue, au VII siècle, le Bouraq fut amené par l'archange Gabriel pour porter le prophète de l'islam, Mahomet, de La Mecque à Jérusalem, puis de Jérusalem au ciel avant de lui faire effectuer le voyage du retour au cours de l'épisode dit Isra et Miraj (signifiant respectivement en arabe : « voyage nocturne » et « échelle, ascension ».
[544] Tawfīq Al-Ḥakīm, '*Ahd aš-Šayṭān*, (l'époque de Satan), le Caire, Dār aš-Šurūq, 1942, p. 9.

Muse ! Tu m'as tout pris !
Que m'as-tu donné ?
Tu as le plaisir que seul le Dieu connaît.

Satan affirme dans ce passage que, grâce à l'art, l'homme accède à un niveau divin et peut gouter au même plaisir que les Dieux. C'est de la même manière que Al-Mas'adī, affirme que l'homme, par ses actions, peut s'élever au-dessus de lui-même. La mort ne doit pas être un obstacle. Il affirme que « les mortels sont libres, tandis que nous, nous sommes prisonniers de nos propres lois ».[545] Pour Ġaylān, seul le désespoir et le mal n'ont aucun remède. Il ne cesse de répéter ces deux mots « travail, lutte » en s'adressant ainsi aux habitants de la vallée. « La victoire n'est pas à celui qui désespère et qui reste à sa place sans bouger [546] ».
Donner plus d'importance à la place de l'homme dans l'univers, mettre en avant ses propres choix, sa volonté et ses actions, affirme les tendances existentielles et tragiques chez notre auteur. De cette manière, l'ouvrage se caractérise par ce qu'on pourrait appeler « l'humanisation du tragique ». Dans *as-Sudd*, plus que dans la tragédie, l'homme a une place centrale et sa grandeur demeure intacte jusque dans sa défaite. Ainsi, même s'il est écrasé par les forces divines, il garde la foi dans ses propres actions.
Nous aborderons à présent la possibilité d'une mise en scène dans *as-Sudd.*

III - *As-Sudd* et la possibilité d'une présentation scénique

1- *As-Sudd* du texte à la scène

a- Le texte

La mise en scène ne se résume pas en une traduction matérielle de ce qui figure déjà dans le texte. Elle coordonne un ensemble de signes produits à la fois par l'espace (décors, éclairages, objets, sons,…) et par le jeu des comédiens (gestuelle, costumes…). Il ne s'agit pas seulement de concrétiser un texte, mais de s'interroger sur ce qu'il ne dit pas. Baty affirme que :

> Si le texte n'est pas toute la pièce, toute la pièce est du moins en germe dans le texte. La mise en scène doit donc respecter et transposer dans tous ses éléments le style même de l'écriture. Il ne faut jamais ni répéter ce que disent les mots, ce serait un pléonasme barbare, ni modifier la pensée de l'auteur[547].

Le passage du texte à la scène n'est pas une évidence concernant *as-Sudd*. Il faut répondre à une série d'interrogations concernant les indications spatiales, temporelles, décoratives, la

[545] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume IV, *op. cit.,* p. 53.
[546] *Ibid.*
[547] G. Baty, cité dans Henri Gouhier, *L'essence du théâtre*, Paris, J. Vrin, 2002, (l'édition originale date de 1943. p. 66).

présence d'un narrateur, etc. Les réponses sont à rechercher principalement dans les paroles du narrateur.

b- L'espace-temps

Des indications permettent d'établir un espace-temps déterminé dans *as-Sudd*. Le premier tableau commence avec l'arrivée de Ġaylān et Maymūna en fin de journée « لقد وصلنا آخر عشي[548]. ». (Nous sommes arrivés en fin de journée). Il dure jusqu'à la tombée de la nuit : « وتنصب ظلمات الليل [549] ». (Et l'obscurité de la nuit tombe). Le départ des deux personnages en promenade à la fin de ce premier tableau libère l'espace et annonce le début du deuxième tableau. Il se déroule le soir même. Le retour de Ġaylān et Maymūna au milieu de la nuit marque sa fin : « … وقد ذهب من الليل نصفه ؟ إن ميمونة تعود غدا ؟ [550] ». (Ġaylān et Maymūna ne reviennent qu'à minuit ...). Le troisième tableau se déroule à l'aube de la première journée : « السّاعة أوّل الفجر ».[551] A la fin de ce tableau, les deux personnages descendent la vallée pour rejoindre les ouvriers. Le lieu est libéré, les trois pierres apparaissent pour toute la durée du quatrième tableau. Il se déroule le matin même après le départ de Ġaylān et Maymūna et la scène dure toute la journée.

Six mois s'écoulent entre le quatrième et le cinquième tableau : « … وقد في صباح يوم من الأيّام مضى على القصّة ستّة أشهر [552] ». (Un matin… Six mois après le début de l'histoire). Maymūna fait un retour en arrière pour raconter les difficultés que Ġaylān a rencontré, pour la construction du barrage, durant cette période. A la fin du cinquième tableau, les deux personnages se précipitent vers le barrage. Le sixième tableau se déroule le soir même « في مساء عين ذلك اليوم [553] » pour durer toute la nuit : « وتتواصل الليلة [554] ». (Et la nuit s'allonge).

A la fin du sixième tableau, nous assistons encore à un retour en arrière : « بعد لحظات انتظار السّبّاقة أربعة أشهر[555]. » (Quatre mois après les tableaux précédents). Il est midi, « السّاعة الزّوال [556] », Ġaylān et Maymūna entrent dans la tente et c'est la fin du tableau.

Le huitième tableau se déroule le soir même devant la tente : « في آخر عشيّ ذلك اليوم [557] ». (A la fin de l'après-midi de cette journée). Il finit à la tombée de la nuit. L'histoire de la construction du barrage aura duré alors dix mois.

[548] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I, *op. cit*.,p. 34.
[549] *Ibid*., p. 48.
[550] *Id*., p. 55.
[551] *Id*., p. 57.
[552] *Id*., p. 79.
[553] *Id*., p. 93.
[554] *Id*., p. 113.
[555] *Id,*. p. 115.
[556] *Id*., p. 115.

Les indications temporelles citées plus haut, placées au début et à la fin de chaque tableau, signalent la durée de la scène. Cette dernière commence, en général, à l'aube pour finir dans la nuit. A chaque fin de tableau, il y a un groupe qui part et un autre qui arrive. Chaque tableau est centré sur un dialogue. En résumé, il existe trois groupes : Ġaylān, Maymūna et Mayārā, les disciples et les trois pierres. Il ne peut y avoir qu'un seul groupe et un seul dialogue à la fois sur scène. Pour ce faire, l'espace est libéré à chaque tableau pour le groupe suivant.

c- Le mouvement spatio-temporel

Tout le système spatio-temporel est fondé sur la création du mouvement, avec ou sans but, avec redondance des verbes de mouvement, comme : « يصّعدان» (ils montent), « ؟ن ي» (ils arrivent), « نمبون ي» (ils partent). Les verbes sont accompagnés par des indications spatiales (« là, où, derrière, ici, là-bas, ailleurs »), qui ne sont jamais clairement spécifiées, si ce n'est par le lexème « terre, montagne… » ou par des syntagmes imprécis (chez moi, toujours, plus loin, derrière toi).

L'importance est accordée alors au champ lexical. Il distingue les mouvement des personnages comme dans l'exemple suivant : « لن ذهب…لن نتحرك بلدا». (Je ne bougerai plus… On repart). Il détermine le temps et l'espace. Le locuteur fera « entendre » sa parole (qu'on dise, tu racontes, écoute, j'ai écouté,…) Et ce n'est pas la parole seule, mais la parole comme échange, un contact dans un univers où on est simplement arrivé.

Les indications spatio-temporelles

Au début de chaque tableau et, de temps à autre entre les dialogues, le narrateur intervient et donne des indications sur le temps et le lieu. Cependant, les informations données restent de l'ordre du général : « الساعة للزّوال» (Il est midi), « وتنصب ظلمات الليل» (Et la nuit tombe). Comme si le dialogue se développait dans un espace inconnu où la moindre reconstitution scénique irait à son encontre.

Le choix du vocabulaire et de la construction des phrases fait surgir un espace à la fois géographique (جبل montagne/الغاب forêt) et historique (esclave جارية / القبيلة tribu). On peut supposer alors que le texte se déroule dans une époque où le système tribal est encore établi et l'esclavage encore pratiqué.

---

557 *Id*., p. 115.

Les mouvements dans l'espace sont également perceptibles à travers certaines allusions du texte et laissent imaginer la relation mutuelle instaurée entre Ġaylān et Maymūna. D'abord avec le « nous » au début du texte « هاقد وصلنا » (nous voici arrivés) et « أنحطّ عن الجحش؟ » (Nous ne déchargeons pas l'âne ?). Pour laisser rapidement place à « toi et moi » (هذه الأرض / J'ai trouvé la terre.[558] / « هذا سدّك عمامده الوهم والزّور / كشفتها[559] ». (Voici ton barrage fondé sur l'illusion et les mensonges) qui se poursuit dans le reste du texte.

Signe de leur conflit et de leur séparation imminente, progressivement, chacun des deux personnages aura son propre espace. Ġaylān aura tout l'espace du barrage et Maymūna aura la vallée, au pied de la montagne « انظرا أسفل الجبل... انظرا الوهد ؟ شيء فيه. والسكون في الوهد والرّاحة[560] ». (Regardez au pied de la montagne… la vallée est désertée. Il n'y a que le calme et le repos dans la vallée). Le caractère de la montagne sèche et stérile tranche avec le monde que Ġaylān prévoit et imagine. Ensuite Ġaylān et Mayārā vivent en harmonie jusqu'à la découverte d'un autre lieu mystérieux : une porte dans le ciel s'ouvre pour eux « لنعلو ونرفع رؤوسنا ونفتح لهم في السّماء بابا[561] ». (Montons encore plus haut et relevons nos têtes pour leur ouvrir une porte dans le ciel).

Le champ lexical offre des indications spatiales sous les formes les plus variées : indications géographiques, adverbes ou compléments de lieu, verbes de mouvement et tous les éléments qui peuvent construire un espace réel ou fictif.

L'ensemble de la structure de l'espace, en effet, symbolise la relation qui lie les trois personnages. De même, la dynamique théâtrale dans *as-Sudd* repose sur l'intrusion dans un espace limité (le désert de Ṣāhabbā') d'un élément venu d'un autre lieu (Ġaylān et Maymūna). En effet, l'espace dans *as-Sudd* joue, comme dans l'espace dramatique, de « l'opposition entre les lieux fermés et les lieux ouverts[562] ». Nous pouvons considérer le monde de Ṣāhabbā' comme un espace fermé et inconnu jusqu'au moment où Ġaylān et Maymūna apparaissent et lèvent le rideau sur le désert. Le lieu s'ouvre à ce moment-là à l'expérience humaine et c'est le début de l'affrontement et des tensions. Ils sont, d'une part, entre Ġaylān et la déesse avec ses disciples et, d'autre part, entre Ġaylān et Maymūna. C'est l'univers de la tragédie sans aucune issue, sauf celle que Mayārā et Ġaylān vont provoquer à la fin du texte : un chemin vertical qui les emmène ailleurs.

[558] Al-Mas'adī, *as-Sudd*, *op. cit*., p. 127.
[559] *Ibid.,* p. 119.
[560] *Id.,* 127.
[561] *Id*., 127.
[562] Michel Pruner, *Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 54.

Le symbolisme est ici à prendre en considération. Le jeu antithétique de la chute de Maymūna et de la montée de Ġaylān et Mayārā exprime toute la portée philosophique de l'action comme thème principal chez l'auteur. Elle est primordiale à la dignité et à la construction de الكيان البشري(L'entité humaine[563]).

L'organisation de l'espace à la fin du texte peut s'expliquer, d'ailleurs, par une séparation horizontale entre deux mondes : un réservé à Maymūna et un autre à Ġaylān et Mayārā. Ainsi l'espace dramatique permet-il une interprétation métaphorique porteuse de sens : le premier est que le fait que Ġaylān et Mayārā s'éclipsent de la scène, au dernier acte, ne signifie pas leur mort. Mais plutôt leur refus de vivre dans un monde où la sécheresse, symbole de la mort, règne. Le deuxième est la création de deux niveaux opposés.

d- Les personnages

Lorsqu'il analyse le processus de communication entre les personnages, Erving Goffman affirme qu'il est arbitraire de n'étudier que la dimension orale de l'échange linguistique, sans prendre en compte le visuel, qui est une part capitale de l'échange :

> Les termes de « locuteur » et d'« auditeur » laissent supposer que le son seul est en cause, alors qu'il est évident que la vue, parfois même le toucher, sont très importants du point de vue de l'organisation. S'agissant de la distribution des tours, de la vérification de la réception au moyen d'indices visuels, de la fonction paralinguistique des gestes, de la synchronisation, de l'orientation des regards, de la démonstration de l'attention (que l'on pense au regard dans le vide), de l'estimation de l'absorption d'autrui dont on surveille les apartés et l'expression du visage, sur tous ces points, il est évident que la vision est cruciale, tant pour le locuteur que pour l'auditeur, lesquels, s'ils veulent conduire efficacement leur conversation, ont tout intérêt à pouvoir se regarder l'un l'autre[564].

La tâche la plus importante du comédien, toujours selon Goffman, est de faire entendre la parole.

Dans le cas du théâtre à lire, comme a*s-Sudd*, le dialogue ne permet pas de représenter le locuteur dans ses dimensions sonores et physiques. Savons-nous si Ġaylān est jeune ou vieux ? Si Maymūna est brune ou blonde ? Et si Mayārā est grande ou petite ? Le lecteur ici imagine la scène et les personnages. Son travail est décisif. Il donne une figure à ces êtres de papier, mais surtout il fixe le sens du dialogue.

[563] La construction de l'entité humaine est un point important dans la pensée de notre auteur. Nous l'abordons dans la dernière partie de ce travail.
[564] Goffman, *Façon de parler,* Paris, Edition de Minuit, 1987, p. 139.

De ce fait, Al-Mas‘adī libère ses personnages de la matérialité des comédiens (qui peuvent interpréter les personnages sur scène). Chaque lecteur devient d’une certaine manière son propre metteur en scène.

2- Les problèmes de la mise en scène

a- L’évolution historique du lieu théâtral

Comme le confirme Marie-Claude Hubert, le lieu théâtral se compose toujours de deux unités complémentaires : une partie de l’espace réservée au jeu, l’autre au spectateur. C’est un endroit où l’on regarde et où l’on est vu[565]. Dans *as-Sudd*, où les 9 actes se succèdent de façon régulière, l’impossibilité de la scène bouleverse les rapports acteurs-spectateurs.

L’histoire du théâtre montre qu’à chaque époque la nécessité d’une dramaturgie va amener à chercher un type de scène qui lui correspond. Le théâtre antique ou le théâtre médiéval, par exemple, possèdent chacun une structure scénique propre. Au XIXe siècle, le théâtre européen est un théâtre à l’italienne, à scène fermée. Au début du XXe siècle, il n’y a pas plus de séparation entre l’espace réservé aux acteurs et l’espace réservé aux spectateurs. La scène est à présent ouverte et on assiste à l’apparition du théâtre libre avec André Antoine[566] qui va supprimer le proscenium[567]. A partir des années 1950, le théâtre cherche à se différencier du septième art. Il veut rapprocher acteurs et spectateurs. Différents projets tels que le théâtre mobile, le théâtre rond ou encore le théâtre mobile à scène annulaire, font alors leur apparition. Le théâtre mobile, comme l’indique son nom, est fondé sur la mobilité de l’espace. La salle et la scène se situent dans le prolongement l’une de l’autre. Dans le théâtre en rond, les acteurs sont entourés par le public et dans le théâtre à scène annulaire, la scène se déploie autour du public[568].

Dans le théâtre à scène simultanée, les deux lieux, celui du spectateur et celui de l’acteur, sont en perspective, modifiant totalement l’esthétique scénique traditionnelle[569].

Ces formes tendent, chacune à sa manière, à briser les limites qui séparent acteur et spectateur. Hubert affirme qu’après 1968, la notion même de lieu théâtral est mise en cause en tentant de porter le théâtre dans la rue :

[565] Marie-Claude Hubert, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 138.
[566] Théâtre libre ou théâtre des Naturalistes est un mouvement théâtral français, créé par André Antoine en 1887 afin de rénover le spectacle par une mise en scène réaliste sous l’influence des écrivains comme Émile Zola.
[567] Proscenium est le devant de la scène d'un théâtre antique, synonyme de « avant-scène », *Larousse*.
[568] Voir à ce propos Marie-Claude Hubert, *Le théâtre*, *op. cit*., p. 139-140.
[569] Michel Pruner, *Analyse du texte de théâtre, op. cit*., p. 55.

> Certains créateurs refusent en effet de se laisser emprisonner dans des formes trop institutionnalisées, de peur qu'elles ne deviennent des supermarchés de la culture[570].

Le théâtre dans le monde arabe est un genre littéraire nouveau. En Tunisie, on le découvre avec les troupes égyptiennes et libanaises comme celle de Ğurğ Abyaḍ, par exemple. L'histoire de la scène s'y développe différemment qu'en Europe. Elle n'a pas connu la même configuration de la scène avec deux espaces : l'un réservé au jeu et l'autre au spectateur. Elle a brûlé ces étapes connues par le théâtre occidental pour garder, à côté du théâtre en salle, avec les Ḥakawātī, le théâtre d'ombres ou encore le théâtre des marionnettes, un théâtre de rue.

Le rapprochement entre acteur et spectateur, recherché dans le théâtre occidental, existe dans une forme traditionnelle du théâtre arabe dont la scène sous sa forme annulaire a toujours existé sous sa forme de spectale dans les places publiques. La présentation scénique n'est pas pour autant amoindrie. Bien au contraire, elle permet de placer le spectateur à l'intérieur de l'action théâtrale et de captiver son attention, en cherchant davantage ce contact acteur-spectateur.

Dans *as-Sudd,* le renforcement du lien acteur/spectateur va jusqu'à faire disparaître la scène. L'auteur réalise un travail porté sur la description.

a- La présence du narrateur

Le récitant[571] n'est pas présent dans *as-Sudd*. Il est remplacé par un narrateur. Une grande partie du texte est déclamé par ce dernier. Omniprésent, il prend en charge le récit de l'histoire. Il explique l'enchaînement des événements, annonce le sujet, évoque le décor et décrit les personnages. L'action est présentée alors de deux manières : à travers le jeu des personnages et à travers la voix du narrateur. Son rôle est ainsi assez complexe puisque c'est à lui que revient la charge de créer la réelle illusion de l'univers étrange mis en scène dans *as-Sudd*. L'espace, décrit par le narrateur, peut être matériel, comme la description du lieu : « على منحدر جبل أخشاب غليظ حزين كئيب وأرضه ظمأى وعشبه أشواك وسيوف صفراء [572] ». (Sur une pente de montagne, sèche et dure. Ses plantes sont comme des aiguilles, ses terres assoiffées sont

[570] Marie-Claude Hubert, *Le théâtre*, *op. cit*., p. 140.
[571] Le récitant, un acteur qui raconte l'histoire des personnages. https://www.editionstheatrales.fr

[572] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I, *op. cit*., p. 29.

poussiéreuses et son ciel est jaune.), ou psychique comme la description de l'état d'âme de Ġaylān par exemple : « رجّر ضتهتلاكهرلس؟نبب غ يقحي»[573] (Ġaylān, ennuyé, baisse la tête).

C'est un narrateur, comme le décrit Ṭaršūna, qui sait tout et informe sur tout :

راوبلكلّشيىء غيمصيمفا؟طار يغفّق غى ا ؟داث يغن عن ظهور لشّخصيّات وصوّر أحيانا حركتهم.[574]

Un narrateur omniscient. Il décrit le cadre de l'action, commente les événements, annonce l'apparition des personnages et représente parfois leurs mouvements.

Le narrateur accompagne le lecteur et il lui transmet ses observations, des aventures et des impressions. De plus, la narration au présent rend plus vivants les événements, exactement comme sur une scène de théâtre.

Le premier chapitre de cette partie affirmait que l'écriture de notre auteur déjoue les codes des genres littéraires. C'est loin d'être un choix de facilité mais notre auteur trouve des solutions. Il met en place, par exemple, un narrateur pour dépasser la difficulté d'une mise en scène. Sa présence démontre de l'intérieur la structure théâtrale traditionnelle et l'amène vers d'autres structures génériques telles que le roman ou la nouvelle.

En effet, malgré l'impossibilité d'une mise en scène, l'auteur ne nie pas l'aspect théâtral de son texte. Il lui donne le nom d'un « moule théâtral » et il n'est pas impossible de juger du caractère scénique de ce texte. Le dialogue est prédominant dans notre texte et l'ouverture au monologue le nourrit également. Les scènes s'enchaînent de façon logique, mais les actes[575], éléments principaux dans une pièce de théâtre, sont désignés sous le nom de tableaux[576]. La distinction entre les 9 tableaux est nette. La fin d'un tableau est marquée par les mouvements des personnages, la sortie puis l'arrivée d'autres personnages sur scène, ou par un signe temporel comme la fin d'une journée qui annonce la fin d'une scène. Il reste à observer la mise en place des décors.

b- Le décor

Le décor, quant à lui, est ordinaire. Il symbolise la thématique d'*as-Sudd* : il est une représentation d'un monde vaste et ouvert, la montagne et la vallée, afin de donner plus

[573] *Ibid*., p. 58.

[574] Maḥmūd Ṭaršūna, *al-Adab al-Murīd fī mu'allafāt al-Mas'adī*, Tunis, 'Ālim al-Kitāb, 1985 p. 89.

[575] L'acte est une unité temporelle : « Les exigences de la scène impliquent que ne soient retenus de l'action que des moments essentiels, la représentation ne pouvant excéder un certain nombre d'heures, au risque de lasser le spectateur. Le rythme d'une pièce de théâtre doit être rondement mené. La division de l'action en actes permet de représenter uniquement les moments marquants et d'élider certains laps de temps. ». Marie-Claude Hubert, *Le théâtre*, *op. cit*., p., 19.

[576] Selon Hubert : « l'acte peut être appelé, selon les époques, tableau ou épisode », Marie-Claude Hubert, *Le théâtre*, *op. cit*., p 19.

d'ampleur au sentiment d'angoisse d'un personnage seul devant l'univers. C'est dans cet univers qu'Al-Mas'adī essaie de saisir l'homme, cherchant sa place dans l'univers et dans sa profondeur la plus intime.

Les jeux de lumière et de l'éclairage sont aussi importants que pour n'importe quelle autre pièce théâtrale. Citons par exemple la description de l'apparition de Mayārā : « يبرز في ظلمة الليل الذي خيّم على الشاطئ[577] ». (Une silhouette apparaît dans l'obscurité de la nuit tombante).

Par ailleurs, le théâtre d'Al-Mas'adī se rapproche du théâtre occidental dans son désir de faire du théâtre un spectacle complet. D'où l'idée d'intercaler chants, musique et danse dans la pièce et de leur donner autant d'importance qu'à la parole. *As-Sudd* peut se présenter également comme une œuvre picturale. En effet, dans la description de certaines images, comme celle de la destruction du barrage, nous observons un jeu entre le noir et le blanc, mais aussi avec d'autres couleurs, en particulier dans le premier tableau. La couleur jaune, par exemple, évoque le sentiment de mal-être chez les personnages. Al-Mas'adī essaie de retrouver l'image que nos angoisses existentielles déposent en nous et d'en décrire les effets.

c- Quelques indications scéniques.

Dans *as-Sudd,* la description est importante dans la mesure où elle comble l'absence de possibilité d'une présentation scénique. Observons dans le passage suivant tous les détails fournis pour décrire l'emplacement du barrage :

في مكانٍ آخر من الجبل، مكانٍ ذي وعُرٍ مرتبكٍ كثيف شوك، شرودت من هذه الصاعدة من جانب الجبل، تتخذ الوادي في قعر بعيد السدّ، وحول السدّ قوّاتٌ تحمي وحركةٌ ودويّ وعملٌ شديد، وجدّ عنيد تراءى للناظر كأشباح.[578]

Dans un autre lieu de la montagne, poussiéreux avec des plantes épineuses et sauvages, un passage traverse la montagne jusqu'à la rivière. Très loin, au bout de la rivière, il y a le barrage. A proximité, se trouve une activité intense. Il y a des bruits, des mouvements, un travail obstiné et des efforts acharnés. On dirait des fantômes.

Les figures de style se multiplient et enrichissent la description. La comparaison est présente dans la majorité des phrases d'*as-Sudd*. Elle est utilisée sous plusieurs formes (تشبيه مرسل مجمل,[579] تشبيه مرسل مفصّل,[580] تشبيه مؤكّد[581] ,[582] Elle permet de donner non seulement une

[577] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I, *op. cit.,* p., 104.

[578] *Ibid*., p. 115.

[579] تشبيه مجمل est une comparaison sans l'outil de comparaison ((كأنّ – ك/ comme – tel que) et sans l'objet de la similitude (وجه الشبه). Exemple : علي أسدٌ (Ali est un lion).

[580] مرسل مجمل est une comparaison avec l'outil de comparaison et sans l'objet de la similitude. Exemple : العلماء كالنجوم (les scientifiques sont commes les étoiles).

image précise des objets et des choses, mais aussi de les rendre sensibles. Observons l'exemple suivant où le ciel est comparé à une patte «وقد انتشرت شُعّة نديّة في سماء رطبة كالعجين» [583] ». (Des rayons humides se dispersent dans un ciel doux comme la patte)

Tout le texte d'*as-Sudd* peut aussi fonctionner comme une personnification des éléments de l'univers, animés ou non, comme on peut le rencontrer dans le récit mythique. Le sens derrière cette personnification reste parfois difficile à déchiffrer. Le fait de faire parler les pierres ou l'âne, par exemple, semble vouloir exprimer quelque chose. Hussein a tenté de donner une explication à la présence d'un animal qui parle et qui réfléchit mais sans aucune certitude[584]. Il a simplement avancé l'idée que l'âne peut illustrer la situation d'un peuple qui ne peut pas prendre ses propres décisions.

Même si nous ne pouvons pas interpréter toutes les données de la description dans *as-Sudd*, elle remplit plusieurs fonctions. Nous avons pu en déterminer deux principales d'ordre esthétique et émotionnel.

La fonction esthétique est manifeste dans l'exemple suivant :

حجراتٌ ثلاث تتحرّك وتنتصب رويدًا رويدًا كأنها صورٌ لطينٍ يداعبها الخزّاف فإذا الحجرة الأولى فتاةٌ غضّة حمراء الشعر كالفجر وعيناها كالسماء. وإذا الثانية فتاةٌ كالأولى، لا غضّة ولا حمراء بل صلبة شديدة كالرقم في صحراء. وإذا الثالثة فتاةٌ غضّة حمراء كالأولى، أختها الكبرى[585].

Trois pierres. Elles s'animent et prennent peu à peu la forme de jeunes filles comme l'argile dans les mains du potier. Les voilà qui, comme des dormeuses, se réveillent et repoussent sommeil et couverture. La première pierre est une jeune fille tendre et rose. Elle a des cheveux comme l'aurore et des yeux de la couleur du ciel. La deuxième pierre est une jeune fille comme la première. Elle est ni fraîche ni rose mais ferme et dure comme la canicule dans un désert. La troisième pierre est une jeune fille tendre et rose comme la première, sa sœur aînée.

Ṭaršūna [586] parle de l'art de la sculpture et compare les trois pierres animées dans *as-Sudd* aux trois sculptures sur les murs de la ville italienne de Pompéi qui représentent les déesses de la beauté Aglaé, Thalie et Euphrosyne. C'est la sculpture qui vient soutenir la poésie dans le texte de notre auteur. Nous pouvons citer également l'image de الجارية (l'esclave) que Maymūna croise pendant sa promenade. Cette esclave est allongée sur une pierre, ses seins

---

[581] مرسل فمصرّح est une comparaison avec les trois éléments de la comparaison: le comparant, le comparé et l'outil de comparaison. Exemple : **الطفل في كالزهرة لطف** 'enfant est pur comme une fleur).

[582] مؤكّد مشبّه est une comparaison sans l'outil de comparaison. الحنظل في زهرةٌ الدفلى (La fielle est une fleur dans sa beauté.).

[583] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I*, op. cit*., p. 57.

[584] Ṭ. Ḥusayn, *as-Sudd* Qissa tamṯīliyya ramziyya, *al-Ǧumhūriyya*, *op. cit*.

[585] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I*, op. cit*., p. 67.

[586] Maḥmūd Ṭaršūna, *al-Adab al-Murīd fī mu'allafāt al-Mas'adī*, *op. cit*., p. 164.

vers le ciel, comme si elle faisait partie de la pierre, telle une belle sculpture de Rodin, selon l'expression de Ṭaršūna.

La fonction esthétique est aussi présente dans les poèmes, la prose rimée et le chant. Observons par exemple le passage suivant :

يَدْخُلُ جماعة من الكهان وَمَعَهُمْ لباس خشوع ذلك وشعيرة مقدسة في مشعل وسبعة مطلسمة [...] وتأخذ السفينة في رقص وطقوس [...] يتمتمون كلامهم[587].

Un groupe de prêtres, serviteurs de Ṣāhabbā', entre dans une posture de méditation. Ils sont six et l'un d'entre eux est une torche. Le septième est un tambour. Puis, six personnes, et le septième est un pichet d'eau. Les prières s'enflamment. Le vent souffle, les burnous se dressent et se secouent. Ils commencent à danser et à chanter. […] Ils finissent leurs prières en chuchotant.

L'exemple présente une pratique rituelle exercée par les fidèles de Ṣāhabbā'. Elle consiste en une danse accompagnée par une musique bien rythmée. Présenté sur une scène de théâtre, ce passage peut former un spectacle complet avec la musique, les mouvements des danseurs, la couleur de leur burnous, la fumée qui s'envole, etc. Dans le texte écrit, cette image évoquera, en premier lieu la danse des soufis et le texte coranique. En effet, ce passage est une reprise de la sourate *al-Kahf* :

سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم ويقولون خمسة سادسهم كلبهم رجما بالغيب ويقولون سبعة وثامنهم كلبهم قل ربي أعلم بعدتهم ما يعلمهم إلا قليل فلا تمار فيهم إلا مراء ظاهرا ولا تستفت فيهم منهم أحدا[588].

Ils diront : « ils étaient trois et le quatrième était leur chien. » Et ils diront en conjecturant sur leur mystère qu'ils étaient cinq, le sixième étant leur chien et ils diront : « sept, le huitième étant leur chien. » Dis : « Mon Seigneur connaît mieux leur nombre. Il n'en est que peu qui le savent. » Ne discute à leur sujet que d'une façon apparente et ne consulte personne en ce qui les concerne.

A l'étude de la fonction émotionnelle, la description provoque divers sentiments : l'émerveillement, l'étonnement mais aussi la peur. Observons le passage suivant décrivant la destruction du barrage :

رأيتُ سدًّا من جماجم موتى قد رصفت كأحسن ما يكون الرصف. ورأيتُ الماء جاريًا من الجماجم كالسيل؟ من ثقوب العيون، ومنصبًّا من خروق الأفواه والمناخر[589].

J'ai vu un barrage fait de crânes de morts rangés dans l'ordre le plus parfait…Et j'ai vu l'eau passer à travers jaillissant des trous des yeux et s'écoulant des bouches et des narines.

L'auteur ne s'arrête pas à la description d'un mur de crânes, mais il expose tous les détails laissant imaginer le mouvement et l'écoulement de l'eau à travers les crânes. La signification ici est assez claire ; la construction du barrage provoquera la mort et la destruction. Seule

587 Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I, *op. cit*., p. 40.
588 Le Coran, *al-Kahf* (الكهف), sourate 8, verset n° 22.
589 Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I, *op. cit*., p. 63.

Maymūna l'avait prédit, car elle avait été attentive aux avertissements des voix des disciples de la déesse Ṣāhabbā'.

Le jeu de l'ombre et de la lumière accentue le sentiment d'angoisse. La pénétration de la lumière dans un milieu sombre et noire, les mouvements des ombres et leurs transformations et le bruit des tonnerres et des tambours etc. préparent une mise en scène. Ils assurent aussi une fonction symbolique comme dans le huitième acte par exemple : « تتمزّقُ السّماء جرحا أحدّ من لاخاطرِ يظهرُ لاجلفي ضوءِ لبرقِ ويش أُ لاظّ ؟قجأقعيتش رضاحك[590] ». (Le ciel se déchire, une blessure plus tranchante qu'un souvenir. Et la montagne apparaît sous la lumière des éclairs. Soudain, l'obscurité naît et se dissipe en riant).

Le jeu avec la lumière est fréquemment reproduit tout au long du texte. Observons l'exemple suivant : « أ تريفي تهى لاغابس راجًا يُجيرًا[591] ». (Ne vois-tu pas dans les profondeurs de la forêt une lanterne lumineuse). La lumière est ici un symbole d'espoir pour Ġaylān et Mayārā.

Conclusion

L'auteur prône un théâtre qui reflète l'homme avec ses angoisses et ses désirs, sans respecter, pour autant, les règles de cet art. Tout cela est neuf pour les années 1940 et annonce une attitude qui sera celle d'al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī. Plusieurs formules s'y manifestent, bouleversant l'édifice théâtral connu et modifiant totalement l'esthétique scénique traditionnelle.

La scène dans al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī ne peut être qu'illusion et l'espace de la fiction est essentiellement imaginaire et suggestif. Au théâtre, au contraire, il s'agit d'un élément fonctionnel et indispensable. Cependant, Hubert, affirme que le théâtre impose sa forme[592]. Selon elle, il ne se réduit pas à la somme des paroles émises à l'intérieur de la représentation. Il constitue un langage artistique et remplit une fonction poétique. En ce sens, notre analyse a pris en compte le matériau poétique qu'*as-Sudd* offre au même titre que n'importe quelle autre œuvre littéraire (métaphores, métonymies ou images symboliques) et qui contribue à donner à notre texte une dimension qui lui permet d'agir sur le lecteur, non seulement au niveau des significations mais également des émotions.

As-Sudd s'enrichit de tous les écarts entre les différents genres littéraires. Il s'agit aussi d'un récit merveilleux, fantastique et imaginaire. Mais Al-Mas'adī pose bien des questions plus philosophique. Le dialogue qui se déroule entre deux personnages est le point culminant du

590 *Ibid*., p. 125.
591 *Id*., p. 127.
592 Marie Claud Huber, *Le théâtre, op. cit*., p. 138.

texte. La nature des répliques réduites à des brèves questions suivies de longs développements en guise de réponses, prend plutôt la forme d'un entretien, forme littéraire spécifique se rapprochant du genre de "conte philosophique" visant à expliquer l'être ainsi que le sens de son existence.

PARTIE III

LE RAPPORT DU GENRE A L'ŒUVRE

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

INTRODUCTION

L'étude du genre a largement bénéficié d'avancées théoriques depuis le XXe siècle et en particulier avec les structuralistes[593] et la Nouvelle critique[594]. L'importance qui lui est accordée est liée à la question même de la littérarité[595]. En effet, définir les traits communs entre un certain nombre d'œuvres permet de confirmer leur appartenance à un corpus particulier et de conférer au livre, comme l'affirme Genette, un statut officiel :

> Comme nous l'avons déjà entrevu, l'indication générique est une annexe du titre, plus ou moins facultative et plus ou moins autonome selon les époques ou les genres, [..], puisque destinée à faire connaitre le statut générique intentionnel de l'œuvre qui suit. Ce statut est officiel, en ce sens qu'il est celui que l'auteur et l'éditeur veulent attribuer au texte, et qu'aucun lecteur ne peut légitimement ignorer ou négliger cette attribution, même s'il ne se considère pas comme tenu à l'approuver[596].

Ainsi, à la question : « Qu'est-ce qui fait qu'un texte est une œuvre littéraire [597]? », la réponse sera : parce que c'est un roman, une tragédie, un poème, etc. Stalloni rappelle ici que la fonction première de l'identification générique consiste à une meilleure compréhension d'une œuvre littéraire.

La littérature éprouve, depuis toujours, le besoin d'identifier clairement diverses formes d'écriture selon des structures typologiques. Ainsi, le lecteur peut différencier facilement un roman d'une pièce de théâtre, un essai d'un recueil poétique ou une autobiographie d'une nouvelle. La réflexion sur le genre est revendiquée alors en tant que seul moyen pertinent pour classer la littérature. Dans ce sens, Schaeffer déclare que c'est toute la littérature qui se déploie à partir de la notion du genre. Il affirme que :

> La théorie des genres est ainsi devenue le lieu où se joue le sort du champ extensionnel et de la définition de la littérature : l'introuvable spécificité sémiotique est « sauvée » grâce à la relève […] de la théorie des genres[598].

[593] Structuraliste : Courant intellectuel des années 1960-1970, issu de la linguistique, travaillant à dégager les principales unités fondatrices des structures signifiantes, littérales ou symboliques.

[594] La nouvelle critique : Les grands bouleversements culturels des années 1960 dont l'impact très actif du structuralisme, ont amorcé des rapports nouveaux et inédits entre l'œuvre littéraire et le lecteur. D'un simple récepteur passif, il est amené à devenir un participant actif dans le décryptage du texte littéraire. Ce changement de perspectives est à la base de l'apparition et du développement de l'école française de la nouvelle critique. https://pirtukweje.wordpress.com/2018/09/12/la-nouvelle-critique-the-french-new-criticism/
L'opposition fréquente entre nouvelle critique et histoire littéraire est expliquée et critiquée par Gérard Genette dans Gérard Genette, *Figures III*, Le Seuil, 1972, en particulier dans les deux premiers chapitres.

[595] Caractère esthétique de ce qui n'appartient qu'à la littérature, et définit un texte comme *littéraire*. Eric Bordas, Barel-Moisan, Bonnet Déruelle et Marcandier, *L'analyse littéraire*, Armand Colin, 2015, p. 244.

[596] Gérard Genette, *Seuils*, Le Seuil, Paris, 1987, p. 89-90.

[597] Yves Stalloni, *Les genres littéraires,* Dunod, Paris, 1997, p. 115.

[598] Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Le Seuil, 1989, p. 10.

La définition de la littérature fait alors le plus souvent appel à la notion de genre. Pour déterminer son champ d'application et pour être de la littérature, un texte doit appartenir à un genre littéraire. Selon Stalloni, en se référant au genre, la littérature trouve une définition provisoire. Elle est entre la « forme » (cadre rhétorique, techniques d'écriture et de composition) et le « sens » (orientations thématiques, significations avouées ou sous-jacentes). Il affirme que :

> Reconnaître le genre d'une œuvre, c'est, inévitablement, la replacer à la fois dans la perspective de l'histoire littéraire et dans celle de la critique analytique[599].

Dans la 2ème partie de notre recherche, nous avons voulu répondre à la première donnée : la forme. Nous avons constaté une exploration, de la part de l'auteur, de plusieurs genres littéraires et cela au sein du même texte. Nous avons mis en pratique la théorie du transgénérisme telle qu'elle est élaborée, pour la critique arabe, par Hallaq[600]. L'identification du transgénérisme dans *as-Sudd* nous a permis un repérage de traits pertinents ressortissant d'une esthétique à la fois soumise et réfractaire à la tradition littéraire, celle d'al-Masraḥ aḍ-Ḍihnī.

Dans cette 3ème partie, allons approcher ce rapport entre l'œuvre et le genre dans *as-Sudd*. Pour ce faire, nous répondrons d'abord à la question suivante : quels traits spécifiques permettent d'identifier al-Masraḥ aḍ-Ḍihnī en tant que genre littéraire ? Puis, nous tenterons de répondre à la question du ‘‘sens’’. Son écriture correspond à des projets inévitablement traversés par l'histoire et, en particulier, par les influences du courant existentialiste. Il s'agit alors de replacer l'œuvre dans le contexte de sa pensée historique, sociale et humaniste. Nous répondrons en particulier aux questions suivantes : En quoi consiste la pensée d'Al-Mas‘adī ? Comment se présente-t-elle dans le patrimoine arabe et mondial ?

Pour répondre à ces questions, nous nous appuierons sur les fondements de la critique génétique, nous combinerons deux approches qui délimiteront notre analyse : l'approche historique et l'approche théorique. La première sera consacrée à l'histoire du texte lui-même en analysant un certain nombre de manuscrits d'Al-Mas‘adī. Cette démarche a pour but de suivre le processus de création chez notre auteur et de tenter de déterminer, parmi tous les genres littéraires qui enrichissent son texte, quelle est sa première intention.

Nous conclurons notre étude avec un aperçu sur la pensée de notre auteur. Nous l'analyserons en la présentant en relation avec les différents courants qui ont pu l'influencer.

[599] Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, 1997, *op. cit*, p. 116.
[600] Boutros Hallaq, *Gibran et la refondation littéraire arabe,* Paris, Sindbad, 2008.

Chapitre I

AL-MASRAḤ AḌ-ḌIHNĪ : UN GENRE EN QUÊTE DE SOI

I- Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?

1- La notion du genre en littérature

Dans le cadre de cette contribution consacrée à la définition et à la délimitation d'al-Masraḥ aḍ-Ḍihnī en tant que genre littéraire, il convient avant toute chose de s'arrêter sur la notion de genre. La tâche est difficile car le terme est abstrait et les définitions sont multiples. Tiré du latin *genus generis*, le mot genre, renvoyait initialement à la notion d'origine. Il s'emploie jusqu'à la Renaissance dans ce sens. Il désigne alors, la race, la souche. C'est de cette signification que découle l'expression « genre humain[601] ».

Avec Lalande, ce mot prend des notions plus philosophiques exprimant un regroupement d'individus ou d'objets présentant entre eux des caractères communs. Il affirme que « deux objets sont dits du même genre lorsqu'ils ont en commun quelques caractères importants [602]».

Fondée sur des critères de similitude, la réflexion sur les genres littéraires a pris de l'importance dans le domaine littéraire. Nous l'abordons ici sur deux points : les modes de classification des genres littéraires et les normes qui caractérisent un genre littéraire.

a- La classification des genres littéraires

Aristote**,** premier auteur à avoir élaboré une véritable théorie générique[603], se réfère à la notion de *mimesis* (imitation), et donc à la représentation. Elle se résume dans la simulation d'actions ou d'événements imaginaires, pour caractériser la littérature, ou plutôt la poésie[604]. La représentation peut être indirecte : par un récit, avec une énonciation à la première ou à la troisième personne, ou directe sous la forme d'un dialogue. Aristote utilise le mot « espèce » pour reprendre les diverses classifications dans les dialogues de Platon, afin de distinguer deux espèces : - les espèces relèvent toutes de *la mimésis* ; - elles se distinguent entre elles à partir des formes de l'imitation. Il explique que :

> L'épopée, et la poésie tragique comme aussi la comédie, l'art du poète de dithyrambe et, pour la plus grande partie, celui du joueur de flûte et de cithare, se trouvent être, d'une manière générale, des

[601] Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, Dunod, Paris, 1997, p. 9.
[602] Lalande André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1972, p. 385.
[603] Aristote, *La poétique*, trad. M. Magnien, Librairie générale française, Paris, 1990.
[604] La notion de littérature n'existait pas encore.

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

imitations. Mais ils diffèrent les uns des autres par trois aspects : ou bien ils imitent par des moyens différents, ou bien ils imitent des objets différents, ou bien ils imitent selon des modes différents, et non de la même manière[605].

Cette distinction va aboutir à l'apparition de genres différents tels que la tragédie, la prose, le théâtre etc. Cependant, l'intérêt principal d'Aristote est de légiférer en faveur du théâtre et montrer, en particulier, la supériorité de la tragédie.

Ce n'est qu'avec Platon que les trois genres, basés sur le mode de l'énonciation, seront distincts d'une manière assez nette :

Il y a une première sorte de poésie et de fiction entièrement imitative qui comprend, comme tu l'as dit, la tragédie et la comédie ; une deuxième où les faits sont rapportés par le poète lui-même, tu la trouveras surtout dans les dithyrambes, et enfin une troisième formée de la combinaison des deux précédentes, en usage dans l'épopée et beaucoup d'autres genres[606].

Afin d'illustrer cette idée, nous reprenons le tableau suivant, réalisé par Stalloni[607] :

Mimesis (fonction imitative)				
Énonciation zéro		Énonciation directe	Énonciation mixte	
Dramatique		Narratif	Narratif	
Tragédie	Comédie	Dithyrambe	Épopée	Autres genres

Plus tard, la classification ternaire s'impose chez des auteurs allemands comme les frères Schlegel (Friedrich 1772-1829 et August 1767-1845). Il va se présenter, pour le XIXe et le XXe siècles, sous trois formes : lyrique, épique et dramatique. A partir de là, les théoriciens adoptent une attitude commune et l'idée de trois genres devient une règle canonique en particulier pour le XXe siècle.

Gérard Genette, exprimant son regret à l'égard de cette position, explique qu'elle risque de ne pas pouvoir rendre compte de la vérité littéraire :

L'histoire de la théorie des genres est toute marquée de ces schémas fascinants qui informent et déforment la réalité souvent hétérogène du champ littéraire et prétendent découvrir un « système » naturel là où ils construisent une symétrie factice à grand renfort de fausses fenêtres[608].

Il assimile, à l'instar de Kate Hamburger[609], la notion de la « fiction » à celle de la *mimésis.* On est ainsi devant deux grands genres : la fiction (dramatique ou narrative) et la poésie lyrique. Genette explique son analyse en ces termes :

[605] Aristote, *La poétique*, trad. M. Magnien, Librairie générale française, Paris, 1990, p. 85.
[606] Platon, *La République*, trad. R. Baccou, Garnier-Flammarion, Paris 1966, p. 146.
[607] Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, *op. cit*., p. 15.
[608] G. Genette, *Introduction à l'architexte*, dans *Théorie des genres*, Paris, Le seuil, 1986, p. 26.

> Le nouveau système illustré par d'innombrables variations sur la tirade épique-dramatique-lyrique consiste donc à répudier le monopole fictionnel au profit d'une sorte de duopole plus ou moins déclaré, où la littérarité va désormais s'attacher à deux grands types : d'un côté la fiction (dramatique ou narrative), de l'autre la poésie lyrique, de plus en plus souvent désignée par le terme poésie tout court[610].

Selon lui, il s'agit avant tout de fiction : « une œuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur[611] ». L'importance de cette nouvelle théorie reste le nouveau statut accordé à la poésie.

En 1997, Genette procède à une nouvelle distinction. Il réserve le terme « modes » aux catégories isolées, il s'agit de « catégories qui relèvent de la linguistique[612] », et le mot « genre » aux œuvres littéraires. Afin de désigner un ensemble d'œuvres qui partage des caractères communs, il introduit pour la première fois le terme « archigenre » :

> Toutes les espèces, tous les sous-genres, genres ou super-genres sont des classes empiriques, établies par observation du donné historique, ou à la limite par extrapolation à partir de ce donné[613].

Pour résumer, « l'archigenre » traduit le caractère unissant des groupes d'œuvres littéraires. Il est lié à une époque donnée. Il ne peut être qu'une création théorique. La confusion liée à la notion du genre revient, selon Genette, au fait que, par exemple, derrière le terme « dramatique », il existe à la fois un mode d'énonciation (celle du théâtre) et un genre (tragédie, comédie,…). Il reste, cependant, que la théorie des genres en littérature a l'avantage d'opérer une classification objective des textes.

a- Les caractéristiques d'un genre littéraire

En fonction des critères déterminés, un texte est répertorié comme appartenant (ou non) à un genre littéraire. Ainsi, le genre détermine ce qui pourrait être ou non de la littérature : « Ne serait littérature que ce qui appartiendrait à un genre littéraire[614] ». Schaeffer déclare à ce propos :

---

609 Kate Hamburger*, La logique des genres littéraires*, Seuil, Paris, 1986.
610 Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Seuil, Paris, 2004, p. 21.
611 *Ibid.,* 2004, p. 95.
612 G. Genette, *Introduction à l'architexte*, *op. cit*., p. 142.
613 *Ibid*., p. 143.
614 Martin Degand, *Le mythe et les genres littéraires Aspects théoriques*, http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/19/Degand.pdf

> La théorie des genres est ainsi devenue le lieu où se joue le sort du champ extensionnel et de la définition de la littérature : l'introuvable spécificité sémiotique est « sauvée » grâce à la relève de la théorie des genres[615].

L'idée exprimée par Schaeffer est que la définition de la littérature revient le plus souvent à la notion du genre pour déterminer son champ d'application, d'où l'importance de définir les limites de chaque genre littéraire.

Néanmoins, il ne s'agit pas simplement de classer une œuvre. Déterminer le genre d'un texte permet également de l'appréhender, de le comprendre et de l'interpréter correctement. En effet, le lecteur, grâce à cette classification, peut identifier correctement le type de discours et vient au texte avec des présomptions que Jauss[616] nomme « l'horizon d'attente ». Il s'agit d'une forme de présupposition conventionnelle qui donne au texte une norme à partir de laquelle s'établiront une réputation et une classification. Ainsi, et selon Jauss, le genre se définit non par le respect d'un modèle préexistant, mais par une sorte de contrat passé entre le texte et le lecteur.

Cependant, Jauss ne définit pas l'œuvre d'art par son genre mais plutôt par « l'intensité de son effet sur un public donné [617]». Toujours selon lui, il est nécessaire d'intégrer, dans l'analyse littéraire, la relation qu'entretient le texte avec le lecteur. Pour répondre à la question du genre, nous nous appuierons sur la définition de Lalande, présentée plus haut. Elle conduit à trois principaux critères pour constituer un genre : la notion de traits communs (similitude), la question de la pertinence des caractères et la notion de ce que Stalloni appelle « l'idée du nombre[618]. Toute classification générique doit nécessairement se fonder sur des traits communs[619]. Il convient également, dans une analyse de type générique, que ces caractères soient à la fois pertinents et représentatifs.

A ce propos, Schaeffer pose la question suivante : quels traits seront considérés comme déterminants[620] ? Il rappelle l'idée de Luis J. Pietro, qui rappelle à son tour l'importance de la pertinence des traits communs :

> Un texte contient un nombre infini de caractéristiques. Chacune d'entre elles peut toujours être identique à celles d'un autre texte (qui génère, lui aussi, une infinité de traits). Lors d'une

[615] M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Seuil, Paris, 1989, p. 10.
[616] Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1994.
[617] *Ibid.,* p. 53.
[618] Stalloni, *Les genres littéraires*, *op. cit*., p. 10
[619] Lalande André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie, op. cit.,* p. 386.
[620] Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire, op. cit*., p. 68.

classification générique, chaque texte pourrait donc entretenir des rapports de similitude avec une infinité d'autres écrits[621].

De là vient la nécessité de la pertinence des traits communs.

Concernant la « loi du nombre », Stalloni affirme que :

> Un genre ne peut exister [...] que s'il regroupe sous son label un nombre représentatif d'œuvres liées entre elles par des points communs[622].

Sans donner un nombre précis, il affirme qu'il faut plus de deux traits communs pour constituer un genre. Mais selon Lalande, deux traits suffisent.

La similitude des caractéristiques, leur pertinence et leur nombre sont des éléments qui entrent, en effet, dans la reconnaissance d'un genre mais sans pouvoir, pour autant, le définir. En effet, déterminer les principaux critères d'un genre littéraire est une tâche qui est loin d'être facile. Certains considèrent parfois ce système comme normatif et trop rigide. Stalloni lui-même explique que la classification est, très souvent, à plusieurs niveaux[623], précisant qu'un genre peut avoir différentes espèces qui contiennent différentes classes et que le problème est de nature lexicale :

> Que met-on exactement derrière le mot genre ? On se rendra vite compte que cette question banale équivaut à s'interroger sur la nature particulière des diverses productions littéraires, sur l'angle retenu pour mener l'analyse, sur l'acte de lecture, sur la réception réservée à l'œuvre, sur sa « littérarité », bref sur l'essence même de la littérature. Il faudra avancer avec prudence dans un domaine où les mots sont piégés[624].

Schaeffer adhère également à cette idée et pose la question suivante : « l'appartenance d'un texte à un genre donné implique-t-elle du même coup son exclusion des autres genres[625] ? » Alors la classification générique ne peut pas se présenter, selon lui, en «purs termes analytiques[626] ».

Enfin, rapportons la thèse de Maurice Blanchot qui soutient également l'idée que la classification générique n'a guère d'importance parce qu'il est nécessaire de nier la notion des genres au profit de la littérature elle-même. Selon lui, chaque œuvre nie le système des genres littéraires et sécrète elle-même l'essence de la littérature. Chaque

[621] Cité dans, Schaeffer, 1989 *op. cit.,* p. 67.
[622] Stalloni, 2005, *op. cit*., p. 10**.**
[623] *Ibid*., p. 10.
[624] *Id.* p. 11.
[625] Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire, op. cit*. p. 69.
[626] *Id.* p. 65.

œuvre, par son côté inclassable (et peut-être sa volonté de ne pas l'être), s'oppose à la classification générique. Selon lui :

> Tout se passerait donc comme si, les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule, brillait seule dans la clarté mystérieuse qu'elle propage et que chaque création littéraire lui renvoie en la multipliant, comme s'il y avait donc une "essence" de la littérature[627].

L'appartenance d'un texte à un genre littéraire serait alors moins attestée que nous pourrions le présumer. Ne faut-il pas dans ce cas avancer l'idée qu'un texte peut appartenir à deux ou plusieurs genres différents ?

Nous tentons de voir à présent de quoi relève plus précisément al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī.

2- Al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī

a- *Al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī*, un genre nouveau

Rappelons ici que le terme « al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī » (théâtre de la pensée) est utilisé pour la première fois en 1933 par Tawfīq Al-Ḥakīm. Par ces deux mots, il désigne une pièce de théâtre qui n'a pas pour vocation d'être jouée sur une scène de théâtre. Gérard Genette utilise, à la fin des années 1960, un terme approximatif : « opération mentale[628]». Il montre qu'imaginer des actes et imaginer des paroles procèdent de la même « opération mentale ».

Les conclusions des recherches autour de la notion du « genre » dont nous venons d'avoir un aperçu, montrent la complexité de diverses tentatives à cerner le concept dans le domaine de la littérature. On distingue deux approches[629]. La première est historique. Elle répond à la question suivante : Comment sont produites et distribuées les œuvres aux diverses époques ? La deuxième approche est théorique. Elle pose la question suivante : Quels caractères discriminants permettent de répartir les œuvres dans les diverses classes[630] ?

Nous écartons ici pour « al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī » l'approche historique car ce terme n'a bénéficié, depuis son apparition, d'aucune évolution et le nombre d'œuvres qui prétendent appartenir à ce genre est très faible. L'approche théorique semble plus adaptée si nous voulons l'aborder en tant que genre et déterminer ses caractères discriminants. Nous nous appuierons, pour l'approche théorique, sur les travaux d'Yves Stalloni.

[627] *Ibid.,* p. 273.
[628] Gérard Genette, *Figure II*, Seuil, 1969, p. 54.
[629] Yves Stalloni, *Les genres littéraires, op. cit*., p. 10.
[630] *Id*., p. 11.

Sa théorie consiste en la présence de trois présupposés qui sont : la norme, le nombre et la hiérarchie[631].

La norme est la représentation du livre à l'intérieur d'une catégorie déterminée. Il affirme que :

> En ce sens que la catégorie générique prédétermine le contenu des productions qui en relèvent. Elle se présente, en fait, comme une division figée régie par des règles impératives dont l'observance conditionne la cohérence[632].

Alors, l'adaptation des normes et leur ajustement va déterminer la première caractéristique du genre. Concernant le nombre, le genre est aussi une figure de pluralité. Notre chercheur explique que :

> Pour qu'il y ait genre, il faut la réunion, fondée sur des critères de ressemblance, d'éléments individuels pris en nombre indéfini, mais d'importance assez grande[633].

Quand un nombre important de livres partage un caractère commun, il prend ses propres significations et se distingue des autres ensembles pour former une « espèce » à part.

Au sein de chaque espèce, se forment des sous-espèces que Stalloni nomme famille ou classe. C'est dans ce sens-là qu'il aborde le troisième point et parle d'une hiérarchie :

> Le genre délimite un premier niveau par rapport à l'espèce[634], elle-même divisée en famille ou en classe, elles-mêmes réparties en groupes ou cellules, elles-mêmes composées d'unités ou d'objets et ainsi de suite[635].

Par un fait de juxtaposition ou d'opposition, un genre peut se définir par rapport à un autre. C'est ainsi que, par exemple, la comédie se distingue de la tragédie.

L'appartenance d'une œuvre à un genre donné dépendra alors d'une présence suffisamment distinctive dans l'œuvre d'un nombre de caractères propres à ce genre. Dans des œuvres comme *as-Sudd* et *Ahl al-Kahf,* se trouvent réunis un nombre particulier de caractéristiques telles que l'intention philosophique, le symbolisme, la prédominance du dialogue. *As-Sudd* est appelé traditionnellement « théâtre » sans pour autant pouvoir réaliser une mise en scène. Ils forment ainsi un genre qui possède ses propres caractères : al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī. Un genre qui répond au nom de théâtre, mais un théâtre basé sur le symbole et l'introduction d'une pensée philosophique plus que sur l'action et la représentation scéniques. Il est, selon la déclaration de T. Al-Ḥakīm, de nature purement intellectuelle et mentale.

631 *Id*., p. 10.
632 *Id*., p.10.
633 *Id*., p. 10.
634 Stalloni intègre ici le sens sémantique général du mot « genre ».
635 Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, *op. cit*., p.10.

Le genre *d'al-Masraḥ aḏ-Ḍihnī*, du fait de son appartenance partielle au genre du théâtre, attire notre attention ici sur un aspect singulier et problématique. C'est celui que Genette appelle « les frontières du récit ».[636] Selon Genette, il est difficile de dessiner les frontières entre les genres littéraires. Il revient même sur l'opposition entre *mimésis*[637] et *diégèsis*[638] instaurée depuis Aristote. Comment la nouvelle critique considère-t-elle cette opposition ?

a- Al-Masraḥ aḏ-Ḍihnī entre *mimésis* et *diégèsis*

Pour définir les genres littéraires, Aristote reste le point de départ. Sa théorie détermine une forme binaire.

Dans son *Introduction à l'architexte*[639], Genette présente, sous forme de tableau, le système des genres chez Aristote :

Mode / Objet	Dramatique	Narratif
Supérieur	Tragédie	Epopée
Inférieur	Comédie	Parodie

La distinction ici est nette entre, d'une part, les genres supérieurs et les genres inférieurs, et d'autre part, entre genre narratif et genre dramatique. La tragédie et l'épopée avaient déjà trouvé leur place en tant que formes nobles face à la comédie et à la parodie. Aristote, loue chez Homère tout ce qui rapproche son écriture de la diction dramatique. En effet, depuis Platon, *lexis* (façon de dire) s'oppose à *logos* (ce qui est dit).

Cette opposition va diviser une fois pour toutes, imitation (*mimésis*) et récit (*diégèsis*). Platon limite la *mimésis* aux conditions scéniques de la représentation dramatique (le théâtre) et le *diégèsis* au récit : tout ce que l'auteur raconte. Genette rappelle ainsi que :

> Pour Platon comme pour Aristote, le récit est un mode affaibli, atténué de la représentation littéraire et l'on perçoit mal, à première vue, ce qui pourrait en faire juger autrement[640].

En distinguant les genres narratifs des genres dramatiques, cette définition discrimine le genre théâtral pour *as-Sudd.* En effet, depuis Aristote, la distinction entre les deux modes est affirmée et leur juxtaposition serait sûrement contradictoire.

[636] Gérard Genette, *Figures II*, Paris, *op. cit.,* p. 49.
[637] *Mimésis* : (mimétique) principe d'imitation guidant la représentation. Bordas, Barel-Moissan, Bonnet, Déruelle, Marcandier, *L'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 254.
[638] *Diégèsis* : vocabulaire de la narratologie ; désigne les éléments constituant l'histoire, distinct du discours narratif. Bordas, Barel-Moissan, Bonnet, Déruelle, Marcandier, *L'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 253.
[639] Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 100.
[640] *Ibid, Figures II*, p. 53.

Nous avons pu observer, dans la deuxième partie de ce travail, qu'*as-Sudd* est structurée, en partie, sur la narration, mais il peut être adapté aux « conditions scéniques de la représentation[641] ». Ainsi la principale caractéristique d'*al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī* est qu'il peut réduire cet écart entre écriture narrative et écriture dramatique, entre *mimesis* et diégésis. Al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī prend ainsi la même voix que la nouvelle critique dans la mesure où tous les deux tentent de réduire la distance entre *mimesis* et *diégèsis*. En effet, Genette considère la classification d'Aristote comme étant pratique. Il affirme que :

> Cette division théorique, qui oppose, à l'intérieur de la diction poétique, les deux modes purs et hétérogènes du récit et de l'imitation, entraîne et fonde une classification pratique des genres, qui comprend les deux modes purs (narratif, représenté par l'ancien dithyrambe, mimétique, représenté par le théâtre), plus un mode mixte, ou plus précisément, alterné, qui est celui de l'épopée[642].

Cette division aura alors pour conséquence une classification pratique des modes et des genres. Une classification qui est respectée jusqu'à aujourd'hui : la tragédie, par exemple, ne peut pas appartenir aux deux modes : narratif et dramatique à la fois. Mais Genette va dépasser cette classification et il va restituer au récit toute sa valeur et toute son importance. Il affirme que :

> Il faut pourtant introduire ici une observation dont ni Platon ni Aristote ne semblent s'être souciés, et qui restituera au récit toute sa valeur et toute son importance. L'imitation directe, telle qu'elle fonctionne à la scène, consiste en gestes et en paroles. En tant qu'imitation par gestes, elle peut évidemment représenter des actions, mais elle échappe ici au plan linguistique, qui est celui où s'exerce l'activité spécifique du poète. En tant qu'imitation en paroles, discours tenus par des personnages (et il va de soi que dans une œuvre narrative la part de l'imitation directe se réduit à cela), elle n'est pas à proprement parler représentative, puisqu'elle se borne à reproduire tel quel, un discours réel ou fictif[643].

Genette part du principe que l'imitation est le fait de représenter, par des moyens verbaux, à la fois une réalité non-verbale et une réalité verbale. Il explique ainsi que le travail de la fiction a pour effet d'atténuer la différence entre ces deux modes d'imitation. Dans sa démarche, il met en avant le plan linguistique et il affirme que : « imaginer des actes et imaginer des paroles procède de la même opération mentale[644]».

Si Genette admet une distinction entre l'acte de représentation mentale (à travers la *diégèsis*) et l'acte de représentation verbale (à travers la *mimésis*), c'est pour contester la théorie même

[641] Selon Genette, Aristote identifie le genre dramatique au mode imitatif par les conditions scéniques de la représentation.
[642] Gérard Genette, *Figure II*, *op. cit*. p. 51.
[643] *Ibid*., p. 53.
[644] *Id*., p. 54.

de l'imitation. Il donne l'exemple de cinq vers d'Homère, dans lesquels l'imitation se trouve dans les cinq vers dramatiques, qui consiste simplement en l'interpolation, au milieu d'un texte représentant des événements[645].

Le point de vue de Genette se base sur le fait que la théorie même de l'imitation conçoit la fiction poétique comme un « simulacre de réalité [646]» et il ne fait aucune différence entre réalité et représentation. En conséquence, la fiction se ramène selon cette théorie, à une réalité feinte qui attend simplement d'être représentée. L'imitation n'est que pur mirage. Genette finit par ramener la littérature à la *lexis*. Il explique que :

> Or il apparaît que dans cette perspective, la notion même d'imitation sur le plan de la *lexis* est un pur mirage, qui s'évanouit à mesure qu'on l'approche : le langage ne peut imiter parfaitement que du langage, où plus précisément un discours ne peut imiter parfaitement qu'un discours parfaitement identique ; bref, un discours ne peut imiter que lui-même, en tant que *lexis*, l'imitation directe est, exactement, une tautologie[647].

Genette conclut sa théorie en affirmant que le seul mode que connaisse la littérature, en tant que représentation, est le récit. Il annonce que :

> Nous sommes donc conduits à cette conclusion inattendue, que le seul mode que connaisse la littérature en tant que représentation est le récit. La représentation littéraire, la mimésis des anciens, ce n'est donc pas le récit plus les « discours », c'est le récit, et seulement le récit. […] L'imitation parfaite n'est plus une imitation, c'est la chose même, et finalement la seule imitation, c'est l'imparfaite. Mimésis, c'est diégèsis[648].

Platon opposait catégoriquement *mimésis à diégèsis*. La première, par une imitation parfaite, est supérieure à la seconde, imitation imparfaite. Genette remet en cause cette classification en s'attaquant au principe même de l'imitation. La représentation ne se résume pas simplement à l'action d'imitation. Elle est geste, mais elle est aussi parole. En tant que telle, le plan linguistique doit être mis en avant. Il est l'activité principale de l'auteur. Ainsi, l'espace qui sépare *mimésis* et *diégèsis* est réduit. Selon Genette, *mimésis* est une tautologie et le récit est le seul mode représentant de la littérature.

Dans le chapitre suivant, nous tenterons de répondre à la question suivante : de quoi relève précisément al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī ?

[645] *Id*., p. 53.
[646] Nous empruntons cette expression à Genette.
[647] Gérard Genette, *Figure II*, *op. cit.,* p. 55.
[648] *Ibid*., p. 55.

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

CHAPITRE. II

AL-MASRAḤ AḌ-ḌIHNĪ,
LES CRITÈRES THÉORIQUES ET ESTHÉTIQUES D'UN GENRE LITTERAIRE

Introduction

L'intérêt pour les deux chapitres suivants (chapitre II et chapitre III) est de déterminer les codes propres au genre d'al-Masraḥ aḍ-Ḍihnī. Notre approche est en deux étapes : la première est historique. Elle consiste à étudier la procédure de l'écriture chez Al-Mas'adī. Pour ce faire, nous procéderons à l'analyse de quelques brouillons, afin de tracer un aperçu des premières intentions et des choix génériques de l'auteur. La deuxième étape est esthétique. Par l'expression « critères esthétiques », nous désignons les codes qui peuvent déterminer un genre littéraire. Nous tentons ici de montrer que le théâtre de la pensée trouve une expression privilégiée entre, d'une part, le genre de l'essai et, d'autre part, le genre du dialogue philosophique. En effet, les caractères génériques, de l'un comme de l'autre, s'imposent dans la définition des codes propres à al-Masraḥ aḍ-Ḍihnī.

I- Perspective de l'écriture chez Al-Mas'adī

1- Présentation de quelques brouillons

a- A la recherche des brouillons

Après avoir recueilli quelques manuscrits d'Al-Mas'adī[649], nous avons tenté de déterminer, dater et classer les conceptions successives de l'œuvre qu'ils révèlent. Nous ne disposons pas de la totalité des manuscrits de l'auteur, qui sont plus proches de brouillons que de manuscrits finaux. Cependant, à la lumière des éléments en notre possession, nous tenterons d'éclaircir le travail de l'écriture chez notre auteur.

Il est probable que l'élément le plus important qui nous permet d'entreprendre cette étude est la recherche effectuée par Ṭaršūna, entamée durant les dernières années de la vie d'Al-Mas'adī[650]. Notre chercheur explique ce travail de collection. Il rapporte qu'à la fin de sa

[649] M. Ṭaršūna nous a envoyé l'ensemble des manuscrits.
[650] Al-Mas'adī est mort le 16 décembre 2004.

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

lecture de *Yawm al-qaṭī'a* (Jour de la rupture) et *Yawm al-qaḥṭ*[651] (le jour de la sécheresse), il s'attendait à trouver d'autres manuscrits appartenant à notre auteur. Ils auraient été, selon lui, assez nombreux pour former une nouvelle ou un roman. Pour cette raison, il a poursuivi ses recherches et a mis la main sur un troisième texte, *Ḥadiṯ aḍ-Ḍaḥiyya* (Parole d'une victime), et bien d'autres manuscrits. Il les a rassemblés et les a publiés sous le titre de *Min ayyām 'Imrān* (Quelques jours de la vie de 'Imrān). Avec la permission de l'auteur, il a poussé encore plus loin ses recherches. Il trouve trois autres manuscrits : *Yawm al-ma'rifa an-nakira* (Le jour de la connaissance indéfinie), *Yawm as-su'āl al-a'ẓam* (Le jour du jugement) et *Yawm al-liqā' al-mustaḥīl* (Le jour de la rencontre impossible). L'espoir de découvrir d'autres textes ne l'ayant pas encore quitté, Tarchouna entame une deuxième série de recherches. Il réussit à réunir et à publier, en 2002, 22 manuscrits dans *Qiṣṣat al-qiṣṣa*[652] (L'histoire de l'histoire). Dans le passage suivant, Ṭaršūna décrit les brouillons retrouvés :

وأخذت الدفاتر تتكشف الواحد بعد الآخر، فسادت لحظات من الصمت، ما خلا زقزقة عصافير تأتي من الخارج، وحفيف أوراق الأشجار التي تداعبها نسمات الصباح الباكر. كنا على وشك اليأس ونحن نقلب في هذه الأوراق التي لا تحمل أي شيء سوى كشوف الحسابات البنكية، وظروف ورسائل شخصية... ومما زاد في يأسنا أن هذه الوثائق كانت تحمل تواريخ تعود إلى سنوات خلت، وكأنها كانت تسخر من سذاجتنا وجهلنا. لكننا قفزنا فرحين عندما لاحظنا أن بعض هذه الأوراق قد استعملت من جديد كمسودات لكتابة خطية. وما لبثنا أن عدنا إلى الدفاتر نتفحص بعض تلك المسودات التي كانت عبارة عن نصوص لا تخلو من سريالية رغم بساطة محتواها وورقها الرديء. وكم كانت دهشتنا كبيرة عندما قرأنا اسم دانيا مكررا على أكثر من ورقة، وفي أخرى اسم عمران... وأيقنا أننا وجدنا الضالة المنشودة...وانتهى بحثنا عن يوم أخرى[653].

Les carnets apparaissent les uns après les autres. Des carnets qui étaient auparavant bleus, rouges ou verts, le temps avait effacé leurs couleurs. Nous étions au bord du désespoir quand nous les avons parcourus, car ils ne comportaient que des relevés bancaires, enveloppes, lettres personnelles, invitations à des réunions, à des mariages ou inaugurations de musées et des vieilles revues […] Et sans doute, ces documents se moquaient bien de notre aveuglement. Nous regardions uniquement ce qui était imprimé sur ces feuilles et nous n'avions pas remarqué qu'elles avaient servi de brouillons en écriture manuscrite. Il ne nous était jamais venu à l'esprit que ces écritures n'étaient pas des documents officiels bien qu'ils soient rangés ensemble. La surprise fut grande quand nous avons lu le nom de Dānyā et sur une autre feuille le nom de 'Imrān…Enfin, nous avons récupéré durant 22 Jours.

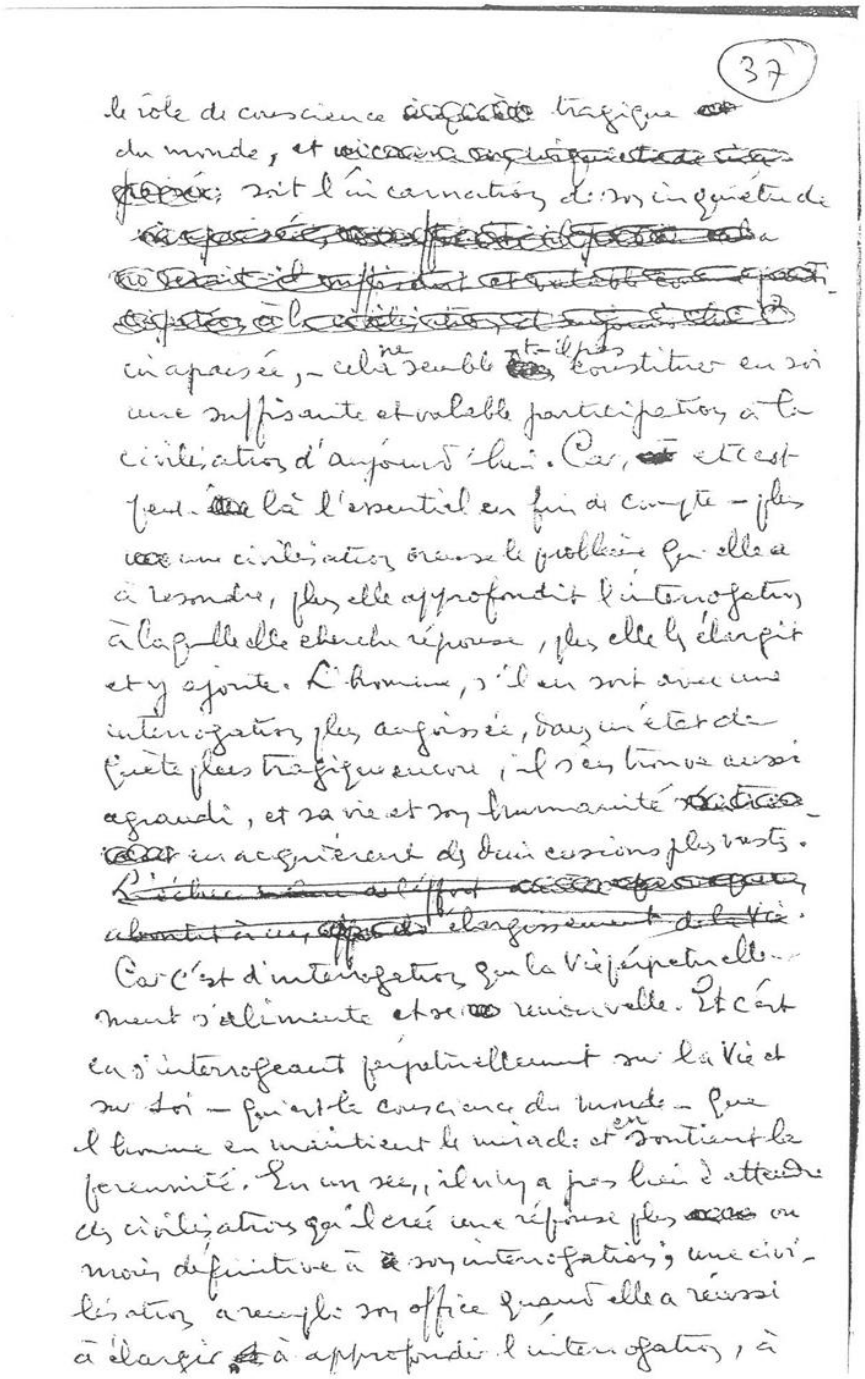
Travailler sur ces manuscrits est une tâche ardue, car il manque un élément important, celui de la datation de ces écrits. Ṭaršūna a procédé à une mise en ordre en établissant une méthode, à partir de laquelle nous mènerons notre analyse. Elle consiste à organiser chronologiquement les textes en se référant, par exemple, aux noms des personnages et à la succession des

[651] *Yawm al-qaṭī'a* et *Yawm al-qaḥṭ* sont les deux ensembles de brouillons trouvés par Ṭaršūna.
[652] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume I, p. 435-449.
[653] *Ibid*., p. 436.

événements racontés sur ces brouillons. Il a paginé les feuilles (en haut à droite) de cette manière, il a participé à la fabrication de l'œuvre à la manière d'une deuxième main qui réécrit le texte. Les exemples suivants donnent un aperçu de ces brouillons. Nous avons retranscrit certaines pages pour les rendre plus facilement déchiffrables[654].

a- Un aperçu des brouillons

654 Nous avons remplacé les ratures par le trait du chiffre 8 sur le clavier.



Document 1.

37

Le rôle de conscience —— tragique — du monde, et —— soit l'incarnation de ——— inquiétude de ———— inapaisée, cela ne semble-t-il pas constituer en soi une suffisante et valable participation à la civilisation d'aujourd'hui. Car, —— et c'est peut- — être là l'essentiel en fin de compte, plus —— une civilisation creuse le problème qu'elle a à résoudre, plus elle

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

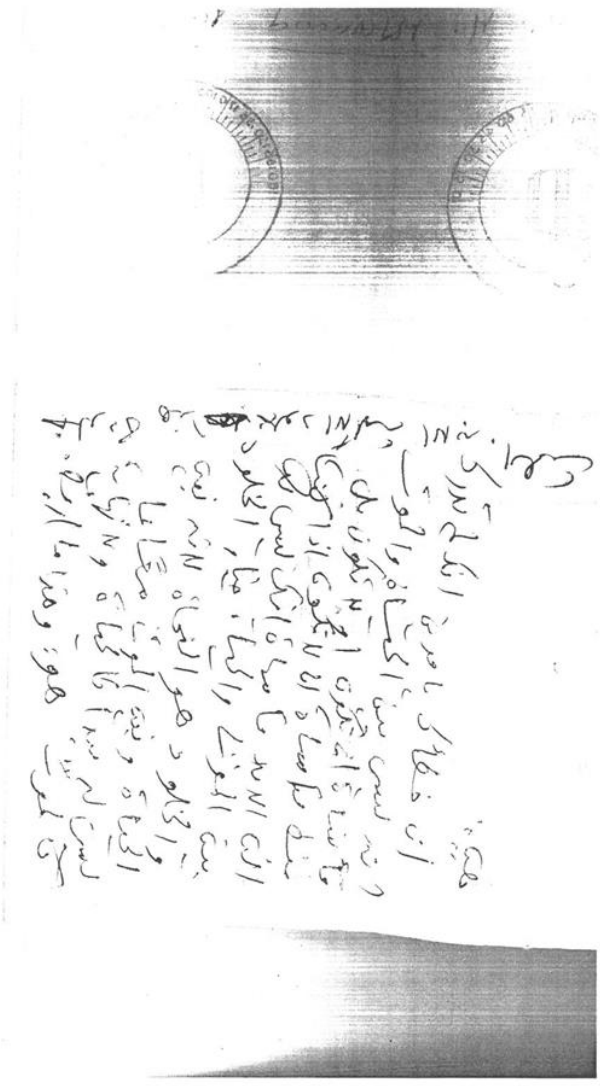
approfondit l'interrogation à laquelle elle cherche réponses, plus elle l'élargit et y ajoute. L'homme s'il en sort avec une interrogation plus angoissée, dans un état de quête plus tragique encore, il s'en trouve aussi agrandi, et sa vie et son humanité —— en acquièrent des dimensions plus vastes.

Car c'est d'interrogation que la vie perpétuellement s'alimente et se —— renouvelle. Et c'est en s'interrogeant perpétuellement sur la vie et sur soi – qui est la conscience du monde - que l'homme en maintient le miracle et en soutient la pérennité. En ce sens, il n'y a pas lieu d'attendre des civilisations qu'il crée une réponse plus ——— ou moins définitive à ses— interrogations, une civilisation a rempli son office quand elle a réussi à élargir —— et à approfondir l'interrogation, à

Document 1.

Document n° 2.

Document 2.

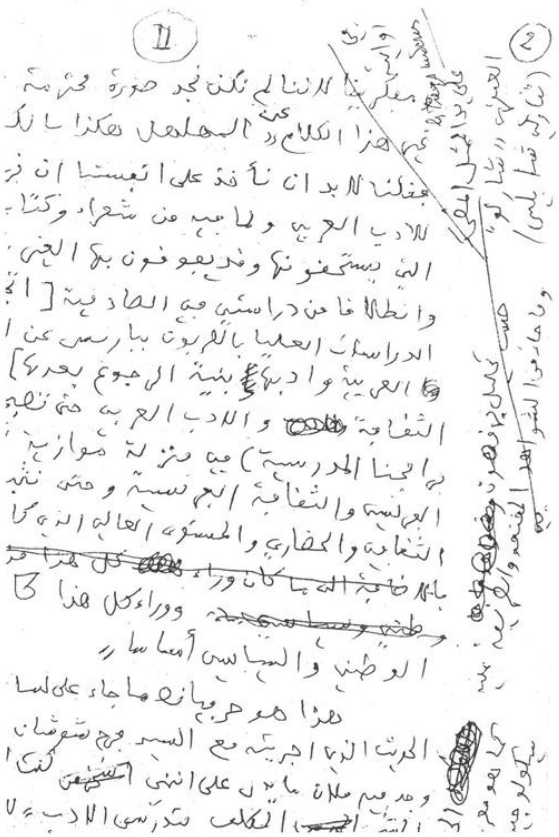


Document 3.

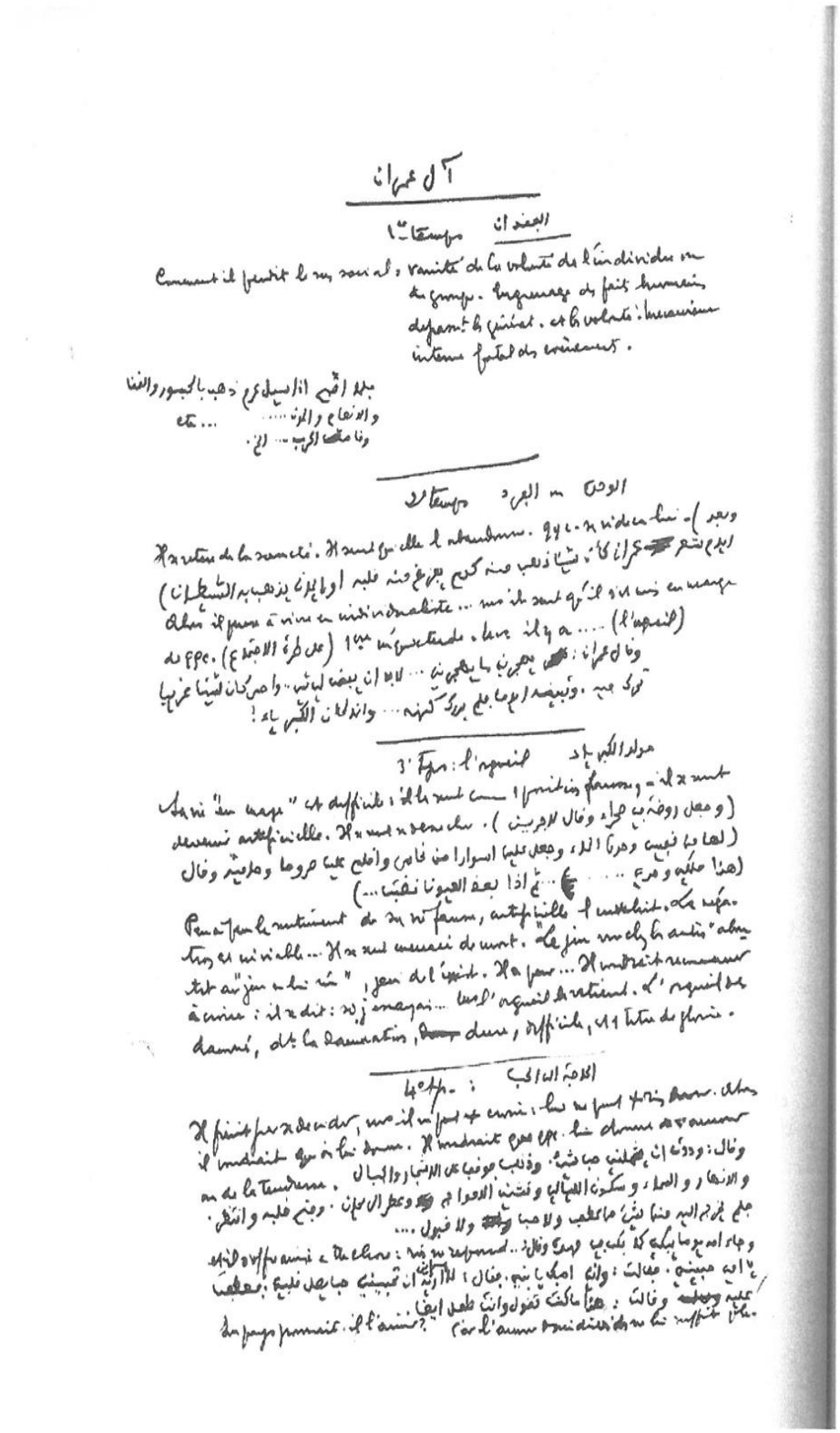
هي
إن خطأكي ا مهين لأكّل تدرك
لأنّ ملي سبين لحياة ولموت
المأساة أن تكون أو لا تكون
ـت يد أن تكون _____
المأساة أن لا يسكل بين الموت والحياة خار الدخول
وخ و د هو الحاجز الذي يفصل الحياة والموت معا
خ ودك هو الدخول الى الحياة

Document n° 4.

وتعري _____ شموخيّة لوجود لرّيا عقيين صمت لاكون وغلة _____ اكسان عن روعة مأساة الكيان.
يلي أربالف عل عن الموتال غريب.
لاعقر يّ مخون وأيّ نيكيل يّ نيكيل مخون مخون ا؟ وأيّ مخون لاعقر ي



Document n° 5.



Document n° 6

آل عمران

1er temps1 الفقدان

Comment il perdit le sens social : vanité de la volonté de l'individu ou du groupe. Engrenage des faits humains dépassant les générations et les volontés ; mécanisme interne fatal des événements.

فلما أصبح إلا سريع ذهب الجاسوس والقناطر والعام والمؤن...

etc. …

2e temps2 الوحدة الفرد

Il se retire de la société. Il sent qu'elle l'abandonne. Quelque chose se vide en lui (وبعد أيّام شعر عمران كأنّ شيئا ذهب فيه فرغ فيه كدم ذهب به شيطان أو إيمان يذهب به قلبه). Alors il pense vivre en individualiste… mais il sent qu'il s'est mis en marge de quelque chose ((على طرف الجماعة) 1er inquiétude mais il a … (l'orgueil).

قال عمران: يزعجني يزعجني ... لا بدّ أن يبقى لي شيء ... وأحسّ كأنّ شيئا غريبا يتحرّك فيه وبعد أيّام فلم يدر كنهه ... ولكنّه كان الكبرياء.

temps l'orgueil 3 الكبرياء والدليل

La vie en « marge » est difficile ; il la sent comme une position fausse, il se sent devenir artificiel. Il se sent exclu (…).

وجعل يروض قلبه على الصراخ في وجه الماء " وحدها تسقي لي الحياة " ثم يقف على الشاطئ وقد امتلأ صدره بالرياح وقال: هذا لي وحدي ... " ثمّ إذا بعض الجالسين يضحكون.

Peu à peu le sentiment de sa vie fausse, artificielle l'envahit. La négation est inévitable … Il se sent menacé de mort « Le jeu vu chez les autres » aboutit au « jeu en lui-même », jeu de l'existence. Il a peur. Il voudrait recommencer à croire : il se dit : si j'essayais… Mais l'orgueil le retient. L'orgueil des damnés, dont la damnation dure, difficile, est un titre de gloire.

Temps 4 الحاجة إلى الحب

Il finit par se décider, mais il ne peut plus croire; il ne peut plus rien faire. Alors il voudrait qu'on lui donne … Il voudrait que quelqu'un lui donne de l'amour et de la tendresse.

قال : وددت أن يمشي إليّ حبّ شيء

فذهب يقف على الجسر والحمار والسّماء، ويسكون الليالي، ويتمنّى الرّمواج، وعطر الريحان وتحت قلبه ويتظر...

فلما خرج إليه شيء من عطف وحبّ وقبول... وجاء أمّ هيومي إليك فيما مده قال

Et il s'offre ainsi à toute chose : rien ne répond (…).

يا أمّي حنّيني

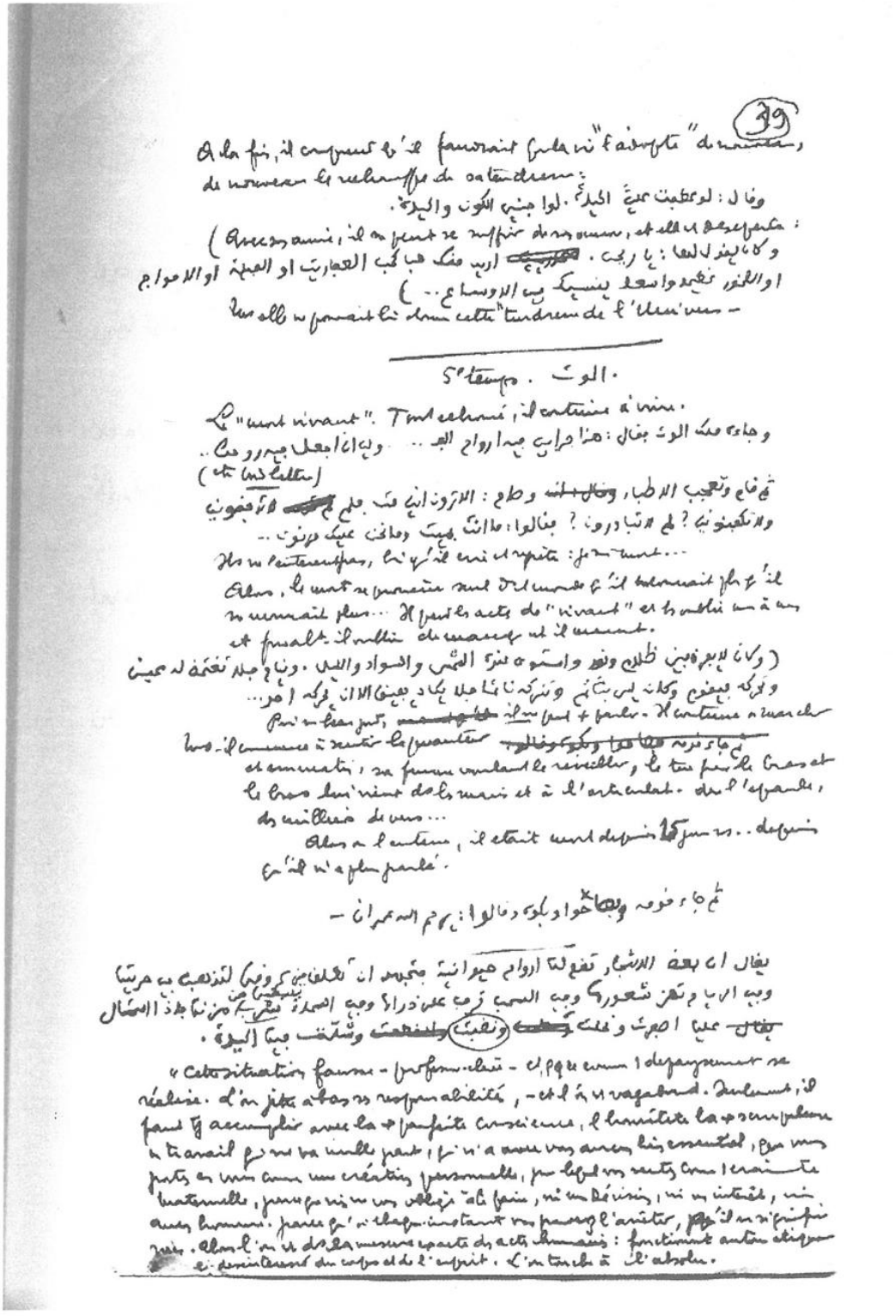
فقالت : وأيّ أحنّيك يا بنيّ

فقال: أريد أن تحنّيني

فـعظـتـعليه وقالت: هذا ما كنتقول وأنت ظل يأضا

Le pays pourrait-il l’aimer ? Car l’amour individuel ne lui suffit plus.

Document 6.



Document. N° 7.

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

A la fin, il comprend qu'il faudrait que la vie « l'adopte » de nouveau, de nouveau le réchauffe de tendresse :

وقال : لو عطفت عليّ الحياة و أحبّني الكون.

Avec son amie il ne peut se suffire de son amour et elle ne désespéra _____

وكان يقول لها : أي حياة أريد معك بحبّك الحياة أو الليلة، أو الزواج أو الصّخور، عظيما وملاعينيك بين ذراعي؟؟

.Mais elle ne pourrait lui donner cette tendresse de l'univers

5e temps الموت

Le « mort vivant ». Tout est mort-né, il continue à vivre.

وجاء الكلام متقطعا قال: هذا جريح فيه أرواح الشرار ولي أن أجلع فيه روحك.

ثم قام وتجاب الطبّاء وصاح :

أ تدرون أنّي مت فلم _____ تدفنوني و تأكلوني لم تبادرون؟

فقالوا : ما أن تبيّت ومات حتى جنّ ونزكي

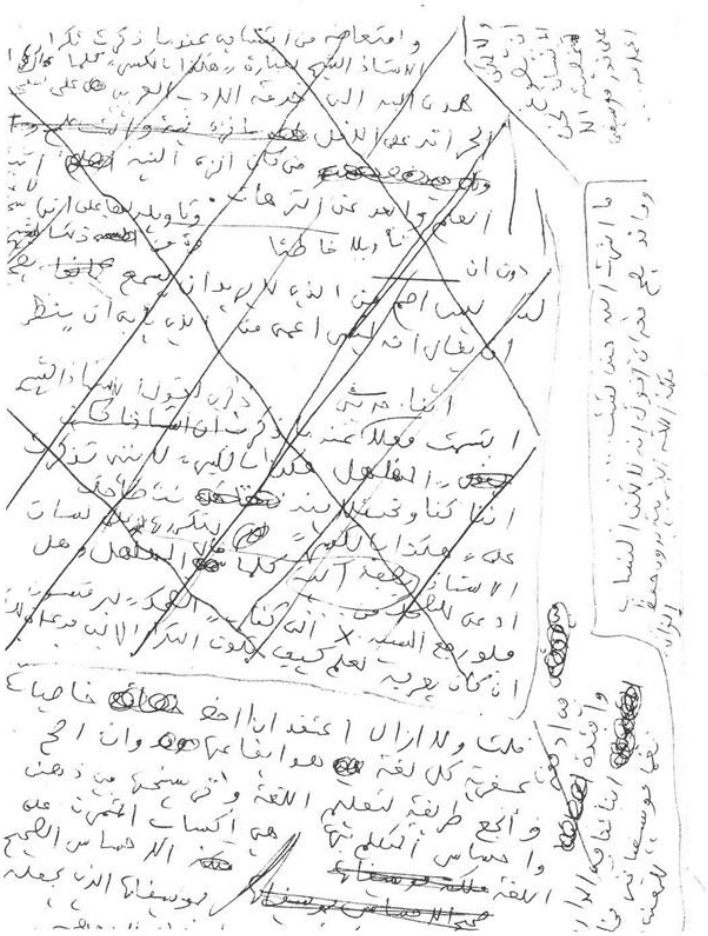
Ils ne l'entendent pas bien qu'il crie et répète : Je suis mort… Alors le mort se promène seul, immobile ; il ne remuait plus ses membres. Il perd les actes de « vivant » et les oublie un à un et finalement il oublie de manger, et il mourut.

وكان في ذات يوم ظ م ورفع يده تجاه الشّمس والسّواد والليل. وانفجر ضاحكا عينه، وتحرك فيقوم وكأنّ على بطنه، وتركت من فمه إلى أن حرّكه أمر.

Puis un beau jour, _____ il ne peut plus parler. Il continue de marcher mais il commence à sentir la puanteur _____ et un matin, sa femme voulait le réveiller, le tire par le bras et le bras lui revient dans les mains, et à l'articulation de l'épaule, des milliers de vers… Alors on l'enterre, il était mort depuis 15 jours, depuis qu'il n'a plus parlé.

ثمّ جاء القوم فصاحوا وبكوه وقالوا رحم الله عمران.

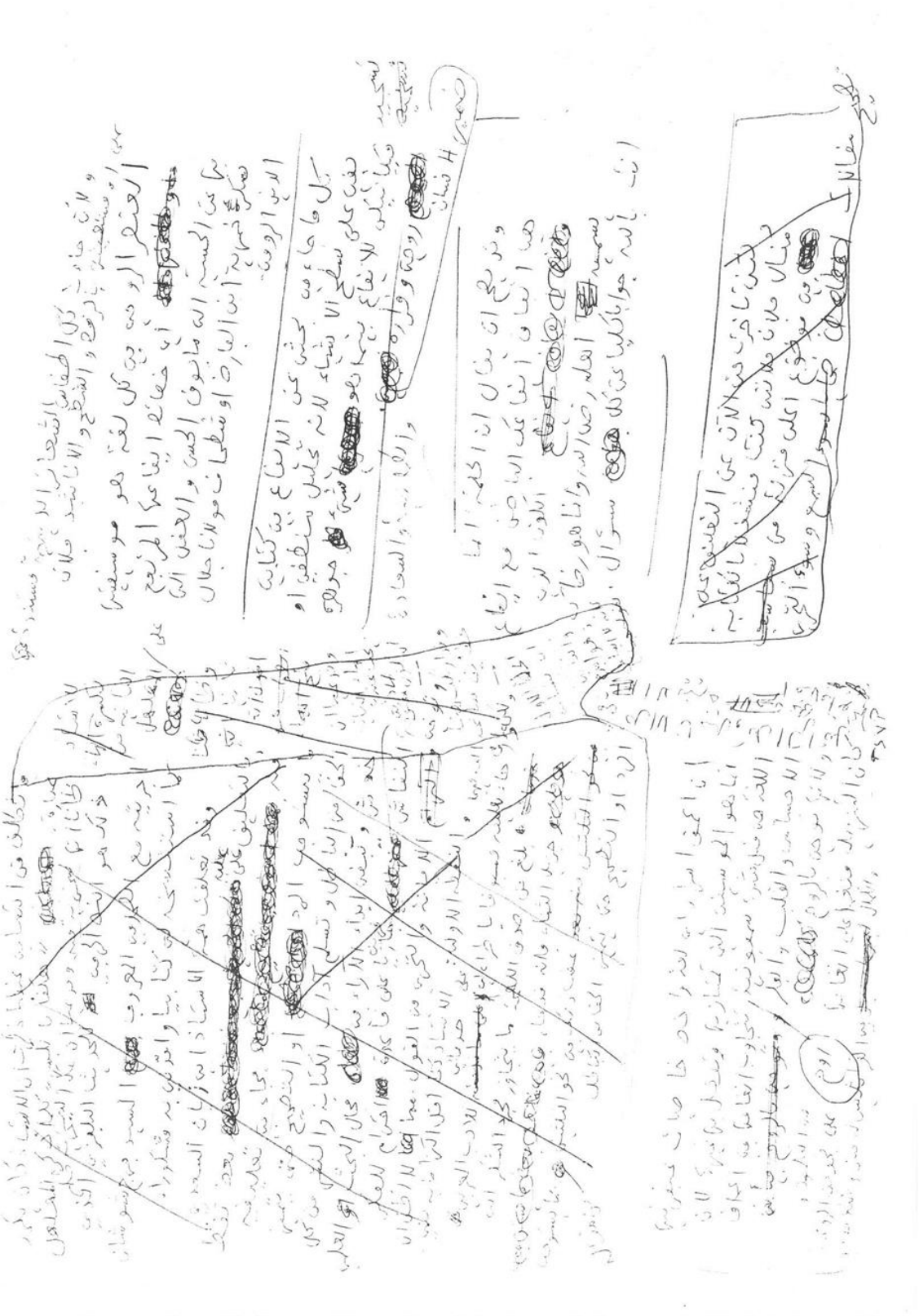
Document 7.



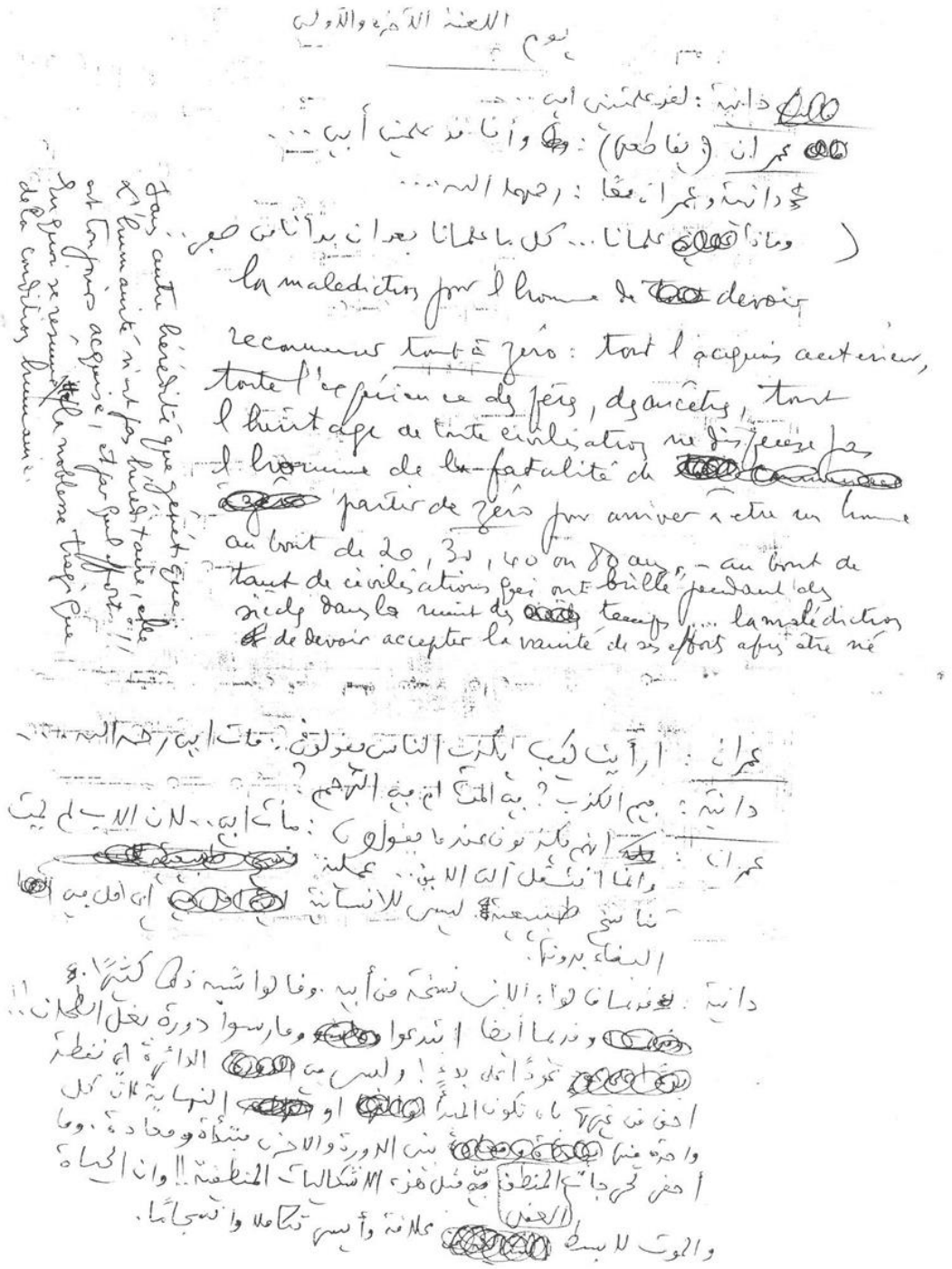
Document n° 8.

Document n° 9

Document n° 10.



Document n° 11.



Document n° 12.

يوم الثّورة الأولى

_____ دلي ة: لقد تغيّرت أمي ...

_____ عمران (يقاطعها): ___ وأنا قد تغيّرت بأبي ...

داية وعمران معا: رحمهما الله ...

وما اذا قد تغيّر الأمر ...كل ما تغيّر أنّ عبء الأب أصبح من نصيبي

La malédiction pour l'homme est de ___ devoir recommencer tout à zéro : tout l'acquis antérieur, toute l'expérience des frères, des ancêtres, tout l'héritage de toute civilisation (…) ne dispensent pas l'homme de la fatalité de ___ partir de zéro pour arriver à être un homme au bout de 20, 30, 40 ou 80 ans (…) les civilisations qui ont brillé pendant des siècles dans la nuit des temps… la malédiction de devoir accepter la vérité de ses efforts afin d'être né

عمران: أرأيتِ كيف كذب النّاس يقولون: مات بأبي رحمه الله

دلي ة: فيم الكذب في الموت أفي الرّحمة؟

عمران: _____ لأنّهم يكذبون عندما يقولون : مات بأبي ؟ أن ا؟ بل يموت ولأنّ الموت لا يقبل إلى اليد. _____

دلي ة: عن دمت الوا اليوم سنخ ة من بأبيه ولو اشتهى ذلك لفعل را.

_____ وقد يفعلها كلّ مبتدع وا ولمرسوا)...(عود على بدء)...(أحقّ من غيري بأن تكون لهم أدأ أو ___ للنّجاة.

وما أحرّ رجات لا نطق لا عزاء لأنّ الكلمات لا نطفئ وأن لا حياة ولا موت بسيط _____ عن ة وبأس رتك ام ؟ وناس اما.

Document 12

b- Description générale

L'ensemble des brouillons présentés est difficile à lire. Cependant, deux langues sont bien distinctes : la langue arabe et la langue française[655]. Comme nous l'avons dit plus haut, les manuscrits sont faits de papiers détachés. Ils sont, à l'origine, des documents administratifs (factures, relevés bancaires, lettres, invitations, etc.[656]), et l'auteur se servait du verso de ces feuilles pour écrire, ou des pages de journaux. Il se servait également de tout l'espace disponible sur la feuille et sur les marges[657]. Ces manuscrits sont tout au plus marqués par quelques chiffres (II, 2, 3, 4...). Sur deux de ces pages, on peut lire quelques titres, en langue arabe, pour indiquer les étapes : ؟؟ى ا ةلحرلا(la première étape) et nous pouvons compter jusqu'à cinq étapes[658]. Nous pouvons repérer quelques titres et quelques noms propres (ʻImrān, Dāniya, etc.) et des fragments inédits dispersés.

Enfin, la graphie est globalement souvent peu ou pas lisible[659]. Il faut composer intégralement cette écriture pour comprendre la place que tel passage ou tel fragment occupera plus tard. Il écrit vite et d'une manière parfois désordonnée ; il rature ou ajoute souvent en marge des caractères minuscules. Il utilise beaucoup de soulignages, des flèches et des signes : (…) […], >, /. On trouve également des mots et des phrases entourés[660]. Ce code a pour but de mettre une idée ou un passage en avant par rapport à un autre et organiser un premier plan de la rédaction.

De ce premier aperçu, nous pouvons déduire que ces brouillons sont le premier jet des idées. Plusieurs indices le confirment. En effet, il y a encore beaucoup de ratures, l'auteur n'a pas encore procédé à la traduction des phrases notées en français, il y a encore beaucoup de travail à réaliser afin que ces écrits puissent former un véritable manuscrit final. Cependant, ils sont importants dans la mesure où ils peuvent nous dévoiler les premières attentions de l'auteur et, éventuellement, la première forme générique qu'il a choisie. Jouant un rôle pragmatique, ces écrits semblent, en effet, reproduire fidèlement, aux yeux de leur lecteur, le surgissement dans l'instant de l'idée et de ses corrections successives. Elles dévoilent les premières réflexions de l'auteur et leur enfantement.

[655] Document n° 1 et Document n° 12.
[656] Document n° 2, n° 3 et n° 4.
[657] Document n° 5, Document n° 9 et Document n° 10.
[658] Document n° 6 et Document n° 7.
[659] Document n° 8.
[660] Document n° 11.

2- Analyse des brouillons

a- La langue

La première chose qui attire notre attention en observant ces manuscrits est le choix de la langue. L'auteur choisit une forme bilingue : arabe et français. Ce choix peut se justifier par le fait que l'idée est présente dans l'esprit de l'auteur et que la préoccupation de la fixer sur un support occupe toute son attention. Il ne cherche pas à adopter un style particulier qu'il donnera ultérieurement à son texte. Il tente simplement de noter ses idées par tous les moyens disponibles, afin de ne pas les oublier. Il pense spontanément en langue française.

Ce choix n'amoindrit point l'attachement de l'auteur à sa langue maternelle qu'il affirme à plusieurs occasions. Il note par exemple que :

أنا عندما أكتب باللغة العربية أشعر أني حي، فلا فرق بين ما أشعر به بين نفسي وبين تعابيري عما أشعر به من شيء. ولكن إذا كتبت بالفرنسية[661].

Quand j'écris en arabe, je me sens vivant. Il n'y a pas de différence entre mon expression et mes sentiments. Mais je ne ressens rien de tel lorsque j'écris en langue française.

Probablement que l'attachement à la langue arabe est aussi un moyen, chez l'auteur, d'affirmer son identité arabo-musulmane qu'il ne cesse de rappeler :

لهذا السبب توجهت إلى دراسة اللغة والآداب العربية. لأنني أردت أن أبحث عن الإنسان في أعماقه وفي أسمى تجلياته. وكرّست حياتي وأبحاثي لدراسة الإنسان وحضارته في ثقافتنا العربية الإسلامية[662].

Pour cette raison, je me suis dirigé vers la Sorbonne. Car je voulais découvrir la culture et la civilisation auxquelles j'appartiens. J'ai consacré ma vie et mes études à des recherches concernant l'homme, son honneur et la civilisation humaine dans notre culture arabo-musulmane.

Par ailleurs, étant donné l'enseignement qu'il a reçu et la double culture dont il jouit, la langue française s'impose naturellement à notre auteur. Notons que le choix de la langue arabe, sur les manuscrits, n'est pas ici spontané, car la langue arabe, langue de la publication, lui demande davantage un travail de style. La langue française, quant à elle, est utilisée dans un but pratique de consignation des idées.

Un long travail a certainement suivi l'écriture de ces brouillons. Notre auteur accorde une grande importance aux mots et à son style d'écriture[663] :

الكلمة عندي هي الكائن الحي الذي يتنفس ويموت... هي تجيء لأنّه يؤدي وظيفته في الجملة وتذهب حين تؤدي وظيفتها[664].

[661] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes,* volume I, *op. cit*., p. 197.
[662] *Ibid*. p. 200.
[663] Voir chap. II de la partie II de ce travail.
[664] M. Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume III, *op. cit.,* p. 210.

A mon avis, le style est la touche esthétique recherchée en littérature ; il n'est pas superflu … Il est ce qui est beau et touche, en même temps, les profondeurs de l'âme et accomplit son rôle créatif : émouvoir. Ce qui est bien évidemment très difficile à atteindre la plupart du temps.

Par ailleurs, l'auteur veut concilier langue et sentiments. Il affirme que :

فلا أفرّق بين تعابيري وبين ما أشعر. [...] إنّ هذه الكلمات مجرّد ألفاظ فارغة. [...] ولذلك عندما تقرأ كتاباتي فربّما تشعر أنّ الكلمات التي أكتبها ليست مجرّد كلمات عاديّة بل إنّها تعبّر عن الشيء الذي أريد التعبير عنه[665].

Je ne sépare pas mon expression et mes sentiments […]. Ce ne sont pas de simples mots que je rédige […]. Alors, vous avez senti peut-être que les mots, avec lesquels j'écris mes œuvres, répondent parfaitement à ce qu'ils veulent exprimer.

a- L'unité de l'œuvre chez Al-Mas'adī

De ce premier aperçu des manuscrits, nous pouvons constater que notre auteur y écrit sous les effets pressants de ses inspirations. Il ne consacre pas d'attention à son écriture ou même à sa lisibilité, mais son énergie est centrée sur la sauvegarde de son idée et la préservation d'un éventuel oubli. Notre auteur prend au pied de la lettre les paroles de Barthes :

Le texte est une arme contre le temps, l'oubli, et contre les roueries de la parole, qui, si facilement, se reprend, s'altère, se renie[666].

Il écrit sur des feuilles séparées et isolées, sans perdre du temps à de chercher un cahier ou un carnet. La préoccupation de la langue, du style, mais aussi de l'organisation de l'intrigue viennent à priori en second plan.

Le texte finalement relève avant tout du travail sur l'écriture. La pratique scripturaire relève d'une expansion de l'écriture sans qu'elle soit pour autant continue. C'est-à-dire que l'auteur ne pratique pas l'écriture d'une manière suivie et régulière afin de créer une suite dans les idées qui provoque l'enchaînement de l'écriture. Il attend plutôt que les idées viennent à lui.

Notre auteur fait partie de la catégorie des écrivains qui n'établissent pas de plan. En effet, il arrive souvent qu'il commence à écrire des passages avant que l'idée de son livre ne soit complète. Parfois, il ignore même où ira l'ouvrage dont il rédige des fragments. Cela ne le gêne guère dans ses écrits. Dans la préface de *Min ayyām 'Imran*, il affirme qu'il ignore encore le sort qu'il réserve à son texte :

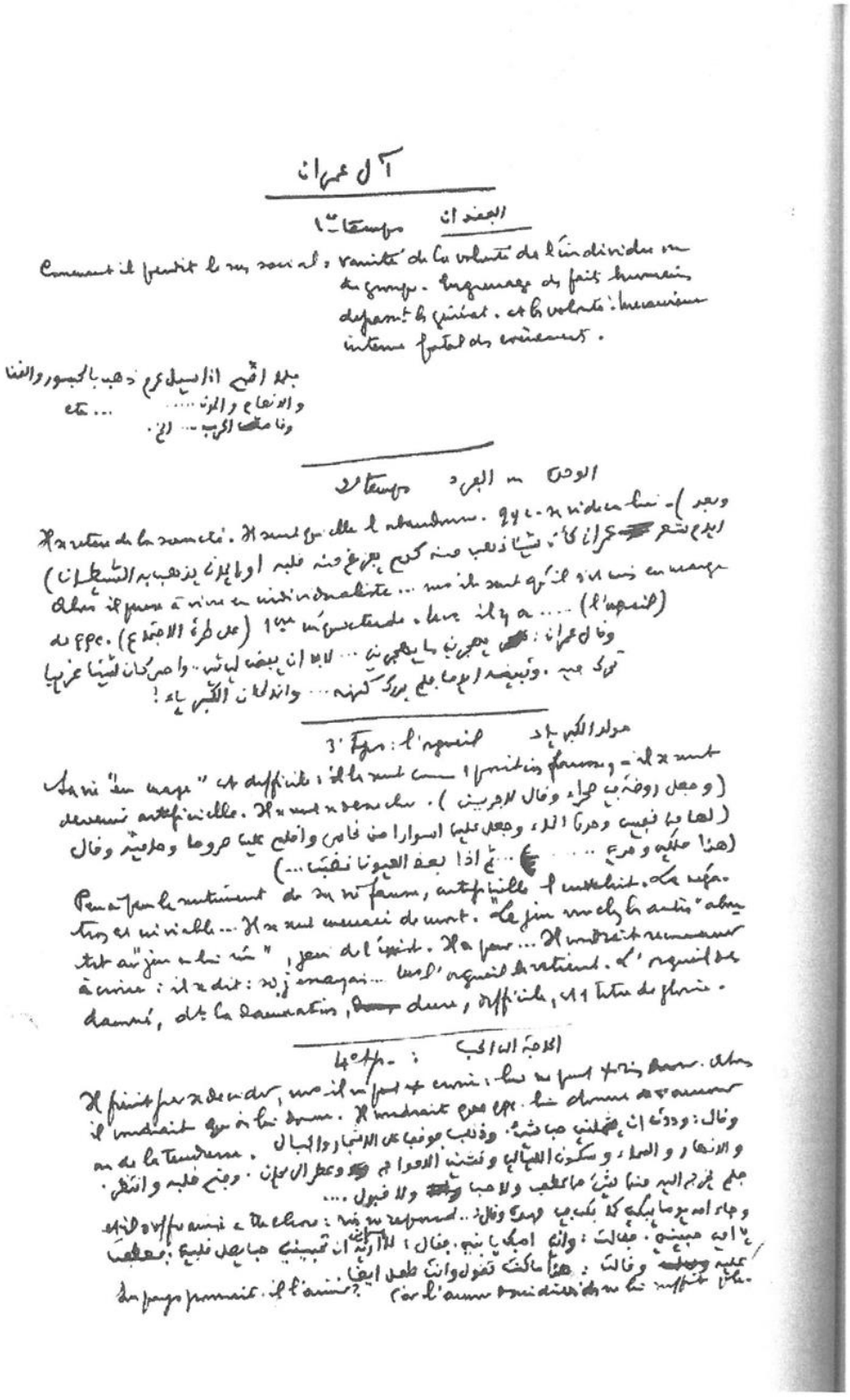
عمران ودانية شخصان في المخاض لست أدري أيكونان مقصّة أو رواية أو شيئا ما[667].

'Imran et Dāniya deux personnes en train de naître. J'ignore s'ils seront à l'origine d'une nouvelle, d'un roman ou de rien.

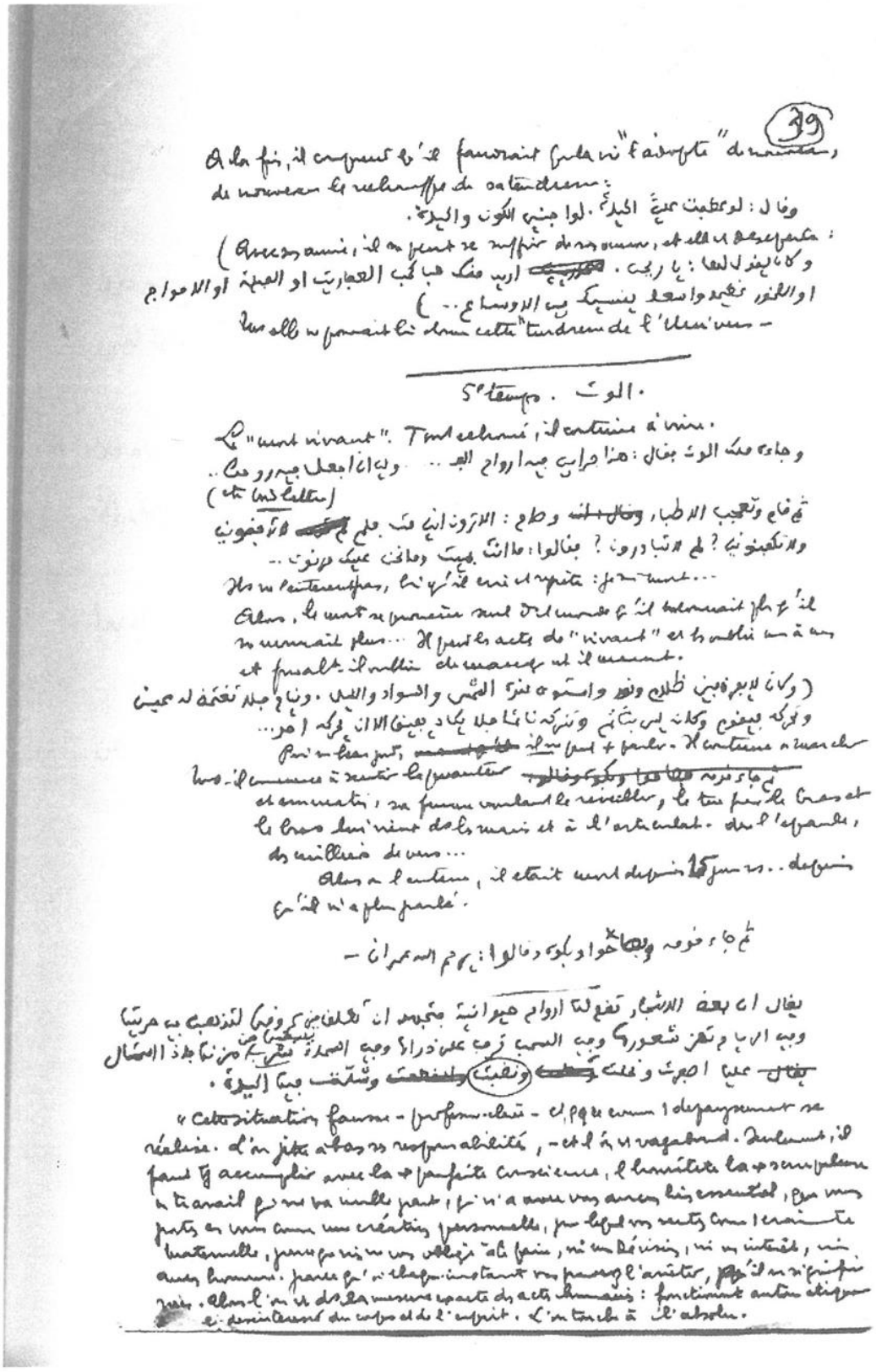
[665] *Ibid.*, p. 193-214, p. 197.
[666] Roland Barthes, *Théorie du texte*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-du-texte
[667] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes,* volume I, p. 341.

Mais à notre grand surprise, les manuscrits d'Al-Mas'adī nous révèlent l'existence d'un plan avant que notre auteur commence à écrire un livre. En effet, le retour, à nouveau, sur les brouillons, permet une découverte importante : deux feuillets présentent une écriture bilingue (arabe et française). Sur la première apparaît un titre « *Āli 'Imrān* » (Voir document B. 1) et non « *Min ayyām 'Imrān* » (le titre sur la version publiée). Ṭaršūna affirme que les deux feuillets (Document n°1 et Document B 2) sont la première écriture d'un livre en cinq étapes qui sont successivement : *al-Fiqdān* (La Perte), *al-Wiḥda* (La Solitude), *Mawlid al-kibriyā* (La Genèse de l'orgueil), *al-Ḥāğa ilā al-ḥubb* (Le besoin de l'amour) et *al-Mawt* (La mort)[668].

668



Document B. 1



Document B. 2.

L'auteur avait noté l'ensemble des idées d'un livre sur deux pages. Elles constituent, selon Ṭaršūna, un résumé complet d'un livre en cinq étapes. Leur organisation en « وحدة », (unité), que l'auteur nomme en français « temps », est un classement habituel chez lui. Nous y trouvons les formes suivantes : *yawm* (jour), comme dans *Min ayyām 'Imrān* ; *hadit* (paroles), comme dans *Ḥaddaṯ Abū Hurayra qāl* ; *faṣl* (chapitre) comme dans *as-Sudd*. Il suit en cela les anciennes œuvres arabes.

b- L'unité du héros chez Al-Mas'adī

Al-Mas'adī voit d'abord dans l'écriture l'élaboration d'un ensemble d'idées tournant, dans leur majorité, autour d'une thématique unique : la place de l'homme dans l'univers. Cette manière de procéder a pour conséquence, chez notre auteur, de donner un aspect unifié à l'ensemble de son œuvre. Nous observons cela, en particulier, dans l'invention des héros qui présentent des points manifestement communs. L'auteur peut s'inspirer pour créer un nouveau personnage d'un autre qui avait déjà été conçu auparavant comme si Abū Hurayra, Madyan, 'Imrān, as-Sindibād, étaient, dans les brouillons, un seul et même personnage. Dans une étape suivante, l'auteur les place chacun dans sa propre intrigue.

Parmi les principaux points communs entres les personnages, il y a l'attribution des mêmes caractères. L'isolement et l'amour de la solitude sont les particularités de 'Imrān (voir *Ḥadīṯ al-'adad* (Le Discours du nombre) et *Ḥadīṯ al-Ğamā'a wa-l-wiḥša* (Le Discours de la foule et de la solitude). Ces mêmes éléments sont attribués également à Abū Hurayra (dans *Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl)* :

فلقد نبأنا هيرقي دهره أمدا طي ؟ ولقد طعت ا ع أخباره خ ساء ظن لب صيره وإن ا إن كل ت لم تب ه فسه فيرحمه الله[669].

A une époque, Abū Hurayra nous a beaucoup manqué. Nous n'avons plus eu de ses nouvelles. Nous avons pensé qu'il lui était arrivé un malheur. Nous disions : s'il est mort, que Dieu ait pitié de son âme.

Ensuite, nous constatons l'existence des passages similaires entre les personnages, comme par exemple la description de leur mort. Madyan (le héros de *Mawlid an-Nisyān*) déclare à la fin de la quatrième partie de *Mawlid an-Nisyān* : « أ؟ خ ؟ص من هذا لفخن لباطن وهذا لدّوديّ حرّكفي لكل جنين في لحامل؟ ». (N'y a-t-il pas d'échappatoire à cette pourriture profonde et ces vers qui bougent en moi tels un fœtus chez une femme enceinte). Nous lisons dans les manuscrits, en langue française, concernant la mort de *'Imrān* :

[669] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes, volume I, Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl, Ḥadīṯ al ğamā'a wa-lwiḥša,* p. 205.

Un jour, il ne pouvait plus parler. Il pouvait marcher, mais il commençait à dégager une mauvaise odeur. Sa femme a voulu le réveiller, elle l'a tiré par le bras, mais le bras s'est détaché du corps et à l'articulation de l'épaule, des milliers de vers sont apparus[670].

Dans la version arabe, nous lisons :

في أحد الأيام صار لا يستطيع الكلام، بدأ يمشي على قدميه ولكن بدأت رائحة كريهة تنبعث منه، حاولت زوجته أن توقظه فمدت يدها لتهزه فانفصلت يده عن ذراعه!! نعم انفصلت الذراع عن الجسم وظهرت ملايين الديدان.

L'auteur n'a jamais intégré ce passage dans aucun texte de *Min ayyām 'Imrān*. Il est possible qu'il se soit rendu compte, à un moment donné, de cette ressemblance entre les passages qui évoquaient la mort des deux personnages. Il choisit, alors, d'en écrire un autre pour mettre en scène la mort de 'Imrān.

Enfin, concernant l'unité des personnages chez Al-Mas'adī, 'Imrān évoque explicitement un autre héros, as-Sindibād, dans *as-Sindibād wa-ṭ-Ṭahāra.* Ils subissent, l'un comme l'autre, la disparition dans les profondeurs de la mer. Nous lisons dans *as-Sindibād waṭ-Ṭahāra* : « فأوّل فُلْكٍ قد ركبه وأوغل في العاصفة والبحر وكانت آخر سفرته وانتهت طهارة العالم[671] ». (Il embarqua dans le premier navire. Il s'éloigna dans la tempête et dans la mer. Ce fut son dernier voyage et la pureté des profondeurs l'engloutit). Et nous lisons dans *Min ayyām 'Imrān* : « فأميل وأراه بعيدا جدا في القاع البحر غوره وظلمته وسواده، وأراه في بحور الشياطين». (Je me penche et je vois qu'il n'atteint pas le fond de la mer tellement qu'il est loin, sombre et noir. Et je le vois dans les mers des démons).

L'image de la descente de la montagne est indispensable dans *Min ayyām 'Imran.* Elle marque la structure même de toute l'histoire qui est fondée, dans son espace-temps, sur un mouvement descendant du sommet de la montagne, le premier jour, vers les profondeurs de la mer, le dernier jour : « كامل الكتاب نزول من العلى حتى قاع البحر. لذا نحو العمق سيمضي الغوص في الأعماق[672]». (L'ensemble du livre est une descente après un envol majestueux. Aller en profondeur aboutira à une plongée dans la mer). La même idée se retrouve également dans *as-Sindibād wa-ṭ-Ṭahāra.*

Pour *Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl* et a*s-Sudd,* l'un des points communs est la scène finale. Les deux héros se trouvent dans un lieu élevé. Dans *as-Sudd,* Ġaylān et Mayāra tentent de

[670] Le texte, tel qu'il est apparu dans le manuscrit est le suivant : « Puis un jour, il ne peut plus parler. Il continue à marcher mais il commence à sentir la puanteur. Un matin sa femme voulait le réveiller, (le touche) le bras lui vient dans les mains et à l'articulation de l'épaule des milliers de vers ».

[671] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes, volume I, op. cit*., p. 115.

[672] *Ibid*., p. 439.

rejoindre le ciel : « ا[illegible]ي السّماء[illegible]م[illegible]ن[illegible]ا[illegible]ن[illegible]ر[illegible]ن[illegible]ن[illegible]ن

l'idée formulée, elle est notée et elle sera investie, plus tard, dans l'intrigue. Son attention est particulièrement en éveil. Il veut écrire et il a simplement des idées. Il y a donc un mouvement parfaitement volontaire et conscient et le seul élément fortuit est celui de la mémoire de l'auteur lui-même. On ne peut que faire ici une place large à sa faculté verbale. On peut le concevoir avant tout comme un écrivain débordant d'idées. C'est Al-Mas'adī au sommet de ses plus belles années de création[677]. Il se libère alors de toute contrainte d'organisation de la structure de son texte et donne à son écriture cet aspect d'unité.

Ce choix de se libérer de tous les codes génériques rappelle la définition même du genre de l'essai. *Al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī*, auquel appartient *as-Sudd,* partage, dans ses structures les plus libérées, des liens avec ce genre littéraire.

II- *Al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī* : une approche esthétique

1- Aux frontières de l'essai

a- L'essai

F. Bacon est le premier à employer le terme « essai » pour désigner un genre littéraire. En 1580, Montaigne, en publiant ses *Essais,* va en imposer le principal modèle : le refus des codes génériques. Depuis, plusieurs définitions lui sont consacrées.

Nous y retrouvons des liens avec le théâtre de la pensée. A bien des égards, les brouillons de notre auteur, présentés précédemment, correspondent à ce que nous pourrions qualifier « d'essai en construction ». Leur étude reflète le surgissement à l'instant même des idées de l'auteur. Ils traduisent le développement dynamique de sa pensée. La construction des personnages ou les thèmes débattus apparaissent encore désordonnés. Al-Mas'adī adopte ici une telle discontinuité structurelle en laissant penser à celle de l'essai. Cela nous rappelle, en effet, ce que Diderot dit dans *L'interprétation de la nature* : « Les pensées se succèdent sous (sa) plume, dans l'ordre selon lequel les objets se sont offerts à (sa) réflexion[678] ».

Sous cet angle, *al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī* et le genre de l'essai proposent tous les deux un large espace de liberté et de réflexion. La définition que nous lisons dans le *Dictionnaire universel,* décrit la faible cohérence générique de l'essai en le déterminant comme un ensemble d'écrits inclassables :

[677] Al-Mas'adī écrit la majorité de son œuvre entre 1938-1945.
[678] Cité dans Bordas, Barel-Moisan, Bonnet, Marcandie, *L'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 228.

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

Les écrivains donnent souvent ce nom à des ouvrages dont le sujet, la forme, la disposition ne permettent pas de les classer sous un titre plus précis, dans un genre mieux déterminé[679].

L'essai n'obéit pas à une forme ni à un ordre particulier. Il correspond, selon Éric Bordas, à une « pratique fourre-tout[680]». C'est une écriture qui n'appartient pas aux grands genres reconnus de la poésie, du théâtre ou du roman. Ces genres littéraires relèvent de la fiction, tandis que l'essai relève d'une réflexion sur le réel. Cet espace ouvert met, plutôt, en avant le genre de l'essai. Il devient le genre le plus libre. C'est ainsi que Bordas le décrit :

Cette faible cohérence générique de l'essai a son heureux revers : il est probablement le genre le plus libre de contraintes, alliance d'une herméneutique et d'une audace aventureuse[681].

A l'image de l'essai, le théâtre de la pensée crée aussi une dynamique qui touche plusieurs genres littéraires. A la question « Comment écrivez-vous ? », notre auteur répond :

الكتابة عندي في الحقيقة فيض؟ يأتي طوعا في مبتدأ خطه أو تأتي بغتة لا مرد ولا معارض فهي عندي كالتنفس في | يسأل الإنسان كيف يتنفس[682].

En réalité, l'écriture pour moi est un débordement que je ne peux pas maitriser avec un plan ou une mise en ordre. Tout ce que je produis et que j'inspire à mon stylo est un don naturel comme la respiration. Alors, on ne peut pas demander à un homme comment il respire.

b- Des caractéristiques communes

G. Lukács publie, en 1972, *Nature et forme de l'essai*, un livre dans lequel il pose la forme et la nature de l'essai. Il affirme que l'essai est une mise en forme des grandes questions de la vie. Son succès revient, en effet, à sa volonté de trouver des réponses aux questions autour de l'amour, la mort, la justification de l'existence, le pouvoir, l'autre, la vie en société, etc. Il déclare que le genre de l'essai tient compte de deux types de réalité : « la vie en soi et la vie concrète[683] ». Ainsi, l'essai aborde toujours quelque chose qui existe déjà :

Son rôle n'est pas de « faire surgir de la vacuité du néant des choses nouvelles, mais de conférer une organisation nouvelle aux choses qui ont déjà, à un moment quelconque, possédé la vie [684].

[679] *Ibid*., p. 227.
[680] *Id*., 227.
[681] *Id*., 227.
[682] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes, Volume III*, *op. cit.,* p. 432.
[683] George Lukács, *Nature et forme de l'essai,* Etudes littéraires, vol. 5, n°1, 1972, p. 106.
[684] *Ibid.,* p. 104.

Lukács affirme que l'essayiste lui-même, et seulement lui, doit engendrer les valeurs qui lui permettent de juger les problématiques existentiels posées à l'homme et proposer un point de vue.

De son côté, E. Bloch, dans *Traces*[685], met le doigt sur l'aspect personnel de l'essai. Il affirme que : « L'essai, c'est l'étrange passion de dire notre vie, comme cela, sur-le-champ et entièrement [686]». L'essai est alors un espace pour tout dire et c'est autour du « moi » que se place son essence même.

Montaigne, à son tour, l'affirme en ces termes : « C'est moi, que je peins[687] » ou encore avec plus d'affirmation : « Je suis moi-même la matière de mon livre […] J'ose non seulement parler de moi, mais parler seulement de moi [688]».

La vérité que l'essai tend à rendre, reste très personnelle. Elle est liée au point de vue de l'auteur. Ainsi, même si l'enchaînement des événements reste cohérent, il arrive que la cohérence du sens de l'histoire soit perturbée par un nouveau déroulement la rendant dérisoire. Dans son *Essai sur l'entendement humain* (publié en 1690), Locke résume le but du récit en ces termes :

> Le but du récit est la chasse de la vérité. Mais il s'agira d'une vérité personnelle que l'essayiste, se méfiant des conceptions a priori, s'efforcera de construire au fil de l'écriture. L'essai est la pensée en mouvement[689].

C'est ainsi que l'essai va s'inscrire dans l'histoire de la pensée. Bordas affirme que :

> L'essai parait, en effet, dans la tradition du genre délibératif, comme un lieu ouvert aux idées et au débat. Texte de prose, qui n'accueille que marginalement fiction ou poésie, sans totalement les exclure toutefois, il se définit par son orientation argumentative et éventuellement polémique. Il se veut discours novateur à visée persuasive[690].

C'est le principe même de l'écriture chez notre auteur. Celui ci ne cesse, en effet, de rappeler la nécessité de la créativité et de la liberté de l'écriture. Al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī, à travers le dialogue, est aussi un genre argumentatif à orientation philosophique exprimant un point de vue propre à l'auteur. Pour affirmer ce lien entre les deux genres, nous observons des caractéristiques propres à l'un comme à l'autre.

[685] Ernst Bloch, *Spuren* (Traces), Trad. de l'allemand par Hans Hildenbrand et Pierre Quillet, Paris, Gallimard, 1998.
[686] https://www.espacefrancais.com/lessai/
[687] Montaigne*, Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. « L'Intégrale », 1967, p. 20.
[688] *Ibid.*
[689] Cité dans, Bordas, Barel-Moisan, Gilles Bonnet, Déruelle, Marcandie, *L'analyse littéraire*, *op. cit*., p. 228.
[690] *Ibid*., p. 228.

Si l'essai reste un genre difficile à définir de manière définitive, certaines caractéristiques sont mises en évidence. Elles n'apparaissent pas forcément à chaque fois, mais elles indiquent bien que l'on se trouve en face d'un essai. En observant les différentes définitions et observations, Marc Lits pose précisément cinq caractéristiques : l'expression d'une subjectivité, la production d'un effet, la discussion d'une idée, la multiplication de points de vue et la mise en avant d'une question existentielle.

Il explique que :

> 1. L'essai est l'expression d'une subjectivité. L'énonciateur se met en scène dans le texte et il s'adresse à un lecteur. Il ne s'agit cependant pas d'une autobiographie. L'essai est un texte qui propose une réflexion, il expose, analyse. Il se distingue aussi du traité scientifique ou de vulgarisation : le savant y reste dans le cadre de ce qu'il a étudié. L'essayiste, lui, s'interroge même sur des sujets qui se situent hors de sa spécialité. 2. L'essai est destiné à produire un effet. Il vise à convaincre le destinataire. En ce sens, il se place entre la philosophie et la littérature. 3. L'essai propose une discussion d'idées. Mais il n'apporte pas une démonstration complète, il propose plutôt une intuition réfléchie. 4. L'essai aborde le sujet sous plusieurs points de vue. Il est émaillé de nombreuses citations, il ouvre un maximum d'angles d'attaque. C'est le domaine de la pensée libre et vagabonde. Alors que le journaliste propose une vue unique : billet d'humeur, polémique, pamphlet.... 5. L'essai s'interroge sur un problème existentiel[691].

Les cinq caractéristiques déterminées ici par Lits s'appliquent au genre d'al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī. Nous les reprenons point par point :

1- A travers le dialogue entre les personnages, l'auteur s'adresse au lecteur, il propose une réflexion, en particulier sur la place de l'homme dans l'univers.

2- L'essayiste, pour proposer ses idées, prend le statut du philosophe. Il est entre la littérature et la philosophie. C'est le statut même d'Al-Mas'adī et d'Al-Hakim.

3- Nous avons montré qu'*as-Sudd* ne cesse de pousser le lecteur à avoir ses propres opinions.

4- Al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī propose au moins deux points de vue : celui de l'homme ordinaire et celui du sage, celui de Maymūna et de Ġaylān... Les deux points de vue sont argumentés et s'opposent profondément.

5 - Le destin de l'homme, son existence, ses actions et ses responsabilités constituent la thématique même de textes comme *as-Sudd* ou *Šahrazād*[692].

[691] Marc Lits, *L'Essai, Textes & Vade-mecum du professeur de français*, 2 volumes, Collection Séquences, Bruxelles, Didier-Hatier, 1994, Cité dans http://users.skynet.be/fralica/refer/theorie/theocom/lecture/essai.htm.
[692] Tawfīk Al-Ḥakīm, *Šahrazād,* Caire, Maktabat Maṣr, 1934, 192p.

En résumé, nous pouvons remarquer que le théâtre de la pensée reprend à son compte la définition et les caractéristiques du genre de l'essai. Il est aussi riche de réflexions et sa structure générique est étrangère à toute notion du théâtre, de la nouvelle ou du roman, comme c'est le cas de l'essai. L'auteur sait garder un point de vue subjectif. Il exprime souvent une opposition à une opinion dominante et, sans donner des réponses complètes, il propose un temps pour la réflexion. Pour se faire, l'argumentation est basée sur le jeu des questions-réponses et sur le dialogue. Ses préoccupations sont inscrites également dans l'histoire de la pensée arabe ainsi qu'européenne et dans l'actualité de ses débats les plus polémiques[693].

2- Aux frontières du dialogue philosophique

a- L'art de l'argumentation

Les exemples des brouillons observés annoncent quelques liens forts avec le genre de l'essai. Mais en introduisant certains éléments du théâtre (la domination du dialogue principalement), le choix de l'auteur se veut différent. Signalons que dans les manuscrits, qui sont en notre possession et qui sont fort probablement les premiers jets de son écriture, nous ne retrouvons pas les passages qui présentent tous les éléments théâtraux et les jeux scéniques dans le texte. Ils sont certainement écrits ultérieurement, au moment où l'auteur choisit de donner la forme d'*al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī* à son texte.

a- Des caractéristiques communes

Le « je » que nous trouvons dans l'essai laisse place dans as-Sudd à « toi » et à « moi ». Le dialogue s'impose comme la matrice de l'écriture et domine le texte. Il oppose le discours de deux ou de plusieurs personnages, comme dans a*s-Sudd,* ou le discours d'un sage face à un homme ordinaire comme dans *Ahl al-Kahf*. C'est ainsi en définitive, au sein du dialogue, qu'*al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī* va trouver son équilibre en tant que genre. Nous retrouvons la même démarche dans un ancien genre, « le discours philosophique » qui est, en effet, de nature profondément dialogique[694].

Platon définit la nature dialogique de la philosophie comme le « dialogue intérieur de l'âme avec elle-même[695] ». C'est plus précisément un dialogue philosophique qu'Al-Mas'adī, comme Al-Ḥakīm, pratique. Genre très ancien, né au Vème siècle avant J–C, le dialogue

[693] Les débats les plus polémiques de la période de la renaissance dans le monde arabe sont autour de l'idée d'un renouveau civilisationnel et d'un (r)éveil intellectuel et scientifique.
[694] https://www.maxicours.com/se/fiche/4/0/13304.html/tl
[695] *Ibid.*

philosophique est codifié par Platon. Il est pratiqué par les philosophes de toutes les époques : de Socrate, Platonicien et Augustinien, passant par Galilée (1564- 1642), Pascal (1623–1662), Leibniz (1646), Diderot (1713–1784) jusqu'à Camus (1913- 1960) et Sartre (1905-1980).

Il est d'une utilité argumentative pour arriver à une donnée précise. Ainsi, Platon distingue deux sortes de dialogues : le dialogue aporétique qui consiste à poser un problème philosophique qui restera à la fin irrésolu et un second dialogue plus positif proposant une thèse, c'est-à-dire une solution philosophique au problème posé[696].

Notre auteur, pour sa part, accorde de l'importance au mouvement interne du texte. Il porte sur la question fondamentale de l'action ; les points de vue y sont partagés entre trois personnages principaux : Ġaylān essaye d'agir, Maymūna la refuse et la déesse Ṣāhabbā' l'interdit. Cette dernière ne parle que par l'intermédiaire de ses représentants. La mise en situation du début est déterminante. Nous sommes d'emblée dans une région aride et seul le passage à l'action, la construction d'un barrage, donne prétexte à la conversation.

Les avis sont partagés concernant *as-Sudd* : est-ce un discours optimiste ou pessimiste ? Est-ce un dialogue aporétique ou un dialogue positif ?

En effet, le texte n'apporte pas de solution finale. Il expose simplement le problème. Il laisse ainsi un espace à l'interprétation du lecteur. En effet, le théâtre de la pensée ne propose pas de solutions, il pose plutôt des questions. Il se donne à lire dans les multiples réflexions des personnages. C'est en cela que se résume sa démarche didactique. Il se distingue ainsi par sa dynamique propre. C'est un travail à découvrir et à construire progressivement entre le texte et son lecteur ou entre les conversants et les auditeurs, comme dans le cas du dialogue philosophique.

L'auteur adopte une méthode argumentative qui manifeste sa forte présence dans son texte. Dissimulé derrière l'énonciateur[697], il s'implique dans les réflexions et dans les hypothèses annoncées par les personnages. Il enrichit le texte par ses propres sentiments : assurance, désarroi ou angoisse. Il est aussi une expression du « moi », au même titre que l'essai. C'est la quête d'un moi complexe qui s'exprime. Mais il ne se réduit pas pour autant à un discours à sens unique.

[696] *Id.*

[697] Énonciation : est l'activité de mise en discours ; acte individuel de création par lequel un locuteur met en fonctionnement la langue. Bordas, Barel-Moisan, Gilles Bonnet, Déruelle, Marcandie, *L'analyse littéraire, op. cit.,* p. 244

En effet, comme nous l'avons indiqué dans la deuxième partie de ce présent travail, *as-Sudd* ne cesse de multiplier les appels à la participation active et continue du lecteur.[698] Il semble laisser à ce dernier un espace libre d'imagination et de participation à la réflexion. A partir des données fournies par le texte, l'auteur du théâtre de la pensée invite son lecteur à prendre part à un débat. Cette invitation a pour but d'éveiller le lecteur sur la diversité des opinions. L'auteur n'est pas simplement invité à comprendre cette opposition des discours, mais à développer une aptitude à construire sa propre opinion. Dans *as-Sudd*, il peut prendre parti pour Ġaylān ou avoir plus de sensibilité envers la position de Maymūna.

Le théâtre de la pensée exprime alors un acte de liberté, et c'est la raison pour laquelle, il est, comme le genre de l'essai, « un genre civique[699] ». Bordas utilise cette expression car, selon lui : « s'il est un discours centré sur le moi, l'essai ne serait en revanche se réduire à une parole autistique et narcissique. Il multiple au contraire les appels à la participation active du lecteur. Son imperfection même semble laisser libre cours à la réflexion de son destinataire »[700].

C'est à partir de cette pratique (la multiplication du champ générique et l'implication du lecteur) qu'il affirme sa stratégie de séduction, même s'il n'a pas eu le même succès que le genre de l'essai.

En effet, le théâtre de la pensée pose les interrogations les plus particulières à l'existence de l'homme. Avec Al-Mas'adī et Al-Ḥakīm, ce genre se trouve lié à la philosophie. Les débats qui animent le monde à la lumière du XIXe siècle et l'apparition de nouveaux principes en Europe tel que l'individualisme, lui fournissent probablement ses principales préoccupations. C'est ce contexte historique et culturel qui assure l'essor même de ce genre littéraire. Toutefois, il ne semble guère possible de prévoir son développement.

Conclusion

Al-Mas'adī se détache de l'ensemble des codes des genres littéraires. Il expérimente une écriture nouvelle dont un échec est toujours éventuel[701]. Cependant, ses choix littéraires semblent être déterminés et réfléchis. Il rejoint en cela Al-Ḥakīm. L'impact de nos deux auteurs dans la littérature arabe confirme l'affirmation de leur démarche.

[698] Voire partie II de ce travail, chapitre II.
[699] L'expression ici est emprunté à Bordas, *L'analyse littéraire*, *op. cit.,* p. 230.
[700] *Ibid.,* p. 229.
[701] Nous pensons ici à l'échec de la mise en scène de *Šahrazād.*

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

Revenons sur les conclusions de l'aperçu des manuscrits, sur le lien qu'il peut avoir avec le genre du dialogue philosophique, sur la définition de Stalloni du genre[702] et sur la présentation qu'Al-Ḥakīm réserve à ce genre littéraire :

لذا ... رموز الأبواب ذات الداخل من وأجعل المظهر فلك ارتحل كفي المطلق من العالم يا مدى الحياة يوم أقوم مسرحي داخل

أجد طريقا لم يطأه أحد من قبل؟ هذه العطبة التي تفصلني عن المسرح أوسع من أي وقت مضى. لقد وجدت الجسر الوحيد الذي يربط هذه الأعمال بالجمهور هو المطبعة.[703]

Aujourd'hui, je monte mon théâtre à l'intérieur des esprits. Je transforme les acteurs en idées qui se déplacent dans l'absolu du sens et habillées de symboles. C'est pour cela que l'écart qui me sépare de la scène théâtrale s'est encore élargi. Et je n'ai trouvé de pont permettant de faire passer ces œuvres au public qu'à travers l'imprimerie.

Nous pouvons affirmer la nature purement intellectuelle d'al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī et nous pouvons avancer la définition suivante : al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī est un genre littéraire. Il repose sur la liberté de la forme et la non-conformité aux règles génériques les plus strictes. Il actualise un débat sur des questions philosophiques. Ainsi, il est fondé plutôt sur une structure argumentative dans laquelle le dialogue est dominant. La contribution de la narration y est importante. La description semble être secondaire.

Partant de cette définition d'al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī, nous concluons que c'est un genre à thèse. A une période donnée, il est la forme qui répond le mieux au besoin de l'auteur qui veut débattre d'une thématique particulière et présenter ses idées.

Après avoir présenté le genre d'al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī et observé les liens qu'il peut avoir avec le genre de l'essai et le genre du dialogue philosophique, la question qui se pose à présent est la suivante : en quoi se résume la pensée philosophique d'Al-Mas'adī ?

[702] Dans la difficulté de parvenir à une définition précise du genre en littérature, A. Kibedi-Varga retient la définition suivante : Le genre est une catégorie qui permet de réunir, selon des critères divers, un certain nombre de textes. (*Dictionnaire des littératures de langue française*, art, « Genres littéraires », sous la direction de J.-P. Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, Bordas, 1987.)

[703] http://www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/service_showrest.aspx?fid=13&pubid=2862, consulté le 20/07/2008.

Chapitre III

LA PENSEE PHILOSOPHIQUE DANS L'ŒUVRE D'AL-MAS'ADĪ

Introduction

Le troisième chapitre de cette partie tente de définir certaines conceptions philosophiques chez notre auteur. Que révèle plus précisément la pensée d'Al-Mas'adī ? Nous allons observer que, dans sa création littéraire, notre auteur semble avoir pour préoccupation de répondre aux questions les plus profondes, que ni la religion établie ni la politique qui a marqué le siècle dernier[704] ne semblent pouvoir résoudre, comme la place de l'homme. Pour répondre à la question, nous aborderons trois points : les influences qui ont marqué la pensée philosophique de notre auteur, les principaux concepts de l'existentialisme chez lui et sa reconsidération de l'homme.

I- Les influences

1- Point général sur les influences

a- Un novateur

Que révèle la pensée d'Al-Mas'adī ? Pour répondre à cette question, il faut d'abord déterminer les courants avec lesquels elle a un rapport étroit. D'une manière générale, les courants comme le romantisme ou le réalisme, bien que d'origine européenne, sont représentés, avec quelques adaptations, dans les pays de langue arabe. Plusieurs études ont été consacrées à ces influences interculturelles[705]. Et cela depuis la littérature de la Nahḍa, d'aṭ-Ṭahṭāwī et Muḥammad 'Abdū, jusqu'à aṭ-Ṭayyib Ṣāliḥ et Naǧīb Maḥfūẓ, en passant par les écrivains d'Al-Mahǧar.

Chez Al-Mas'adī, nous rencontrons une écriture radicalement différente.

L'auteur, jouant sur les 3 niveaux du « système de référence » (le genre, la thématique et le langage), bouleverse les données de la reconnaissance du texte littéraire de son époque. C'est Hans Robert Jauss, dans son livre *Pour une esthétique de la réception*, qui établit une théorie

[704] Nous parlons ici de القومية العربية(le nationalisme arabe). C'est un mouvement politique mené par Ǧamāl 'Abd an-Nāṣir en Egypte et qui a permis la naissance du nationalisme arabe en tant que conscience nationale et politique.

[705] Nous pouvons citer les œuvres suivantes : Boutros Hallaq, *Gibran et la refondation littéraire arabe: Bildungsroman, écriture prophétique, transgénérisme,* Paris, Actes Sud, 2008 ; Boutros Hallaq et Heidi Toëlle, *Histoire de la littérature arabe moderne : Tome 2, 1800-1945,* Paris, Actes Sud, 2013 ; Heidi Toëlle et Katia Zakharia*, A la découverte de la littérature arabe : Du VIe siècle à nos jours,* Paris, Flammarion, 2003 ; Nadia Tomiche, *La littérature arabe contemporaine*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1993 ; Kadhim Jihad Hassan, *Le Roman arabe (1834-2004),* Paris, Actes Sud, 2006.

déterminant la réception des œuvres littéraires. Il définit notamment l'horizon d'attente littéraire.

Cet horizon est lié à un moment historique déterminé et à un « système de références » qui résulte de trois facteurs principaux :

> L'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne[706].

Cette théorie est intéressante quant à la réception d'une œuvre à un moment historique déterminé. Cependant, elle ne résout pas le problème de l'écart qu'une œuvre littéraire peut avoir avec le développement de la société. Sami Nair, dans son livre *Connaissance des textes et montages polémiques*, explique que :

> Il s'agit de construire une théorie de la production esthétique, non pas à partir d'une sociologie de la création, c'est-à-dire à partir d'une analyse du phénomène de la création et donc d'une réflexion en termes de structure significative, mais bien d'une détermination de créer du produit par une « attente » propre à une époque et à certaines couches sociales déterminées. Non pas analyse en avant, mais compréhension en amont[707].

Ainsi, une œuvre qui ne serait le simple reflet d'une période historique n'intéresserait, selon Nair, que les historiens. Al-Mas'adī partage ce même principe. *As-Sudd*, par exemple, présente une structure transgénérique et un langage qui va à l'encontre de la tendance à favoriser l'utilisation du dialecte aux côtés de l'arabe littéral.

En sortant de l'horizon d'attente du lecteur, *as-Sudd* est une œuvre étrange et difficile à déchiffrer. Ainsi, déterminer quel auteur ou quel courant littéraire a influencé réellement l'écriture d'Al-Mas'adī est probablement une tâche difficile. La règle principale que notre auteur suit, est, en effet, liée au principe de l'innovation. Il affirme que :

> C'est l'originalité du génie qui exprime l'œuvre, à la fois dans son fond et dans sa forme. La création ne mérite pleinement le nom de création originale que si elle impose sa forme, si elle modifie la forme dans laquelle elle se coule, si elle en renouvelle le sens ou la portée et la valeur esthétique. Toute œuvre de création implique cela. Toute œuvre d'imagination peut parfaitement accepter la contrainte d'une forme empruntée ou imposée de l'extérieur, mais alors nous ne sommes plus au niveau de l'œuvre de création[708].

[706] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 49.
[707] Sami Nair, dans *Connaissance des textes et montages polémiques* à propos de *Pour une esthétique de la réception* de Hans Robert Jauss, p. 27.
[708] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume IV, *op. cit*., p. 380.

L'écriture ne coïncide avec les ambitions littéraires, selon notre auteur, que dans la mesure où elle est innovation. Elle peut traduire, certes, une réalité sociale ou historique, mais elle doit le faire sous des formes propres à son auteur. Al-Mas'adī souhaite une œuvre qui survivra à la destruction des infrastructures économiques, sociales et culturelles. C'est ainsi qu'un texte comme *as-Sudd* procure un intérêt esthétique ou intellectuel, à sa lecture[709].

b- Les influences coraniques

As-Sudd, comme nous l'avons signalé dans la deuxième partie de ce travail, est lié aux vocabulaires de l'arabe classique et aux diverses images liées au domaine religieux, en particulier musulman. Les influences sont manifestes. L'auteur n'a jamais dissimulé l'importance du hadith ou du Coran qui sont restés gravés en sa mémoire. Nous avons déjà vu qu'Al-Mas'adī lui-même nous apprend en quoi il s'est inspiré du Coran. C'est probablement pour cette raison que Ṭāha Ḥusayn affirme qu'avec *as-Sudd*, Al-Mas'adī a islamisé le courant existentialiste.

Cependant, dans ce texte, l'aspect religieux relève moins de la foi que de la dimension culturelle des textes religieux. En effet, ce n'est pas tant le contenu moral de son texte que l'éveil de la mémoire sémantique et auditive de l'auteur lui-même qui compte. Les souvenirs auditifs jouent ici un rôle important dans la fiction d'Al-Mas'adī. Lui-même affirme que :

كلّ ما نأثّر فيّ في ذلك العهد شيء يصعب تحليله علميًا اذ هو يرجع بنا الى العالم الوجداني أو العاطفي. ذلك عهد تأثّرت فيه بالقرآن وموسيقى القرآن. فحفظت القرآن مع وقوعي أنني حفظت آيات وليست آيات القرآن فحسب؟ ما السبب في ذلك؟ هو ايحاء في ما بعد بدأت تأثّر بالقرآن الكريم[710].

Il est difficile d'analyser scientifiquement tout ce qui m'a influencé à l'époque. Il s'agit du domaine émotionnel. Ce fut un temps où la musique coranique m'a beaucoup inspiré. Mon oreille a conservé le rythme de la phrase coranique. Alors j'ai su que ce ne sont pas uniquement des paroles. Le Coran est aussi suggestif. Ensuite, j'ai commencé à m'intéresser à lui au niveau intellectuel.

Cette influence peut aussi prendre une dimension d'amusement. Al-Mas'adī déclare que, enfant, il accompagnait son père aux sciences de dhikr[711]. Ils dansaient généralement sur le rythme du même refrain : Allah ! Allah ! C'est comme ça que c'est devenu « Halhabba[712] ». Il

[709] L'œuvre d'Al-Mas'adī est encore intégrée dans le programme scolaire en Tunisie, la dernière édition est datée de 2011 et elle est encore sujet d'étude pour les universitaires. La dernière thèse de doctorat est de az-Zāhī Naṣr ad-Dīn, *al-Fardī wa-l-Ǧamā'ī fī mu'allafāt al-Mas'adī* (*L'individuel et le collectif* dans l'œuvre d'Al-Mas'adī), Tunis, 2011.

[710] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume IV, *op. cit*., p. 340.

[711] Le dhikr (ذِكْر) évocation ; mention, rappel, répétition rythmique (du nom de Dieu), dans l'islam, désigne à la fois le souvenir de Dieu et la pratique qui avive ce souvenir.

[712] Mot répété plusieurs fois dans *as-Sudd* par les disciples de Sahabbā'.

affirme que : « C'est un jeu de mots qui m'a beaucoup amusé. Le refrain musical correspond à un souvenir d'enfance [713]». Elle peut être également un moyen de comprendre l'œuvre littéraire. Observons le cas d'*as-Sudd.* La mobilisation des références religieuses a uniquement pour but d'éveiller les tensions émotionnelles du lecteur. La description, par exemple, dans le tableau n° 2, de la danse des disciples de Ṣāhabbā' sème le trouble dans l'esprit du lecteur dans le sens où elle évoque une image déformée du déroulement de la prière chez les musulmans. Mais c'est sous cet aspect-là que l'auteur choisit de la présenter dans son texte. Cet exemple trouve son prolongement dans d'autres textes d'Al-Mas'adī, *Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl,* par exemple.

La présence des souvenirs ancrés dans la mémoire pour développer la fiction ou pour affirmer une appartenance culturelle ne signifie pas l'appel, ou même l'attachement, de l'auteur à une valeur morale ou religieuse en particulier. Ainsi, l'idée qu'Al-Mas'adī islamise le courant existentialiste perd tout son sens.

Par ailleurs, Al-Mas'adī n'attache aucune importance à une interprétation religieuse de son œuvre. Il exprime, par exemple, son mécontentement du lien qui se fait entre son personnage, Abū Hurayra, et le compagnon du prophète Muḥammad qui porte le même nom. Il s'exprime à ce propos dans ces termes :

> [...] كأن جميع المهللين من بني هريرة دون أن يقيض لي حرج ديني مع أصحاب العمائم أن أكتب كتابة عربية دون أن أقع في مطب لغوي قبل أن أكتب كلمة واحدة أو أن أكون مضطرا لأن أقف الله هذا اسم أو هذا اسم أو أن أتعذر أني وجدت خصيصا لهذا الشيء أو هذا الشيء لأن الصحراء على حد علمي ولا أظن أن أحدا قد أقام

La présentation de la divinité, Ṣāhabbā', n'évoque que les sentiments de la peur, de l'abandon et de l'étrange : Observons par exemple les passages suivants :«أرأيت يا غيلان ؟ أن الماء إثم وخطيئة»[716] (Vois-tu Ġaylān que l'eau est un péché et un délit) ; « أن. يا غيلان ؟ السادس من الشهر الذي أهيئ فيه نفسي ولكننا دخلنا منذ أيام وأنا أشعر بالخوف والفزع[717]». (Mais nous avons entamé, depuis quelques jours, le sixième mois et j'éprouve de l'inquiétude et de la peur) ; « أن يا غيلان ؟ لا تعد إلى السد. لا أدري ؟ أخشى عليك منه[718]». (Je ne sais pas. Ne retourne pas au barrage. Je m'inquiète pour toi). Maymūna éprouve ici un sentiment de peur et d'angoisse, après les menaces incessantes de la Déesse qui interdit la construction du barrage.

Par ailleurs, les rituels instaurés par cette religion sont étranges. Pour pouvoir voir la déesse, il faut dix jours d'abstinence complète de l'eau, comme il est expliqué, dans le passage suivant, par Maymūna : « أرى ربّة ولا ربّ ؟[719] قالت: لا بدّ من عشرة أيّام صيام عن الماء حتى تستقيم عينك وتستعيد الرؤية». (Je ne vois ni Déesse ni Dieu. Elle dit : Il faut dix jours d'abstinence de l'eau pour aiguiser ton regard et recouvrer la vue).

c- L'influence de la philosophie arabo-islamique et antique

c.1- L'idée de l'esprit (*an-nafs)*

L'auteur traduit une pensée née au XIXe siècle, celle de l'existentialisme mais aussi une pensée antique. Il s'inspire du point de vue platonicien. Platon affirme, en effet, l'existence de deux mondes distincts : celui des idées et celui des apparences ; celui de l'esprit et celui du corps. Cette distinction exprime l'existence d'une force qui libérera l'esprit de la prison du corps. Quand il sera libéré, il rejoindra le ciel, son lieu d'origine. *As-Sudd* intègre un autre concept important connue chez Avicenne et avancée déjà par Platon. Il s'agit de représenter l'esprit par une colombe. Dans un poème intitulé *an-nafs*, (l'esprit[720]), Avicenne décrit ainsi l'esprit :

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تعزز وتمنع[721].

[716] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes* volume I, *op. cit*., p. 40.
[717] *Ibid*., p. 88.
[718] *Id*, p. 88.
[719] *Id*. p. 43.
[720] Issu de la racine NFS, le mot nafs renvoie à l'idée de respiration, de circulation de l'air dans les artères. Il désigne le soi, le même, la personne ; il ne se limite pas ainsi à renvoyer à l'âme en tant qu'ensemble de facultés ou principes de vie, mais ouvre, au-delà de ce sens biologique et spirituel, sur l'identité de la personne, son ipséité ou sa « mêmeté ».
Qustâ ibn Lûqâ (m. en 912) dans son épître intitulée *De la divergence entre l'âme et l'esprit.* Il affirme que rûh est un corps qui est contenu dans le corps humain et qui disparaît avec la mort de l'individu, alors que le nafs, qui n'est pas une substance corporelle, possède des actions qui, au sein du corps, peuvent s'arrêter (c'est le cas lors du sommeil), sans que cela n'entraîne sa disparition. L'âme (nafs) a donc une certaine autonomie par rapport au corps et c'est elle qui utilise l'esprit qui anime le corps humain pour mouvoir ce dernier.
[721] http://www.aslein.net/showthread.php?t=6503 consulté le 5.5/ 2018.

(Elle est tombée vers toi, du lieu suprême, une colombe de couleur cendrée, pleine de chasteté et de réserve).

Mayārā, dans *as-Sudd*, semble être la *warqā'* (la colombe), l'esprit qui va rejoindre Ġaylān. Cela parait clair dans plusieurs passages et notamment dans plus d'une comparaison :

يبرز في ظلام الليل النائي خيال لطيف كأنه طيف ؟ جناح الحمامة. يقوم على رأس غيلان ؟ فكأنّه تمّ أن تذوب عليه أو تتبدّى فيه كظلّ غمام تتشرّب ثمّ تنحني فتفيض عليه مثل لقاح ا ؟ هار رحمة من السّماء [722] .

Dans l'obscurité de la nuit tombante, une silhouette douce comme les frémissements des ailes d'une colombe apparait. Elle s'approche de la tête de Ġaylān comme si elle s'apprêtait à se fondre ou à se disperser en lui. Elle le couve comme un nuage. Puis, elle se jette sur lui telle que le pollen des fleurs ou une grâce du ciel.

Dans un autre passage d'*as-Sudd,* nous pouvons voir aussi cette description de Mayārā : « تتقدّم مايارى و ؟ يرا اها غي ؟ن و ؟ يمونة، غيا ؟ كالحلم النّفيذ، عايية،تقع النفّس كفيف الرّيح وتقلب جناحيها [723] ». (Mayārā avance sans que Ġaylān ou Maymūna ne puissent la voir. Elle est une ombre comme un beau rêve. Elle est nue et se faufile dans l'âme comme les vibrations du vent. Elle s'approche avec ses deux ailes.)

Le champ lexical utilisé pour la description de Mayārā la présente en tant que *warqā'* (colombe). Selon Ibn 'Arabī, dans l'épître *اتّحاد الكون في حضرة اسم الله المحيي* (L'union universelle devant le témoignage visuel), le terme *Warqā'* désigne l'esprit insufflé par Dieu. Il en donne la définition suivante : « الورقاء النفّس الكلّيّة وهو اللّوح المحفوظ [724] ». (La colombe est l'esprit suprême et elle est le livre conservé). Il en donne une deuxième définition : النفّس التي بين الطّبيعة والعقل [725] ». (L'esprit est entre la nature et la raison).

Il est à remarquer ici que le personnage de Mayārā est introduit par l'auteur pour accomplir l'action de Ġaylān. Son intrusion permet de dénouer les événements et d'achever l'action du héros. En effet, par rapport à la construction du texte, il n'avait aucun besoin de ce personnage avant le VIe tableau. Son apparition modifie la cohésion narrative, comme si un nouveau récit commençait : son arrivée peut présenter l'état initial de ce nouveau récit. Le dialogue ne se déroule plus entre Ġaylān et Maymūna mais il intervient entre Ġaylān et elle-même. Les deux

[722] Maḥmūd Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 104.
[723] *Ibid*. p. 106.
[724] Su'ād Al-Ḥakīm, المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة (L'encyclopédie soufie. La sagesse dans les limites des mots), éd. Dandara, Beyrouth, 1981, p. 127-128, et p. 741.
[725] *Ibid*., p. 742.

personnages se présentent désormais comme les seules forces agissantes du récit[726]. Les verbes ne sont plus à l'accompli. Ils sont désormais à l'inaccompli et au futur, sans présence d'analepse. Les répliques de Ġaylān sont plus longues, avec un ton ferme et des verbes à la forme impérative. Certes, l'élément perturbateur reste toujours Ṣāhabbā'. Et le point culminant de l'histoire est la destruction du barrage provoquée par la Déesse. La résolution de Ġaylān de suivre Mayārā met fin à ses actions et change son destin. La situation finale montre le départ de Ġaylān et de Mayārā vers un monde céleste tandis que Maymūna garde une situation stable et immobile sur terre.

En résumé, Mayārā entre en scène au moment le plus critique pour Ġaylān : aucun dialogue entre Maymūna et lui n'est plus possible. Il est seul face à son action inachevée. Mayārā représente la force que Ġaylān retrouve en lui au moment où il en a besoin. En effet, plusieurs critiques, comme Ṭaršûna[727], voient en elle l'âme cachée de Ġaylān. Elle est aussi sa conscience qui exprime sa propre pensée et sa volonté.

Il ne s'agit pas, comme pour *Ḥayy Ibn Yaqḍān* d'Ibn Ṭufayl[728] , par exemple, d'arriver dans un monde et tenter de le comprendre, mais de recréer le monde par ses propres choix et ses propres actions. L'homme doit atteindre la force ancrée au fond de lui, tout comme Ġaylān, afin de retrouver son chemin.

c. 2- L'apparent et le caché (*al-zâhir al-bâṭin)*

Le jeu de l'apparent et le caché est omniprésent dans *as-Sudd.* Nous citons les exemples suivants :

«تتقدّم ياارى و ؟ير اءا غي ؟ن و ؟ يمون ة»[729] » ((Mayārā avance sans que Ġaylān ou Maymūna ne puissent la voir) ; « جبل وليس جبل لنّه[730] ». (C'est une montagne et ce n'est pas une montagne) ;

« [731] مم قوم خضع والبّة خفية » (C'est un peuple qui s'est prosterné devant une déesse cachée).

Le concept l'apparent et le caché n'est pas étrange à la pensée arabo-islamique. Bien au contraire, ils régissent de part en part toute l'activité philosophique en Islam, ont été forgés au sein de l'exégèse coranique[732]. L'exotérique, l'apparent *(al-zâhir)* désigne le sens évident du

[726] A.J. Greimas propose, dans *Sémantique structurale*, un modèle appelé « le schéma actanciel » dans lequel tous les personnages sont regroupés dans une structure commune. Il en détermine six : le destinataire, le sujet, l'objet, l'adjuvant et l'opposant, Voire à ce propos, Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Armand Colin, Paris 2005, p. 44- 45.

[727] Voir Maḥmūd Ṭaršûna, *al-Adab al-Murīd fī Mu'allifāt al-Mas'adī,* 'Ālim al-Kitāb, Tunis, 1985.

[728] Abū Bakr Muḥammad bin Abd-al-Malik bin Ṭufayl, dit Ibn Ṭufayl, est né en 1110 et mort en 1185 à Marrakech. Il est un philosophe andalou, astronome, médecin, mathématicien. Auteur de Ḥ*ayy Ibn Yaqḍān*, littéralement (Vivant fils du conscient).

[729] Maḥmūd Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 106.

[730] *Ibid.,* p. 30.

[731] *Id*., p. 10.

[732] L'exégèse (al-ta'wil) vise à faire apparaître ce qui se cache dans le texte coranique. Or, la méthode des

texte révélé. L'ésotérique (*al-bâtin),* est quant à lui, désigne ce qui se cache. Dans les deux cas, les philosophes distinguent, dans les degrés du vrai, un niveau exotérique (religion révélée à tous) et un niveau ésotérique (sagesse, *hikma*). La *ḥikma* deviendra le nom même de la philosophie. La vérité (*al-ḥaqīqa*) est ce qu'est caché et qui attend d'être révélée, selon Christian Jambet[733], par une activité qui passe par l'imagination et aboutit à l'intelligence.
Chez Ibn 'Arabī, philosophe arabe du XIIIe siècle, né en Andalousie, la *hikma* est :

> L'étude des aspects cachés des choses et la connexion des causes avec leurs principes causateurs, la connaissance de ce qu'implique ce qui est nécessaire, par les conditions qui sont nécessaires[734].

Si le terme *ḥikma* n'est pas mis clairement en avant chez Al-Mas'adī[735], son texte est constitué, comme nous allons le voir plus loin, comme un discours argumenté. La distinction entre *al-zâhir al-bâṭin* y devient opératoire et un outil méthodologique pour poser les questions et peut être atteindre les rangs des sages. Pourquoi, par exemple, Ġaylān reproche aux habitants de la Vallée de se prosterner à une déesse invisible ?

II- Les principaux concepts de l'existentialisme chez Al-Mas'adī

1- *Al-adab Ma'sā aw lā yakūn*

« al-adab Ma'sā aw lā yakūn » : par cette formule, Al-Mas'adī définit sa conception de la littérature. L'expression complète est :

؟؟ب مأساة أو يكون مأساة. الإنسان يتردّد بين الحيوية والحيوية وتزفّب في أوية الوجود عواصف آ؟م العجز والشّعور بالعجز أمام القضاء، أمام الموت، أمام الحياة[736].

La littérature ne peut être que tragique. L'homme est partagé entre le divin et l'animal. Il est emporté dans les vallées de l'existence, par les tempêtes de la douloureuse impuissance et le sentiment qu'il en a, face au destin, à la mort et à la vie.

Il s'agit alors principalement de l'homme, de ses souffrances et de son statut entre la condition divine et la condition animale.

C'est par quelques entretiens journalistiques et dans un ensemble d'articles que l'auteur s'exprime sur l'essentiel de son œuvre[737]. Il nous offre plus de détails concernant les notions

---

philosophes est ésotérique, en au moins deux sens. Elle peut ainsi dévoiler un certain sens caché, ou à l'inverse cacher le plus important, en laissant vivre de sa validité propre l'enseignement littéral du Coran.

[733] Jambet Christian, *Qu'est-ce que la philosophie islamique ?,* Paris, Paris, Gallimard, 2017 p. 91.

[734] *Ibid*., p. 94.

[735] De nombreux philosophes n'ont pas hésité à utiliser le mot de « sage » ou celui de « sagesse ». Al Fârâbî et Averroès, par exemple, parlent des philosophes et ils les présentent comme des sages.

[736] *Id*. p. 90.

[737] Ces articles et ces entretiens sont cités dans Al-Mas'adī, *Œuvre complète*, volume IV, *op. cit.*p. 351-405.

de sa pensée. Ses principes philosophiques restent liés au courant existentialiste[738]. Il appelle l'homme à adopter de nouvelles valeurs. Mettant le doigt sur l'importance de l'action individuelle dans le renouveau de la société, il définit l'homme d'une façon inédite pour le monde arabe de son époque. En effet, jusqu'à l'apparition de l'œuvre d'Al-Mas'adī, la représentation de l'homme est toujours la même : il est la créature de Dieu. Même après les réformes sociales, conduites principalement par Al-Ḥaddād, et le développement littéraire, avec les romantiques et les réalistes, cette vision se fait sentir encore avec des auteurs tels qu'aš-Šābbī ou 'Alī ad-Dū'āğī.

En quoi consiste précisément la pensée philosophique d'Al-Mas'adī ? En quoi sa philosophie est-elle humaniste ?

2- Les vraies interrogations

La pensée d'Al-Mas'adī surgit dans un contexte colonial. Comme les hommes de sa génération, notre auteur a été formé par des maîtres français. Il découvre, dans le collège aṣ-Ṣādiqī, la culture française du XVIe siècle au XIXe siècle. Il parcourt des œuvres majeures telles qu'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche. Son admiration pour la culture européenne est grande, mais des interrogations, autour de la valeur de la culture arabe face à celle de l'Europe, s'imposent à lui. Il l'exprime clairement dans ces termes :

> Existions-nous ? N'étions-nous qu'un peuple inférieur ? Avions-nous encore droit au titre d'humain ? Nous Arabes, nous Tunisiens, qui sommes-nous ? Avons-nous participé à une création philosophique, littéraire ? Avons-nous manqué de génie au niveau de la pensée comme au niveau de la sensibilité [739] ? .

La pensée d'Al-Mas'adī s'articule alors dans un engagement total : culturel, politique, littéraire. En effet, il n'est jamais satisfait de la situation dans laquelle le monde arabe se trouve depuis la Nahḍa. Il exprime la nécessité d'accélérer le mouvement de développement en ces termes :

> Je souhaiterais que la reconquête de notre espace d'invention et de création par notre culture et notre civilisation se fasse à un rythme un peu plus rapide. Elle peut paraître être restée jusqu'ici assez lente. […] Au cours du XIXe siècle, en l'espace d'un siècle, depuis le fameux coup de semonce de la campagne napoléonienne en Égypte qui a provoqué la Nahḍa du monde arabo-musulman, le pas franchi a été plus

[738] L'existentialisme ou la philosophie de l'existence est un mouvement philosophique né après la Seconde Guerre mondiale. Cette doctrine a été inspirée de la philosophie de deux auteurs allemands que Sartre a beaucoup étudiés : Husserl et Heidegger. Ils ont fondé la « phénoménologie » et ont cherché déjà à décrire les phénomènes de la conscience humaine. Ils considèrent que la liberté est une notion fondamentale pour penser la vie humaine.

[739] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume IV, *op. cit*., p. 404.

que modeste, mais le rythme semble s'être accéléré au cours du XXe siècle et je pense qu'il peut s'accélérer davantage. Il faut en tout cas le souhaiter et prendre conscience de cette nécessité[740].

C'est dans ce contexte de rencontre des civilisations et de volonté de renaître que va émerger la pensée de notre auteur. Nous tentons d'en préciser ici quelques concepts essentiels. Afin de mieux les saisir, nous les mettons en avant avec ceux des autres penseurs.

3- La redéfinition de l'être humain

La théorie de notre auteur est centrée sur le principe de « صيرورةالكيانالبشاني» (Le devenir de l'entité humaine). Le mot « صيرورة » doit être compris ici dans le sens « accroissement continu ». L'auteur affirme l'idée que l'homme doit être en situation de création permanente pour prouver l'existence de son entité. Il rejoint ainsi Sartre qui dit :

L'être humain n'a pas une essence qui serait fixe et indépassable, mais, bien au contraire, il ne cesse de se dépasser lui-même[741].

Al-Mas'adī partage d'autres points avec Sartre ou encore Camus, comme l'idée de l'angoisse, l'absurdité, le délaissement, le désespoir et l'engagement, même si l'auteur réfute l'idée d'avoir été influencé par les existentialistes européens.

Au début de *L'existentialisme est un humanisme,* Sartre donne la définition suivante à l'existentialisme :

Une doctrine qui rend la vie humaine possible et qui, par ailleurs, déclare que toute vérité et toute action impliquent un milieu et une subjectivité humaine[742].

Sartre part de l'importance de la conscience de soi et refuse de définir l'homme en tant qu'une substance, ou une essence. D'où sa fameuse phrase : « L'existence précède l'essence ». Il s'oppose ainsi à la philosophie classique qui prêche le contraire : « l'essence précède l'existence », une formule en vigueur depuis Platon. Elle signifie que l'essence est première et que l'existence vient en second. Nous retrouvons le même concept dans la pensée musulmane. En se basant sur le principe religieux d'*al-Qadar* (le destin), l'homme et avant même d'être créé, l'idée de son existence (de ce qu'il sera et de ce qu'il fera) est déjà établie. Dieu est ainsi

[740] *Ibid*., p. 382.
[741] L'existentialisme refuse de considérer que l'homme a une essence fixe et déterminée. Voir, Sartre, *L'existentialisme est un humanisme,* Paris, Gallimard, 1996, p. 29.
[742] Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 23.

vu comme un « artisan supérieur[743] ». C'est la conception de l'homme dans sa totalité avant de le créer et de l'amener à l'existence.

Sartre contredit ce principe et explique que l'essence est ce qui constitue la nature de l'homme et que l'existence désigne le fait d'être ici et maintenant. L'existentialisme refuse de considérer que l'homme a une essence fixe et déterminée. « Il n'est d'abord rien[744] ». La définition d'Al-Mas'adī vient soutenir cette idée. Il affirme que c'est à l'homme de créer sa propre existence par ses propres actions et ses propres choix qu'il se doit accomplir en toute liberté, Il n'y a alors pas de nature préexistante à l'homme : « l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et [...] il se définit après[745] ». C'est à cette seule condition que l'existentialisme, également avec Al-Mas'adī, peut parler d'humanisme.

III- L'humanisme chez Al-Mas'adī

1- Définition de l'humanisme

L'humanisme européen est un mouvement littéraire et philosophique apparu à la Renaissance. Il affirme la valeur de l'homme en tant qu'homme. Aux XVe et XVIe siècles, des philosophes comme Erasme, Rabelais, Montaigne, défendent la dignité de l'homme et montrent que ce dernier tient une place éminente au sein de l'univers[746]. Al-Mas'adī soutient ces mêmes principes. Il rappelle qu'ils préservent toujours la notion ancienne latine et affirme que :

> Humanisme désigne ce qui distingue l'homme de toutes les autres créatures, ce qui, donc, est précisément le propre de l'homme, la culture[747].

Selon Al-Mas'adī, l'enseignement qu'il a reçu lui a fait connaître des auteurs comme Boileau, Racine, Victor Hugo, en passant par tous les penseurs du XVIIIe siècle, considérés comme la quintessence même de ce qui peut être appelé culture. Cependant, il observe qu'il manque, chez ces auteurs, comme chez l'humanisme classique en terre musulmane, une véritable définition de la place de l'homme dans l'univers. Il cherche alors à établir une nouvelle considération de l'homme.

En effet, Al-Mas'adī ne se contente pas de considérer l'homme comme une créature de Dieu :

> Nous sommes figés par la définition que nous sommes les créatures de Dieu, une chose donnée par Dieu et dirigée par le destin, dirigée par Dieu[748] .

[743] *Ibid*., p. 27.
[744] *Id.,* p. 29.
[745] *Id*., p. 29.
[746] https://www.larousse.fr/encyclopédie/divers/humanisme/58956
[747] *Ibid.*
[748] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume IV, *op. cit*., p. 356.

Notre auteur donne une définition de l'homme qui correspond à celle de Sartre. Chez l'un comme chez l'autre, la conception de l'homme en tant créature de Dieu ne répond plus à leur pensée.

La démarche de notre auteur consiste à fonder une pensée nouvelle autour de l'homme. Elle doit être une vision ontologique[749] différente de celle proposée par une tradition figée depuis des siècles, celle qui voit l'avenir de l'humanité à la lumière de sa vérité originelle, c'est-à-dire à partir de son rapport initial à Dieu, son créateur. C'est à partir de là qu'Al-Mas'adī se pose la question de la considération de l'être humain. Elle est liée nécessairement à sa mission dans le monde et à sa responsabilité. Ce sont bien là les deux questions fondamentales que nous trouvons aussi bien dans *as-Sudd* que dans *Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl*, etc.

Nous constatons que la conscience, l'action et l'engagement sont les fondements pour considérer d'une façon nouvelle l'être humain. Lorsque l'auteur utilise des parallèles avec le Coran pour donner plus de relief à certaines données de ses récits, il écarte volontairement toute considération dogmatique. Nous pouvons constater que le fil conducteur de la pensée de notre auteur reste la volonté et l'action de l'homme. Seule la question de la mort échappe à son pouvoir. Elle revient constamment hanter l'œuvre d'Al-Mas'adī.

2- Les fondements

a- - La conscience

Selon Al-Mas'adī, l'homme, en étant la seule entité vivante douée de conscience, peut prétendre à une place centrale dans l'univers :

> Mais pour nous, êtres humains, c'est-à-dire êtres doués en plus de la vie, de la conscience et de la pensée, nous qui sommes les seuls dans l'univers à nous poser de tels problèmes, peut-être est-il plus important que de nous demander : « qu'est la vie et qu'en est l'origine ? », de nous demander comment naît la conscience dans le vivant, quels en sont les différents degrés chez les vivants qui en sont doués, et s'il est vrai que l'homme en est pourvu à un si haut degré qu'elle fait de lui « la conscience de l'univers [750] ».

En effet, selon notre auteur, la véritable et l'inégalable dignité de l'homme dans cet univers est qu'il est le seul être à réaliser « l'être » du cosmos, en le pensant. Il ne suffit pas alors de se poser dans le monde comme peut l'être n'importe quel objet, mais de vivre dans le monde et de s'y projeter.

[749] L'ontologie : partie de la philosophie qui a pour objet l'étude des propriétés les plus générales de l'être, telles que l'existence, la possibilité, la durée, le devenir, / http://www.cnrtl.fr/definition/ontologie

[750] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes,* volume IV*, op. cit*., p. 254.

La conscience chez Descartes sert de fondement sur lequel s'édifierait l'ensemble du savoir.[751] Al-Mas'adī la présente comme un mouvement. En effet, selon notre auteur, être conscient du fait d'être vivant et d'exister ne suffit pas à nous renseigner sur la nature de l'identité de cette existence. C'est uniquement l'action qui accomplira cette mission. Être conscient, c'est alors penser et agir. Ainsi, le monde devient objet de connaissance et de réflexion. En accomplissant des actes, l'homme prend conscience de ce qu'il est.

Il ne peut atteindre cependant une identité stable, car chaque acte conforte ou remet en cause son identité, d'où le sens de l'expression : « صيرورة الكيان لا كيانيّ ». C'est ainsi qu'il peut s'élever au-dessus de la situation de l'animal.

La conscience est donc synonyme de dignité, elle est ce qui permet à l'homme de penser le monde et de se penser lui-même. Cette dignité est alors conditionnée. Elle impose la nécessité d'une action.

b- L'action

L'action est un fondement principal de l'existentialisme. C'est à travers elle que l'homme assure sa dignité. Pour Sartre, elle est liée nécessairement au principe de la liberté. L'homme doit pouvoir créer lui-même sa propre morale, selon les conditions de l'instant présent. Selon Al-Mas'adī, l'homme digne est celui qui crée. L'action au niveau collectif est aussi primordiale chez lui. C'est la condition par laquelle une société peut se souder et se construire :

> Ce qui soude culturellement une communauté humaine, ce qui déclenche sa fierté, c'est ce qu'elle a apporté à l'humanité, à l'enrichissement collectif des idées, des arts, des sciences[752].

Al-Mas'adī précise que l'action doit surmonter ses conditions réelles et naturelles :

> Tant il est vrai que l'acte de création, c'est dans le rêve, qui transcende le réel et le dépasse, qu'il s'exprime et dans l'action qu'il s'incarne[753].

Ce n'est que par rapport à ses actes libres que l'on peut définir l'homme.

Mais Al-Mas'adī devance le principe de liberté pour dépasser la condition naturelle de faible mortel et donner une place à l'homme proche de celle de Dieu :

[751] Selon Descartes, la conscience a résisté au doute méthodique. Il peut se poser alors comme le socle du savoir : je peux douter de tous mais pour douter il faut que je pense et pour penser il faut que je sois : je pense, je suis. Dès que je pense et aussi longtemps que je pense, je suis. L'unique certitude qui résiste au doute est : «je pense donc je suis ». Voir à ce propos, Descartes, *La Métaphysique de Descartes*.

[752] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume IV*, op. cit*., p. 404.

[753] *Ibid.,* p. 390

> […] de dépasser sa condition naturelle de créature faible et mortelle et, partant, de se comporter en « vicaire de Dieu sur terre », de vivre et d'agir dans ce monde comme si l'éternité et le privilège divin de créer lui étaient donnés en partage[754].

Nous retrouvons ici une pensée proche du concept de « surhomme » chez Nietzsche, principe le plus complexe dans l'œuvre d'Al-Mas'adī, qui est à l'origine de textes comme *as-Sudd* ou *Mawlid an-Nisyān.*

En effet, le héros d'Al-Mas'adī va au-delà des normes naturelles du temps, de l'espace et aussi de celles de la vie et de la mort. Mais Al-Mas'adī n'est pas l'auteur de fictions surnaturelles. Il se sert du principe de « vicaire de Dieu sur terre », comme un moyen pour décrire l'homme qui se surpasse et qui se transcende. La mort, seule limite pour l'homme, n'est qu'une partie du cycle de la « vie [755]». Ġaylān, par exemple, est présenté comme l'annonciateur d'une nouvelle ère. Il est créateur de vie grâce à sa construction du barrage. Cette nouvelle création sera précisément l'action de l'homme. Al-Mas'adī affirme que :

> Cet homme libre devrait aussi assumer pleinement sa présence vivante dans le concert de l'humanité, au cœur des préoccupations humaines les plus intimes[756].

Il apparaît dans cette citation un autre principe de la pensée d'Al-Mas'adī, celui de l'engagement.

c- L'engagement

Al-Mas'adī donne une mission à l'être humain, du fait de sa position de vicaire de Dieu sur terre. Il est appelé à assumer sa responsabilité. Dans le cas inverse, la conséquence sera sa marginalisation et le début du nihilisme[757].

En donnant l'exemple de l'écrivain, Al-Mas'adī résume l'importance de l'engagement en ces termes :

> الوجوديّة هو أنني الحيّ الميّت في عالم يضطهد الحياة ويضع على هامش الحياة كلّ من إنتحر احتجاجا على عبثيّة الوجود. وأنا ؟ أعتقد أنّه إذا طرح على الإنسان المسؤوليّة الوجوديّة في شكل سؤال ؟؟ط[758].

[754] *Id.,* p. 349
[755] Nous revenons sur la définition de la vie chez Al-Mas'adī dans la partie L'engagement.
[756] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume IV, *op. cit*., p. 349.
[757] Le nihilisme est une théorie philosophique qui affirme l'absurdité de la vie, l'inexistence de la morale et de la vérité. On associe souvent, à tort, comme des corollaires, le pessimisme et le scepticisme au nihilisme. https://la-philosophie.com/nihilisme
[758] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume III, *op. cit.,* p. 350.

> L'homme doit vivre sa vie pleinement, dans le sens où il doit assumer entièrement sa responsabilité, car, s'il la néglige, il se met à l'écart de la vie et à l'écart de la responsabilité existentielle. Je ne pense pas qu'un auteur puisse écrire, s'il ne se pose pas la question de la responsabilité existentielle en tant que responsabilité de la vie.

Selon notre auteur, la plus noble des actions est celle qui donne la vie. L'auteur la définit en ces termes :

> Je dirais, comme il m'est arrivé souvent de l'exprimer, que j'appelle « Vie » ce qui intègre, ce qui « transforme autre chose en soi-même ». […] Il en est exactement ainsi des cultures et des civilisations vivantes : elles sont capables d'intégrer, d'assimiler, de transformer les autres en éléments de leur propre nature, d'alimenter leur propre génie de ce que les autres génies et de ce que la réalité leur offre. Elles se nourrissent de ces transformations de l'environnement et de l'évolution de l'humanité[759].

Nous retrouvons dans cette définition la nécessité de renouvellement et c'est en ce sens qu'Al-Mas'adī conçoit la notion de vie.

Cette théorie détermine de la même manière le choix que le monde arabe doit faire durant la période coloniale. Autrement dit, il faut s'ouvrir à de nouvelles cultures et s'en enrichir pour pouvoir renaître en tant qu'entité complète. Les propos d'Al-Mas'adī sont très clairs à ce propos :

> Il ne peut y avoir de survie pour les momies. Il ne peut y avoir de survie que pour la vie qui se renouvelle. Une civilisation doit se renouveler ou elle est condamnée à mort. Toutes les cultures qui n'ont pas su se renouveler sont mortes[760].

Il affirme, en effet, que c'est l'action de renouvellement qui assure la vie, celle de l'individu, mais aussi celle des nations. A partir de là, la liberté de l'homme est affirmée, mais aussi sa responsabilité. Il doit assumer cette liberté et ne pas croire en un supposé destin autre que celui qu'il invente. Son existence ne dépend que de ses actions et de ses choix.

Ce que nous pouvons retirer des propos d'Al-Mas'adī, c'est que l'homme est seul et il revient à lui seul d'assumer le poids de ses actions. A la lumière de l'expression de Sartre, « l'homme est condamné à être libre[761] », la pensée d'Al-Mas'adī prend tout son sens : l'homme doit accepter et assumer le fait que la liberté est une caractéristique de son être.

[759] *Ibid*, volume IV, p. 382.
[760] *Ibid.,* p. 371.
[761] Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, *op.cit*., p. 39.

d- Le délaissement, l'angoisse et le désespoir

A partir de l'idée que Dieu n'existe pas et l'homme est seul, Sartre attribue à l'existentialisme trois grands sentiments qui définissent l'être humain : le délaissement, l'angoisse, et le désespoir. En effet, Sartre affirme que l'homme est nécessairement « délaissé » : « Dieu n'existe pas ». L'homme est totalement livré à lui-même et il est l'unique responsable de ses actes**.** Il affirme que « l'homme est condamné à être libre ».

Il déclare, cependant, que ses sentiments ne se réduisent pas à un état pathologique. En se rendant compte que sa liberté lui confère un pouvoir infini, l'homme peut être saisi d'une angoisse. Ce sentiment, selon Sartre, doit mener à une action responsable. Enfin, Sartre montre que le possible ne préexiste pas au réel. Personne ne peut prévoir ce qui va se passer.

Selon Al-Mas'adī, l'angoisse, le délaissement et le désespoir sont des traits caractérisant la nature humaine elle-même. Mais c'est l'angoisse que nous percevons davantage dans ses écrits. Elle ne résulte pas d'un sentiment religieux, c'est-à-dire la peur devant le pouvoir de la Déesse et de son jugement final, mais plutôt de la fatalité de la mort. Nous voyons les personnages réagir en conséquence. Dans *Mawlid an-Nisyān*, Madyan invente un médicament contre une maladie mortelle ; dans *le Barrage*, Ġaylān construit un barrage pour combattre la sécheresse qui menace la vie dans la vallée.

En effet, la mort est la seule limite qu'Al-Mas'adī reconnaît. La vie de l'au-delà échappe à notre connaissance. Il tente alors de comprendre ce qui se situe au-delà du physique. C'est là que la métaphysique intervient. Il signale qu'il faut prendre la métaphysique dans un sens particulier :

> Non pas dans le sens de spéculation sur l'au-delà de la vie ou sur une réalité imaginaire sans lien avec la matière de l'univers, mais dans le sens d'une composante non physico-chimique de l'essence même des êtres et des choses[762].

La métaphysique, selon notre auteur, est le seul domaine où le mystère de la mort, comme celui de la vie, peut s'expliquer.

Le sentiment d'angoisse est aussi présent quand il s'agit de la mort d'une communauté. C'est là une des plus grandes peurs pour notre auteur. Et c'est à partir de là que s'affiche son engagement politique. Selon lui, le colonialisme représente cette menace, car elle peut limiter la liberté de l'homme et entraver ainsi sa mission :

[762] *Ibid*., p. 256.

La colonisation menaçait d'aliéner l'identité culturelle de notre communauté humaine, sa personnalité, son originalité, sa façon de s'assumer. […]. C'est là pour nous un danger de mort. C'est notre âme qui est en question. Nous avons à un moment été saisis par la crainte de ne plus pouvoir assumer l'honneur d'être une communauté humaine, de ne plus pouvoir prendre nos responsabilités de création[763].

Par ailleurs, la particularité d'Al-Mas'adī s'exprime dans son aptitude, en tant qu'écrivain, à traduire, en paroles, une réalité intérieure significative, celle du sentiment d'angoisse. Il s'agit principalement de l'intensité du sentiment. Al-Mas'adī ne pose pas la question : Que sentez-vous ? Mais plutôt : Avec quelle intensité vous sentez tout cela ? On peut l'observer dans le passage suivant, par exemple :

لكنني اظلمة أرى المؤمن راحات كالطمأنينة الجالسة على الرحال تطوي المراحل و لا تبدو عليها شكوى و لا عصيان.
فأشتهي أن أكون مثله و أن أعض هذه الحيرة من قلبي كما تعض الناقة النّخل اليابس[764].

Oh obscurité, je voyais le croyant dans une quiétude semblable à la sérénité des chameaux. Ils parcourent les étapes. Et ils ne montrent aucun signe de fatigue, ni gémissement, ni désobéissance. Alors je souhaitais être comme lui, je souhaitais arracher ce doute en moi comme on arrache les dattiers inféconds.

La multiplication des comparaisons, ici, avec l'utilisation de (كما - مثل - ك), va transmettre d'une manière intense le sentiment du doute chez le personnage qui souhaite abattre le doute comme on abat les arbres morts. Le même procédé est utilisé dans l'exemple suivant pour décrire un sentiment de joie : « الحمى تدب في جسدي دبيب الزلزال[765]». (Un sentiment de joie s'empare de lui telle une poussée de fièvre). La comparaison, très présente dans l'écriture d'Al-Mas'adī, ne va pas simplement décrire le sentiment, mais aussi exprimer son intensité.

Cette philosophie prend en compte le sentiment d'angoisse devant la mort. Mais elle est fondée sur le principe de l'action, de la liberté et de l'engagement. Elle donne une impulsion de volonté. Elle convient à coup sûr à la situation d'une société qui veut renaître de ses cendres. C'est ainsi que notre auteur affiche son engagement politique. Misant tout sur la revalorisation de l'individu, il affirme qu'une civilisation peut assurer sa survie :

Le monde arabe, à travers l'individu, pourrait retrouver les chemins de la création originale et de sa propre culture, qui ne soit pas copie ou emprunt, mais plutôt l'expression de la mission assumée collectivement par un ou plusieurs peuples, au niveau de l'histoire. C'est ce qui s'appelle une civilisation[766].

[763] *Id*., p. 404.
[764] *Id.,* p. 219.
[765] *Id.,* p. 241.
[766] Al-Mas'adī, *Œuvres complètes*, volume IV, *op. cit.,* p. 359.

C'est dans ce sens-là que nous pouvons considérer *as-Sudd* comme un dialogue positif et non aporétique.

3- Œuvre de réconciliation

Al-Mas'adī choisit de mettre l'accent sur le rôle important de l'action de l'homme sur terre. Son œuvre initie la prose arabe contemporaine au courant existentialiste. En ce sens, elle n'est pas uniquement une œuvre qui pose la question de la place de l'homme dans l'univers, mais elle a également une action réconciliatrice, en accord avec une forme de positivité. Elle ne définit pas l'homme à travers l'histoire d'une société rassemblée autour d'une idéologie religieuse ou politique[767], mais, plutôt, à travers une marche continue vers la libération et la réalisation de soi. C'est en ce sens-là que nous pouvons considérer sa pensée comme humaniste, son but étant de mettre en avant l'action et l'initiative de chacun pour construire un nouveau monde. En effet, vivant à une période coloniale et à la suite de l'apparition d'une nouvelle pensée stipulant que l'homme est seul au monde, Al-Mas'adī essaie de réintroduire un ordre nouveau, et c'est un véritable espoir qu'il offre. Dans cette perspective, on ne peut pas parler d'une réconciliation de l'homme avec son créateur. Il s'agit là de comprendre l'histoire de la conscience [768] humaine et non, comme par coutume, de comprendre l'histoire de la création du monde[769].

Afin d'expliciter cette idée de positivité, nous tentons de suivre le parcours du héros d'Al-Mas'adī à travers le tableau suivant, emprunté à Ṭaršûna[770].

1 Texte	2 Héros	3 Quête	4 Quête	5 Résultat	6 L'échec	7 La fin
as-Sudd	Ġaylān	Volonté	Création	Victoire	L'échec	L'espoir (action)
Mawlid an-Nisyān	Madyan	Volonté	Éternité	Victoire	La mort	L'espoir (Renaissance)
Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl	Abū Hurayra	Volonté	L'absolu	Victoire	La mort	L'espoir (Renaissance)
al-Musāfir	Al-Musāfir	Volonté	L'action	La conscience	La paix	L'espoir (L'action)
as-Sindibād waṭahāra	as-Sindibād	Volonté	La pureté	Victoire	La mort	L'espoir (Renaissance)
		+	+	+	-	+ +

[767] Tel que le nationalisme arabe.
[768] Nous abordons, plus loin, la conception de la conscience chez Al-Mas'adī.
[769] C'est la question que posent principalement les scientifiques : comment le monde a été créé ?
[770] Ṭaršûna, *al-Adab al-Murīd fī muallafāt Al-Mas'adī*, Tunis, 'Ālam al-Kitāb, 1997, p. 39.

Ce tableau détermine les noms des héros, leurs quêtes et ses résultats. Leurs parcours sont identiques. Devant une situation particulière, chacun d'entre eux se charge d'une mission. Ils sont exemplaires par leur volonté. Ils vont vers une quête qui leur permettra une vie meilleure. Ġaylān tente de construire un barrage pour mettre fin à une sécheresse ravageuse. Madyan travaille avec acharnement pour inventer un médicament contre une maladie mortelle. Abū Hurayra, Al-Musāfir et as-Sindibād sont en quête du bonheur absolu.

L'échec que chacun d'entre eux subit à la fin de sa quête a plus d'un sens. En effet, même si elle mène, pour la majorité des héros, à la mort, comme il est indiqué à la colonne n° 6, elle ne signifie pas forcément la fin de l'espoir, tel que cela est montré dans la colonne n° 7.

C'est par un pur hasard que le héros se trouve dans une situation particulière : pour Ġaylān, c'est la fin d'un voyage. Il se retrouve dans un lieu dévasté par une pratique religieuse étrange ; pour Madyan, c'est la propagation d'une maladie incurable ; pour Abū Hurayra, c'est après avoir assisté à un spectacle de danse, qu'il reçoit une sorte de révélation.

Le hasard met alors chacun d'entre eux devant une épreuve particulière. Cette nouvelle épreuve sera précisément celle de la vie. Comment vont-ils réagir face à ces épreuves ?

Ces interrogations, en réalité, ont une profondeur philosophique. L'idée du surhomme réapparaît ici, et tous les héros d'Al-Mas'adī se ressemblent. Nous avons déjà abordé ce point dans l'unité du texte chez lui.

Le héros est devant un état de fait capital : sa survie. Il doit mettre fin à un système de transcendance. La terre n'appartient désormais qu'aux hommes et « malheur à celui qui protège le désert[771] ». Il tente de mettre fin à un ancien monde malade, comme dans *Mawlid an-Nisyān*, ou mort, comme dans *as-Sudd*. Son parcours est semé de difficultés et d'obstacles insurmontables. Il passe, toutefois, à l'action.

Nous ne pouvons pas affirmer, cependant, l'absurdité de son action. Bien au contraire, c'est l'idée de l'existence d'un surhomme qui s'affirme. La notion de Surhomme est connue de Nietzsche. Elle traverse son œuvre et apparaît principalement dans *Ainsi Parlait Zarathoustra.*

La théorie de Nietzsche n'est nullement évolutionniste malgré sa déclaration :

> Tous les êtres jusqu'ici ont créé au-delà d'eux-mêmes quelque chose de supérieur à eux. Qu'est-ce que le singe pour l'homme ? C'est justement cela que l'homme doit être pour le surhomme.

Le surhomme ne résulte pas d'une sélection génétique. Il est l'homme qui se surpasse et qui devient ce qu'il est. Il définit le monde en tant que volonté de puissance.

[771] L'expression est empruntée à Al-Mas'adī.

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

> Voulez-vous un nom pour ce monde ? Une solution pour toutes ses énigmes ?... Ce monde est la volonté de puissance et rien d'autre ! Et vous-mêmes, vous êtes aussi cette volonté de puissance et rien d'autre ![772]

Nietzsche définit la volonté de puissance dans l'idée de l'Éternel Retour :

> Tout passe et tout revient, éternellement tourne la roue de l'Être. Tout meurt, tout refleurit ; éternellement se déroule l'Année de l'Être. Tout se brise, tout se rajuste ; éternellement s'édifie la demeure de l'Être. (VI, 317). […] L'essence la plus intime de l'être (Sein) est la volonté de puissance. (XVI, 156)[773].

Rapprochant la notion de la volonté de puissance à celle de la vérité, il affirme que la vérité est une volonté législatrice. Elle se confond alors avec les valeurs. Selon lui :

> Le monde apparent, c'est un monde vu selon des valeurs, ordonné, choisi d'après des valeurs, donc à un point de vue utilitaire, dans l'intérêt de la conservation et de l'augmentation de puissance d'une certaine espèce animale[774].

Mais Nietzche s'affranchit de toutes les valeurs. Il déclare que tout est *amor fati* (l'amour du destin ou accepter son destin). Le surhomme correspond au type d'homme « synthétique, totalisateur, justificateur[775] ». Il exprime aussi l'adhésion la plus fervente à l'Éternel Retour. Selon lui, le Surhomme donne sens à la vie de l'homme en donnant sens à son passé et affirmant ainsi l'éternité de la vie :

> Nous justifierons, rétrospectivement, tous les défunts et nous donnerons un sens à leur vie si nous réussissons à pétrir de cette argile le Surhumain, et à donner ainsi un but à tout le passé[776].

Il s'agit avant tout de préparer l'homme et de le rendre maître de la terre. Pour se faire, Dieu doit mourir. Zarathoustra après avoir déclaré la mort de Dieu, tente d'en finir avec l'ancien monde. Il affirme que pour devenir un surhomme, l'homme doit pratiquer le « grand mépris » : le mépris du bonheur, de la raison, de la vertu et de la justice :

> L'homme pour devenir surhomme, doit pratiquer le « grand mépris ». Le mépris du bonheur (au sens de la résignation morbide des stoïciens), de la raison (entendu comme conscience morale chez Kant), de la vertu (autrement dit de la disposition au bien, qui n'est qu'obéissance à la morale religieuse), de la justice (cette morale du faible qui se protège ainsi du fort), de la compassion (cette tendance à la pitié pour ce qui doit en réalité disparaître).

Toujours selon Nietzsche, le Surhomme incarne la souveraineté de la volonté de puissance en laquelle « le penseur, le créateur, l'amoureux sont un[777] ».

[772] http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/friedrich-nietzsche/ NIETZSCHE, Friedrich (trad. Michel Haar, Marc B. de Launay), Fragments posthumes. Automne 1884 – Automne 1885, Paris, Gallimard, 1982, p. 343-344.
[773] *Ibid.*
[774] *Id.*
[775] *Id.*
[776] *Id.*
[777] *Id.*

Le surhomme est une incarnation de la volonté de puissance. Cette puissance est essentiellement celle du créateur. Il provient nécessairement de cette caste des intellectuels dont Nietzsche dit :

> Les intellectuels, étant les plus forts, trouvent leur bonheur là où d'autres périraient : dans le labyrinthe, dans la dureté envers soi-même et les autres, dans la tentation ; leur joie c'est de se vaincre eux-mêmes[778].

La réflexion qui a mené Al-Mas‘adī jusqu'ici a pu, sans doute, être éveillée par la thèse de Nietzsche. En effet, la théorie de l’existence et de l’être chez Al-Mas‘adī ne cesse de croiser celle de Nietzche. Nous retrouvons, chez l’un comme chez l’autre, le principe de la puissance et du dépassement de soi. Ġaylān, comme Zarathoustra, tente de donner aux hommes « le sens de leur être » : créer, à partir de leur « volonté de puissance », un homme qui, simultanément, dépasse la situation de l'homme et accomplit son destin. Al-Mas‘adī, à son tour, déclare que l’homme doit être à un niveau supérieur :

> المسألة كل المسألة أن يكون البشر يقف فوق مستوى البشر يتقدر على خلق القيم الجديدة[779].
>
> La question la plus importante est que l’homme doit être à un niveau supérieur à celui de l’homme, capable de créer des nouvelles valeurs.

Comme Nietzsche, sa vision est fondée sur le principe de créer. Il définit le sens même de la vie sur le principe d’intégrer, de transformer et de créer :

> J’appelle « Vie » ce qui intègre, ce qui transforme autre chose en soi-même. Le vivant, c’est cela. Le vivant vit des autres, de ce qui l’environne et de ce qu’il leur prend, pour le transformer en sa propre substance[780].

Le héros, fait appel, à ce que Nietzsche nomme la « Volonté de puissance[781] ». Il utilise l’expression «إرادة الخلق.» (La volonté de la création). Selon lui, la propre conscience de l’homme [782] doit conduire ses actions et c’est ainsi qu’il construit de nouvelles valeurs. Notre auteur rejoint, en effet, l’idée de Nietzsche définissant l’homme en tant que volonté de puissance. Il affirme en ce sens que l’homme est le vicaire de Dieu, alors rien ne doit entraver sa mission :

> En tant que vicaire de Dieu dans l’univers, l’homme est appelé à créer, à faire le relais de la création de Dieu sur terre. Il doit créer son propre destin, se créer lui-même d’abord. Selon le Coran, l’homme

[778] *Id.*
[779] Al-Mas‘adī, *Œuvres complètes, volume III*, *op. cit*. p. 18.
[780] *Ibid*. volume IV. p. 381.
[781] http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/friedrich-nietzsche/
[782] La conscience ici est dans le sens entendu par Al-Mas‘adī, c’est-à-dire penser et agir. Le monde devient objet de connaissance et de réflexion.

n'est que donnée de la nature, une sorte de cadre vide, la *fitra*, dans lequel il n'y a rien : c'est l'homme qui y met tout ce qu'il devient, et c'est là l'extraordinaire aventure des civilisations et des cultures[783].

Chacun des héros de notre auteur prouve, dans un parcours propre à lui, sa volonté de création. Sans aucune exception, chacun passe à l'action. Et il commence son moment de victoire. Ġaylān dit, à la scène six, à Maymūna :

إن من بين الساعات الساعة التي ما يمكن أن تقول فيها الخلق والوضع فيك شيئا و يذهب من حلمك ساعة تتصور فيها الممكن بصورة الكائن الواقع دون أن تتقيد و يحد بحد. وتقول فيها كان وا ؟؟ة إلى قوة من نار وحديد أشد من كل حديد قوة. هي ساعة أصعب الساعة.[784]

Il y a un moment Maymūna où la création ne te manquera rien et elle n'emportera rien de ton rêve. Un moment où le possible se présente comme un être réel. Sans qu'il soit tenu par des attaches ou limité par des obstacles. Un moment où le pouvoir et la volonté se transforment en force de feu et de fer plus forte que tous. C'est un moment très difficile.

A travers ces paroles, Ġaylān explique à Maymūna l'importance de l'action. Et malgré les difficultés, elle est possible grâce à la force de la volonté. Par ailleurs, la mort des héros à la fin de leurs quêtes doit être liée à la notion même de vie. La vie ici est présentée dans le sens entendu par notre auteur : l'éternel retour et la mort ne sont qu'une partie de ce cycle. La fonction que la philosophie se donne dans le texte d'Al-Mas'adī est pertinente. Le lecteur, soit il projette sur ses écrits le préjugé du fantasme d'un auteur, soit il exploite le dynamisme de la pensée et le fait de comprendre la volonté de puissance en tant que dépassement de soi.

Conclusion

Nous avons posé la question : peut-on considérer *al-Masraḥ aḍ-Ḍihnī* comme un genre littéraire ou non ? En reprenant les notions du genre en littérature et en la complétant avec les caractéristiques théoriques et esthétiques d'al-Masraḥ aḍ-Ḍihnī, nous parvenons à cerner un peu mieux les éléments qui participent à sa définition en tant que genre littéraire. D'ailleurs, comme tout autre genre, il a la capacité à se donner à une relation avec d'autres genres et à partager leurs codes génériques. Il peut être englobé, en effet, sous le concept de l'essai et du dialogue philosophique. Selon Genette, le genre ne peut être déterminé de manière purement empirique car il s'agit toujours de catégories plus vastes. Il explique que :

Ces rassemblements génériques sont à peu près sans limites, puisque tout concept peut toujours être englobé sous le concept plus extensif d'une classe plus large ; *classe* serait d'ailleurs un terme

[783] Al-Mas'adī , *Œuvres complètes, volume III*, *op. cit*. p. 366.
[784] *Ibid.* volume I, p. 98 - 99.

plus congruent que *genre* pour les désigner, comme plus neutre et moins marqué par les errements séculaires de la poétique[785].

Les caractères de singularité d'al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī ne sont guère remis en cause. Adoptant la perméabilité entre les frontières des genres, entre roman, théâtre, etc… à chaque fois que la distinction est faite, elle est aussi facile à défaire. Il faut prendre en compte, cependant, le rapport assez net avec l'essai et le dialogue philosophique. La démarche est loin d'être aléatoire, car ce croisement permet à l'auteur d'exprimer ses idées, les argumenter et faire participer son lecteur (ou spectateur) à la réflexion.

En effet, le texte appelé al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī est une œuvre complexe et pluri-générique. Ce n'est pas uniquement une réalisation textuelle, c'est-à-dire un ensemble syntaxique et sémantique, c'est principalement un acte de communication. L'œuvre d'Al-Mas'adī présente une réflexion sur l'existence de l'homme, un être doté de force et de volonté : une réflexion qui consiste à redonner à l'homme sa liberté et ses considérations individuelles ; un appel à l'homme et à l'homme arabe en particulier, à se construire, à rebâtir son destin parmi les hommes, en harmonie avec ceux de son temps et dans une approche qui est la sienne.

[785] Gérard Genette, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p. 41.

CONCLUSION

La scène littéraire tunisienne se révèle au début du XXe siècle comme un amalgame de transformations et de mutations. On ne se limite plus à son héritage culturel pour s'exprimer, mais on passe à la création et à l'innovation. Le théâtre, avec ses anciennes conceptions d*'al-ḥakawātī* par exemple, s'ouvre sur les nouvelles expressions provenant de l'Occident et de l'Orient. Depuis la *Nahḍa*, l'Autre est séduisant par ses différences porteuses de codes littéraires nouveaux. En découvrant les œuvres européennes et en s'ouvrant sur la maîtrise de l'art, le théâtre tunisien tente de se régénérer, puisant dans les nouvelles sources et dans les nouvelles formes esthétiques de la mise en scène.

Nous avons voulu, dans le cadre de cette recherche, étudier l'œuvre de Maḥmūd Al-Mas'adī. Notre propos était de souligner l'interaction entre les genres littéraires dans le même texte. L'œuvre d'Al-Mas'adī nous a servi de point de lecture pour mieux comprendre la notion du genre en littérature. Elle s'articule entre le besoin de regrouper diverses œuvres à partir de structurations typologiques, et la contestation de ce classement au nom de la liberté de la création littéraire.

Nous nous sommes intéressés en particulier à *as-Sudd,* qui se présente habituellement dans le genre théâtral, mais qui se manifeste d'une manière affirmative par l'impossibilité de sa mise en scène. En essayant de savoir s'il existe un moyen de définir la nature générique d'*as-Sudd,* nous avons pu constater que sa structure générique est perçue comme un ensemble de composants qui dialoguent entre eux. Le texte se caractérise surtout par la diversité de traits génériques qui peuvent être considérés comme un montage de genres. Il semble que son appartenance à un genre n'implique pas de fait son exclusion des autres genres.

En effet, en l'absence d'une tradition théâtrale et d'une tradition romanesque dans le monde arabe, l'auteur opte pour un transgénérisme dans ses écrits. Il revendique ainsi, au nom de la liberté de création, l'affranchissement des limites des genres littéraires. Il affirme pour la même occasion qu'il existe bien, au-delà du roman par exemple, d'autres genres arabes tels que la *maqāma* et le hadith qu'il faut développer. La position de l'auteur vis-à-vis des codes des genres littéraires rend difficile le classement de ses textes. Il a su imposer une production totalement inédite, même si elle est dérivée des catégories dominantes comme le théâtre.

La difficulté de l'identification du genre montre qu'aujourd'hui le problème doit être abordé autant au niveau de la création du texte qu'au niveau de sa réception tel qu'il est affirmé par Jauss Hans Robert dans *Pour une esthétique de la réception*.

De son côté, l'œuvre de notre auteur appelle à la participation du lecteur dans la perspective d'une création commune : « خلق مشترك[786] ». A travers cet appel, l'auteur souhaite soutenir des théories littéraires nouvelles. Selon lui, la reconnaissance des traits communs entre les œuvres littéraires permet d'affirmer leur appartenance à un genre et d'attester ainsi leur statut littéraire. Cependant, cela ne garantit pas "l'écart esthétique", un principe également cher à Jauss, qu'une œuvre peut créer par rapport à une autre, en réalisant ainsi sa particularité. Il explique que l'originalité de l'œuvre tend à démontrer la volonté de l'auteur à exercer librement son activité créatrice et ne l'enfermant pas dans un modèle d'écriture trop institutionnalisé. De ce fait, la controverse que suscite l'ouvrage porte aussi bien sur le contenu que sur la forme.

Les principales interrogations posées par notre auteur dans ce cadre restent les suivantes : y a-t-il une conception tunisienne ou arabe originale de la littérature ? Quel trait caractéristique dans la forme ou dans le fond distingue la littérature tunisienne ou arabe ? Par quel apport spécifique la littérature arabe enrichit-elle la littérature d'une manière générale ?

A travers son œuvre, Al-Mas'adī avait, pour sa part, entamé une recherche de l'originalité à un point auquel nous ne parvenons pas, de même pour l'auteur, à la classer et à la situer dans le panorama de la littérature arabe. On comprend ainsi pourquoi *as-Sudd* fut rejeté en Orient et incompris par Ṭāha Ḥusayn. Al-Mas'adī affirme que :

> Je ne sais pas si l'on peut situer mon œuvre dans le cadre de ce que vous appelez le roman tunisien ou arabe. Il y a dans les trois œuvres que j'ai écrites la recherche d'une forme originale[787].

Il poursuit :

> On ne peut pas dire qu'il s'agit d'un roman. C'est un genre d'une forme littéraire à part qui refuse précisément d'emprunter une forme littéraire à l'étranger. Refusant donc ce moule étranger pour y couler un message, celui d'Abu Hurayra, j'ai cherché une forme arabe qui ne soit pas la reprise d'une forme morte mais qui soit vivante et actuelle tout en n'étant pas un emprunt à l'étranger. Dans une certaine mesure, c'est la même chose pour *as-Sud* : j'ai emprunté apparemment la forme de la pièce de théâtre mais tout le monde sait que ce n'est pas une pièce de théâtre. On ne peut pas imaginer qu'elle puisse être représentée sur une scène théâtrale : il y manquerait alors un certain nombre de personnages importants, la nature, les animaux et tout ce qui est métaphysique (esprits, divinités ou autres). La seule transcription possible en expression moderne d'une telle œuvre serait peut-être un essai de représentation cinématographique. Je n'en sais rien… De toutes les façons, on ne peut pas dire que c'est une pièce de théâtre, peut-être a-t-elle une forme théâtrale ou « moule théâtral[788] ?

[786] L'expression est empruntée à M. Al-Mas'adī.
[787] *Id*., p. 375.
[788] *Id*., p. 376.

NAFATI, Leila. L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī - 2020

A vrai dire, la rigidité du classement générique ne peut s'accorder avec l'ambition d'originalité des créateurs et cela depuis le romantisme qui s'est montré assez révolté contre toute vision réductrice. Victor Hugo, comme Baudelaire et Mallarmé, s'attaque au système des étiquettes. Il affirme que :

> On entend tous les jours, à propos de productions littéraires, parler de la dignité de tel genre, des convenances de tel autre, des limites de celui-ci, des latitudes de celui-là ; la tragédie interdit ce que le roman permet, la chanson tolère ce que l'ode défend, etc. L'auteur de ce livre a le malheur de ne rien comprendre à tout cela […]. La pensée est une terre vierge et féconde dont les productions veulent croitre librement et, pour ainsi dire, au hasard, sans se classer, sans s'aligner en plates-bandes comme les bouquets dans un jardin classique de Le Nôtre, ou les fleurs du langage dans un traité de rhétorique[789].

A son tour, notre auteur se réclame de cette position refusant, au nom de la liberté, de respecter les codes des genres littéraires. La notion du genre est contrainte ainsi à s'élargir comme l'affirme B. Croce :

> Tout authentique chef-d'œuvre viole la loi d'un genre institué, et de la sorte sème le trouble dans l'esprit des critiques, aussitôt contraints d'élargir la notion de « genre »[790].

Al-Mas'adī revendique son droit de mélanger, dans ses textes, théâtre, roman, hadith, récit, etc. Il semble, en effet, s'engager dans une production transgénérique pour remettre en cause le principe du classement des genres. Son approche la plus manifeste est la dissolution des codes génériques. Il tend ainsi à la polyphonie de son texte : il n'aurait appartenu à aucun genre littéraire connu. Comment définir alors par un terme générique un texte comme *as-Sudd* ?

La réponse que nous proposons, à travers cette étude, est celle d'al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī (le théâtre de la pensée). Nous avons cherché à définir al-Masraḥ aḏ-Ḏihnī et nous avons constaté qu'il répond aux trois idées qui déterminent un genre littéraire : l'idée de norme, l'idée de nombre et l'idée de hiérarchie que nous avons déjà abordé lors de notre recherche. De ce fait, il constitue un genre littéraire. L'auteur n'est pas le premier à pratiquer ce genre, il est précédé par l'égyptien Ṭawfīq Al-Ḥakīm.

Mais la loi du classement, pour l'auteur comme pour le lecteur, est toujours en vigueur : la transgression dans le texte ne peut s'identifier qu'à partir de l'identification de chaque genre. Pourtant, la priorité est accordée aujourd'hui au texte littéraire au détriment du genre. Blanchot l'affirme dans *Où va la littérature* ? :

[789] V. Hugo, Préface aux *Odes et Ballades*, Paris, Hector Bossange 1826, p. 23.
[790] Benedetto Croce, *Estetic,* 1902*,* cité dans Y. Stalloni, *Les genres littéraires,* DUNODO, 1997, p. 112.

> Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres […]. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seules de donner à ce qui s'écrit réalité de livre[791].

Depuis les années 1930, le théâtre tunisien est marqué par les mises en scène des grands contemporains de l'Orient et de l'Occident. Ces derniers ont préparé le terrain aux auteurs avant-gardistes comme Ḥusayn et Al-Mas'adī. Ils s'aventurent dans l'expérimentation et la recherche de nouveaux supports. Leur travail a bel et bien influencé la forme générique, devenue un moyen de dépassement dans la création littéraire.
Selon notre étude, notre auteur a répondu, dans les années 1930 et 1940, aux interrogations et aux théories des grands visionnaires de la littérature contemporaine. Il se soucie, bien avant Jaus, du regard du lecteur et de sa réception de l'œuvre en s'adressant à son raisonnement et à son imaginaire.

Al-Mas'adī, dans *as-Sudd* a cherché à exprimer, dans le genre du théâtre, l'itinéraire d'un homme qui a toujours affronté les évènements de la vie, comme la mort, avec des actes. Il a traduit dans son œuvre la richesse de la pensée universelle s'appliquant à tous les lieux et à tous les temps. Cette recherche se définit essentiellement par un transgénérisme dont les codes de plusieurs genres se croisent et s'entrelacent. Nous avons pu examiner, dans *as-Sudd*, une véritable errance à travers une théâtralité particulière dans son genre, qui conduit le texte vers un seul sens, le sens profond de la volonté.

Afin de mettre l'œuvre d'Al-Mas'adī dans son cadre historique et littéraire, nous avons abordé dans la première partie de notre travail, l'émergence de la littérature tunisienne contemporaine. Elle s'avère être bouleversée par l'emprise du mouvement littéraire et culturel qui dépasse le territoire tunisien. Elle tente de réunir l'expérience du passé et celle d'aujourd'hui pour s'inscrire dans un perpétuel changement. Le bouleversement provient de deux raisons fondamentales. Elles sont liées, d'une part, à la continuité d'un héritage esthétique indispensable aux créations et à sa progression dans l'ouverture sur le monde, et d'autre part, à l'adaptation des formes d'expression littéraires nouvelles.
Pour le théâtre, il s'agit sans doute d'une continuité d'un riche passé oriental et d'une ouverture sur le patrimoine européen par le biais de la traduction et du travail des troupes venant de l'Orient.

[791] Blanchot, *Où va la littérature ? Le livre à venir*, Paris Gallimard, p. 293. Cité dans, Y. Stalloni*, op. cit.* p. 114.

Nous avons pu examiner également de près l'influence d'Al-Mas'adī dans la scène culturelle et littéraire tunisiennes, et nous avons pu comprendre que l'esthétique de l'écriture employée renvoyait à l'emprunt arabe classique : Coran, hadith et *maqāma* etc. Cette influence ne limite en aucun cas le travail de l'auteur dans l'innovation et la continuité d'ouverture sur d'autres cultures. Nous ne pouvons nier, en effet, la présence du monde oriental et de son esthétique bigarrée dans son texte, mais il cible un nouveau regard plus profond, conscient de la situation humaine sclérosée de son époque.

Dans la deuxième partie, nous avons entrepris l'analyse d'*as-Sudd*. Le texte transporte le lecteur dans une autre atmosphère proche de celui du désert. Il est décrit comme un lieu hostile desséché. Le temps qui passe couvre la période nécessaire à Ġaylān pour construire un barrage. La danse, dont les gestes sont comparables parfois à un rituel religieux, se mêle aux chants. Ils font partie intégrante de cette aventure. A travers la construction d'un barrage, Ġaylān propose une issue face à une situation problématique et tend à exprimer les valeurs humaines. Al-Mas'adī évoque dans ce texte l'angoisse face à la complexité des enjeux existentiels. Sa mise en œuvre nous met devant de nombreuses possibilités d'interprétations et de questionnements mais le lecteur emportera l'image qui a stimulé son imagination.

En cherchant le genre qui peut déterminer au mieux *as-Sudd*, nous avons pu constater que notre auteur a pris le temps de repenser le théâtre, de s'aventurer dans son expérimentation et de s'ouvrir aux autres genres dont la poésie, le roman, le récit du voyage, la *maqama*, le hadith et également le chant. Les différents genres qui ont jalonné le texte sont à l'image de l'auteur. En effet, il se soucie de la construction d'une idée nouvelle de la littérature arabe en continuité avec la création et en refusant qu'elle soit figée ou dépassée. Al-Mas'adī nous propose, dans *as-Sudd*, une véritable dialectique entre les potentialités de la littérature qui décomposent la scène et abolissent toutes les limites entre les genres. Cela n'est pas étrange de la part d'un écrivain qui a eu pour préoccupation, tout au long de sa direction de la revue *al-Mabāḥṯ*, d'inciter les écrivains à trouver une nouvelle forme littéraire.

Nous concluons la deuxième partie par un retour sur les naissances du théâtre de la pensée. Il est l'une des formes littéraires qui possèdent la faculté puissante de transporter l'âme. Il est une expression qui traduit la pensée. Par sa fonction narrative, il est porteur de sens, de symboles et de connotations. Il fait appel à l'imaginaire du spectateur, lui transmet des messages et l'emporte dans une fiction. Il est l'expression d'une vision et le miroir d'une culture. A ce titre, il évoque la vision du monde et sa représentation mentale. Al-Ḥakīm déclare à ce propos :

لذّي اليوم أقوم داخل الذّهن وأجعل المتفرّجين فلكا ارتتحرّك في المطلق من المعاني متجهة نحو أبواب الرّموز... لهذا تساءلت لو يمكنني يوميا خشبة مسرح أجرب فيها هذه الأشياء؟ لماذا لا تتجه النّاس نحو المطبعة[792].

Aujourd'hui je monte mon théâtre à l'intérieur des esprits. Je transforme les acteurs en idées qui se déplacent dans des significations absolues revêtant l'habit des symboles. C'est pour cela que l'écart entre la scène théâtrale et moi s'est élargi. Et je n'ai trouvé de pont permettant de faire passer ces œuvres au public qu'à travers l'imprimerie.

La narration donne à voir des images faites dans l'instant. Toute forme de spectacle, dans le théâtre de la pensée, se traduit par le biais du texte. C'est la vision du texte qui compte dans la représentation et non l'illustration. Par conséquent, des codes du genre du théâtre disparaissent, d'autres évoluent ou apparaissent.

Il convient d'affirmer que ce genre littéraire trouve sa justification dans l'état de la littérature qui, pour prouver son existence, doit procéder à des innovations. Concernant son aspect non représentatif (sur scène), les raisons reviennent principalement, selon Jinène Sfar, à la nature de la culture arabe. Elle reste en général commandée par la poésie, genre littéraire le plus authentiquement arabe imprégné par le langage du Coran. En effet, le langage employé dans la poésie se présente comme une méditation liée à la spiritualité. Al-Fārābī (872-950) et Ibn Sīnā (Avicenne) (980 -1037), analysent ce genre comme un mode particulier de production du sens. Il laisse parler l'âme et le cœur et met une abstraction à la représentation théâtrale :

> La figuration, dans la culture arabe, se reporte donc à l'image littéraire et au langage poétique. Or, ce langage recueille l'expression lyrique, laissant parler l'âme et le cœur ; il crée une sorte d'abstraction qui empêche le récit et la narration de prendre racine, voire de donner une représentation théâtrale[793].

Selon Jinène Sfar, aujourd'hui, au théâtre, l'interprétation en images des textes poétiques sur scène est restée au stade de l'essai. En effet, la présence des expressions poétiques au sein d'un même vers donne, naturellement, plusieurs sens à la fois et condamne, de ce fait, la représentation. C'est le même effet qui se produit lors de la mise en scène d'un texte comme *as-Sudd*. Ses paroles s'adressent au lecteur pour lui faire vivre une véritable errance à travers une théâtralité particulière dans son genre.

Le théâtre, avec Al-Mas'adī, cesse de devenir un support pictural, illustrateur. Son utopie consiste à ne plus donner à voir, à figurer pour le spectateur, mais plutôt à chercher à évoquer,

[792] http://www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/service_showrest.aspx?fid=13&pubid=2862, consulté le 20/07/2008.

[793] Jinène Sfar, L'espace non-figuratif dans la scène théâtrale tunisienne contemporaine. http://www.theses.fr/2015MON30023, consulté le 5/1/2020.

chez lui, à travers la parole, des sensations qui font dialoguer ses émotions et ses réflexions. Esthétiquement, dans sa théorie, il rompt avec l'imitation de la réalité. Le tableau scénique se réadapte et se restructure pour devenir un lieu rythmique davantage consacré au jeu de l'écriture et de son pouvoir.

Avec *as-Sudd*, nous nous retrouvons face à un texte sans scène mais qui se remplit par un effet sonore de signes et de symboles témoignant d'une communication. Aussi l'image scénique change de mode de perception, devenant non figurative. Elle n'imite plus la vie mais incite le lecteur à poursuivre, d'une façon créative, les allusions présentées en le faisant voyager dans l'imaginaire pour tenter de résoudre les énigmes de la vie et de l'actualité. Il doit réfléchir, décrypter les symboles, couleurs et formes.

L'image scénique parvient à annuler toute la logique représentative mais elle rend visible, avec la lecture, les souffrances et les pensées des personnages. Il s'agit de concevoir un cadre qui conduit le lecteur vers la même situation que vivent les personnages. Nous considérons l'emploi de la sonorisation, le genre poétique du texte récité ainsi que l'effet de la lumière, comme des matrices d'un lieu d'interface, un intermédiaire entre le monde réel et imaginaire, qui se transforme tout au long du texte : un monde entre le rêve et le cauchemar, propice à la plus grande des aventures, celle de l'amour de la vie et de la mort.

De longs passages dans le texte cadrent les personnages et les objets, grâce au narrateur omniprésent. Le théâtre de la pensée, dans tous les cas, est sans séparation entre le texte et le lecteur. Il y a, en effet, une matière mentale qui circule entre eux. Il ne fait pas de séparation puisque c'est le lecteur qui fait la représentation dans sa tête. La représentation est impossible même s'il y a eu quelques tentatives.

C'est une véritable quête d'écriture qu'effectue l'auteur, et la remise en cause du genre du théâtre dans un espace « mental ». N'essayant pas de représenter un espace réaliste, il donne au lecteur la liberté d'y projeter son imaginaire. Il va jusqu'à « épuiser » la réflexion de ce dernier en le laissant errer librement.

Par ailleurs, le théâtre de la pensée entretient des rapports avec les autres genres littéraires et les différentes formes d'expression. Il incite le spectateur à réimaginer le monde, afin de mettre à jour le regard et la pensée de son public. L'auteur renouvelle les relations entre le lecteur et l'œuvre littéraire qui visent le sens conceptuel. Le théâtre de la pensée est-il le miroir des défis et de la complexité du monde que nous vivons ?

La démarche d'Al-Mas'adī prend naissance dans une recherche identitaire et au sein d'une théorie philosophique. C'est ce que nous avons abordé dans la troisième partie de notre

travail. Il emploie, en effet, certains concepts nouveaux dans l'élaboration d'une dimension philosophique. Notre auteur cherche à présenter l'itinéraire d'un homme qui affronte les lois de l'univers, telle que la mort, par le biais de l'action et de la volonté. Il traduit, dans son texte, la complexité de la pensée et des sentiments qui s'applique à tous les lieux et toutes les époques. Cette recherche se définit essentiellement comme étant l'existentialisme.

Dans une première étape, nous avons étudié les brouillons de quelques textes de notre auteur. Nous avons pu remarquer que, naturellement, le texte a subi une série de changements, mais l'intention de l'auteur était de créer un texte théâtral. Le recours au théâtre de la pensée se justifie par la recherche d'une forme littéraire nouvelle mais surtout la recherche d'une forme qui rappelle une période antique. Pratiqué depuis le Ve siècle avant J–C. par les Grecs, le dialogue théâtral est un prétexte à exposer les idées, la pensée et argumenter un point de vue. A la fin des années 1930, Al-Mas'adī reprend à son compte ce genre littéraire sous le nom de théâtre de la pensée.

L'individu est placé au centre de ses préoccupations. L'une des conséquences de cette préoccupation se situerait au niveau des modalités narratives. C'est la possibilité d'énoncer le "moi" face au "tu". Aussi, la distinction entre l'écriture référentielle et l'écriture fictionnelle n'est jamais nette. En d'autres termes, l'écriture du théâtre de la pensée n'est ni purement référentielle ni purement fictionnelle.

La volonté est l'une des notions majeures dans la pensée philosophique de notre auteur. Pour Ġaylān, prouver son existence est, incontestablement, la seule réalité qui compte : une réalité dans laquelle l'homme doit se dépasser, réussir et s'imposer. Celui qui se laisse assujettir perd de vue son droit de vivre.

Le personnage d'Al-Mas'adī représente un désir d'atteindre une position et une forme définitives. Elle évoque fortement la théorie de surhumain chez Nietzsche. Cette position constitue, cependant, l'arrière-plan de l'angoisse que le personnage ressent à l'idée de son propre anéantissement. Ainsi, il doit prendre à nouveau le chemin de la lutte perpétuelle contre ce qui est éphémère : la mort. Cette lutte du héros contre sa destinée et les limites de sa vie reflètent trois aspects intérieurs à son « moi » existentiel. La première naît devant les dangers de la vie, elle traduit la peur de l'anéantissement. La deuxième est due à l'imperfection et au non-sens apparent de la vie : tout devrait être autrement. Et enfin, la troisième est la souffrance devant la solitude dans un monde qui semble abandonné par Dieu, d'où l'invention d'un personnage comme Mayārā pour réaliser la plénitude de Ġaylān.

Ġaylān, à l'aide de sa raison, de son esprit et de son amour, est induit à se détourner du monde "mauvais". Il se réfugie dans la conception d'une "vie éternelle". Elle n'est, à son point de

vue, rien d'autre qu'une sorte d'assurance sur la vie en faveur finalement de ce petit « moi » autonome, à la recherche de la durée infinie.

Toute aventure menée par les personnages dans l'œuvre d'Al-Mas'adī retrouve sa dimension existentielle et spirituelle. Or, au-delà de cette spiritualité mise en relief, ce sont la place et le rôle de l'homme lui-même que l'œuvre tente de définir tandis que la place de Dieu est tout aussi souvent mise en doute implicitement, en ne le mentionnant pas tacitement : le personnage de Sahabbā' remplace celui d'un Dieu, ou explicitement par le fait de refuser de s'y soumettre.

Il importe également que Ġaylān poursuive sa quête de la préservation de l'eau, non seulement parce qu'elle lui apporterait le confort, mais parce qu'il se le doit à lui-même. Il poursuit obstinément cette quête, même si, malgré les apparences, il semble douter de cette possibilité. Ce n'est plus une simple obstination absurde à son action, mais une réalité fondée dans son être ; l'action absolue à laquelle il s'adosse et par laquelle il est. Celle-ci devient une initiation à la présence de sa force. C'est en ce sens que l'on peut parler de personnage prométhéen chez notre auteur.

Si l'expérience des personnages d'Al-Mas'adī semble, à première vue, guidée par le principe de l'absurde, il s'agit d'une expérience existentialiste enrichissante qui avance toutes les étapes de la quête du sens et du salut de l'humain dont l'absurde se trouve investi d'une manière positive. Tout le récit d'*as-Sudd* révèle implicitement le parcours de l'être humain sur terre à la recherche constante du bonheur, bien que ce qui parait une simple aventure s'avère en réalité une quête sérieuse voire tragique.

Les mutations et les évolutions qui ont pu survenir dans le domaine littéraire aujourd'hui vont dans le sens évoqué par notre auteur depuis les années 1940. C'est, en effet, dans cette perspective d'invention dans le processus de la création que les auteurs tunisiens sont engagés. Concernant le théâtre, un genre implanté au Maghreb au début du XXe siècle, il a eu recours au départ à des dispositifs scéniques figuratifs imitant la vie quotidienne. Il importe de signaler qu'à l'origine du théâtre, de nombreuses troupes étrangères italiennes, françaises, égyptiennes et syriennes sont arrivées en Tunisie et ont contribué à la naissance de cet art. *Salāḥ ad-Dīn al-Ayyūbī*, est l'intitulé de la première pièce réalisée par Sulaymān Qardāḥī à Tunis. Les mêmes troupes ont incité et encouragé à créer le théâtre tunisien et l'épanouissement de ce genre littéraire.

Après la période qui a vu naître l'œuvre d'Al-Mas'adī, la scène théâtrale a profité naturellement du développement survenu dans le pays après l'indépendance. Concernant le théâtre, dès les années soixante, le metteur en scène tunisien commence à rechercher sa propre voie esthétique. L'image scénique abandonne la représentation figurative depuis Bin 'Ayyād[794], et devient un lieu de recherche et d'expérimentation : d'un espace figuratif narratif vers un espace abstrait. Il évolue de plus en plus, aussi bien sur le fond que sur la forme, allant du Théâtre National et du Théâtre de la terre, en passant par Elteatro et Familia Production, jusqu'à l'expérience du Centre National des Arts de la Marionnette et du théâtre amateur. Il existe un phénomène majeur, celui de l'interaction entre les différentes formes d'expression artistique, un principe qui était aussi cher à notre auteur. D'autres éléments participent également à cette évolution tel que les procédés technologiques. A ce propos, Jinène Sfar affirme que :

> Des procédés technologiques, des médiums innovants, ou encore l'influence de formes théâtrales orientales, permettent aux metteurs en scène d'« écrire » sur scène et au public de lire et de réimaginer le monde avec ses visions multiples[795].

La domination de l'image abstraite de la scène incite désormais le spectateur à avoir sa propre interprétation de la représentation. Sfar dit à ce propos :

> L'image abstraite s'adresse à la mémoire fictive et psychique du spectateur, susceptible de susciter l'expérience la plus intime. Le spectateur contemporain doit réfléchir, décrypter ce qu'il voit devant lui comme lignes, couleurs et formes. Celles-ci peuvent même être spirituelles comme l'imaginait Kandinsky, révélant cette fonction de l'abstraction en dégageant le « principe du contact efficace » entre l'âme du créateur et le regard du spectateur[796].

Le metteur en scène tunisien continue, à son tour, à faire de l'espace scénique un véritable support d'expérimentation qui traduit leurs visions. Le spectateur se retrouve face à un espace scénique abstrait. L'organisation des tableaux peut, avec leurs décors et les costumes, se modifier tout au long de la pièce, attirer et dialoguer avec le regard du public. Des formes, des rythmes sans référence, parfois absurdes, des émotions, tout a pour objectif d'alimenter la scène. L'image scénique contemporaine, devenant non figurative, n'est autre qu'une recherche influencée par les autres arts, principalement l'art plastique. Elle est de plus en plus abstraite, elle communique avec le spectateur en n'ayant d'autres supports que l'imaginaire de ce dernier. Ainsi, sa réception est multiple.

794 'Alī Bin 'Ayyād : 1930-1972, acteur et metteur en scène tunisien.
795 Jinène Sfar, *op. cit.*
796 *Ibid.*

En observant le théâtre tunisien d'aujourd'hui, nous remarquons qu'il continue à s'inspirer et à être influencé par les productions occidentales contemporaines. Il s'engage dans les recherches artistiques mondiales. Mais il continue sa tentative de trouver une convergence avec son héritage culturel et littéraire. Certains auteurs et metteurs en scène, tels qu'Idris et Riḍā Drīra, présentent diverses adaptations d'œuvres internationales, dans lesquelles on examine des approches allant de l'Occident jusqu'à l'Extrême-Orient.

Il est possible que la littérature tunisienne, dans toutes ses formes créatives adaptées, ait su, depuis ses débuts et au fil du temps, mettre le lecteur dans cette position d'ouverture sur l'Autre et de la reconnaissance de son héritage. L'œuvre d'Al-Mas'adī en est un exemple. Singulière et inclassable dans son genre, elle est toujours à la quête de nouvelles aventures et en perpétuelle ouverture sur les nouvelles interprétations.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

L'œuvre d'Al-MAS'ADĪ Maḥmūd

Al-Musāfir, Tunis, *an-Ndwā*, juin 1954, p. 25-29.

As-Sindibād wa-aṭ-Ṭahāra, Tunis, publié dans *Mawlid an-nisyān*, 1974, p. 135-151. Traduit en français par Al-MAS'ADĪ Maḥmūd, *Fāiza*, n° 10, 1960.

As-Sudd, Maison Tunisienne de l'Edition, 1974, 249 p. Traduit en français par GALLŪZ 'Izz ad-Dīn, éd. Nu'mān, 1981, 89 p. ; FERID Ghazi, Orient, 4e trimestre, 1959, p. 157-163 ; MONTEIL Vincent, *Anthologie bilingue de la littérature arabe contemporaine*, Beyrouth 1961, p. 252-264.

Ḥaddaṯa Abū Hurayra qāl, Tunis, Maison Tunisienne de l'Edition, 1973, 209 p.

Mawlid an-nisyān, Maison Tunisienne de l'Edition, 1974, 153 p. Traduit en français par BACCAR Tawfik, Tunis, Bayt al-Ḥikma, 1993, 100 p.

Yawm al-qaṭī'a, Tunis, *an-Nadwa*, aout 1954, p. 3.

Yawm al-qaḥṭ, Tunis, *an-Nadwa*, aout 1954, p. 4.

Ḥadīṯ aṣ-ṣamt, Tunis, *Ta'ṣīl li-kiyān*, 1981, p. 197.

- **Etudes et recherches.**

Essai sur le rythme dans la prose rimée arabe, Tunis, éd. 'Abd Al-Karīm Bin Abd-allah, 1996, 163 p.

Islam, nationalisme et communisme, in *Etudes Méditerranéennes*, automne 1958, p. 3-14.

Mā al-ḥayā ?, Tunis, *al-Ǧāmi'a at-tūnisiyya*, 1990, n° 31, p. 19- 33.

Radd 'alā naqd Ṭaha Ḥusayn, Tunis, *al-Fikr*, Juillet 1973, p. 6-11.

Manzilat Al-'ilm wa-l-īmān fī-Al-islām, *al-Hidāya*, Tunis, juillet 1975, p. 20-23.

Rasāil Maḥmūd Al-Mas'adī ilā Ṭāha Ḥusayn, Tunis, *al-Ādāb*, 1994, p. 35-32.

Ta'līq 'alā naqd Ṭāha Ḥusayn li-as-Sudd, publié dans *as-Sudd*, 1947, p. 247-272.

Ta'ṣīl li-kiyān, ensemble d'articles et de préfaces, *al-Mabāḥiṯ*, Tunis, 1979, 197 p.

Les textes d'Al-Mas'adī sont réunis dans, *Maḥmūd Al-Mas'adī, Œuvres complètes*, volume I, II, III, IV, Tunis, Sud Édition, 2011.

BIBLIOGRAPHIE

ABĀẒA Muḥammad, *L'évolution du roman tunisien d'expression arabe, 1955-1980*, Université Jean Moulin, Lyon III, Faculté de lettres et de la civilisation, 1981, 583 p.

AL-ḤADDĀD aṭ-Ṭāhir, *Imra'atunā fī aš-Šarī'a wa-l-muǧtama',* Tunis, Dār al-Ma'ārif, 2004, 230 p. Traduit en français par MESKI Manoubia, Tunis, Éditions Nirvana, 2018, 250 p.

AL-ḤAKĪM Tawfīq, *'Ahd aš-Šayṭān*, le Caire, Dār aš-Šurūq, 1942, 160 p.

AL-ḤAKĪM Tawfīq, *Pigmāliyūn*, (Pygmalion), le Caire, Dār Masr li-aṭ-ṭibā'a, 2000, 153 p.
ARISTOTE, *La poétique*, trad. M. Magnien, Librairie générale française, Paris, 1990, 224 p.
AR-RAB'Ī Ğalāl, *Ustūrat al-ḫalq fī kitāb as-Sudd*, Sfax, Tunisie, éd. 'Alā' ad-Dīn, 2004, 224 p.
AŠ-ŠĀBBĪ Abū al-Qāsim, *al-Ḫayāl aš-ši'rī 'inda al'arab*, Tunis, Maison tunisienne de l'édition, 1929, 88 p.
AŠ-ŠĀBBĪ Abū al-Qāsim *Œuvre complète*, Tunis, Maison Tunisienne de l'Edition, 1984.
BACCAR Taoufik et GARMADI Salah, *Écrivains de Tunisie, Anthologie de textes et poèmes traduits de l'arabe*, Paris, Sindbad, 1981, 230 p.
BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale,* Paris, Gallimard, 1984, 408 p.
BAKHTINE Mikhaïl, *Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, 320 p.
BEKRI Tahar, *De la littérature tunisienne et maghrébine et d'autres textes*, Paris, l'Harmattan, 1999, 134 p.
BEKRI Tahar, *Littérature de Tunisie et du Maghreb, suivie de réflexions et propos sur la poésie et la littérature*, Paris, l'Harmattan, 1994, 254 p.
BEN SlAMA Béchir, *Les courants littéraires dans la Tunisie contemporaine*, Tunisie, Atlas Éditions, 1998, 143 p.
BIN 'ĀŠŪR Muḥammad Al-Fāḍil, *al-Ḥaraka al-adabiyya w-al-fikriyya fī Tūnis fī al-qarnayn 13-14 hiğrī* Tunisie, Bayt al-ḥikma, 2009, 560 p.
BIN 'UMAR Muḥammad Sāliḥ, *Iṭlālāt 'alā al-ḥikāya fī Tūnis*, Fan aṭ-Ṭibā'a, 2007, 133 p.
BIN AL-ḤĀĞ-NAṢR 'Abd Al-Qādir, *Quelques aspects du roman tunisien*, Tunis, Maison Tunisienne de l'Edition, 1981, 127 p.
BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986, 340 p.
BLOCH Ernst, *Spuren* (Traces), Trad. de l'allemand par, HILDENBRAND Hans et QUILLET Pierre, Paris, Gallimard, 1998, 196 p.
BORDAS Eric, BAREL-MOISAN Claire, BONNET Gilles, DERUELLE Aude, MARCANDIER Christine, *L'analyse littéraire,* Paris, Armand Colin, 2015, 256 p.
BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude, *Les héritiers, les étudiants et la culture,* Paris, Ed. De Minuit, 1964, 192 p.
BOURNEUF Roland, *L'univers du roman,* Paris, Presse Universitaires de France, 1985, 264 p.
BUTOR Michel, *Essais sur le roman,* Paris, Gallimard, 1972, 184 p.
CAILLOIS Roger, *Préface de l'Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, 642 p.
CAMUS Albert, - *l'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 2006, 384 p.

CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe,* Paris, Gallimard, 1985, 192 p.

CHERAIT Abderrazak, *Abou el Kacem Chebbi*, Tunis, Apollon Édition, 2008, 135 p.

CONESA Gabriel, *Pierre corneille et la naissance du genre comique*, Paris, SEDES, 1995, 251p.

EL-HOUSSI Majid, *La Méditerranée espace narratif en français*, in Dotoli Giovanni, *Le Récit méditerranéen d'expression française*, *1945-1990,* Fasano-Paris, Schena-Didier Erudition, p. 11-31.

ESSLIN Martin, *Théâtre de l'absurde,* Paris, éd. Buchet Chastel, 1977, 456 p.

FROMILHAGUE Catherine., SANCIER-CHÄTEAU Anne., *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod, 1996, 270 p.

ĞAMĪL Ḥamdāwī, *al-Qaṣīda aš-šiḏriyya al-Muʻāṣira bi-al-Maġrib*, éd. Al-Maʻārif, Rabat, 2016, 105 p.

GENETTE Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Le Seuil, 1991, 150 p.

GENETTE Gérard, *Figure II*, Paris, Seuil, 1969, 285 p.

GENETTE Gérard, *Figures III,* Paris, Seuil, 1972, 286 p.

GENETTE Gérard, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, 336 p.

GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, dans *Théorie des genres*, Paris, Le seuil, 1979, 96 p.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982, 467 p.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 400 p.

GENETTE Gérard, JAUSS H. R., SCHEFFER J. M., Scholes, STEMEL R. W., VIETOR K., *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, 205 p.

GHAZI M. Farid, *Le roman et la nouvelle en Tunisie*, Tunis, Maison Tunisienne de l'Edition, 1970.

GHYKA Matila C., *Essai sur le rythme,* Paris, Gallimard, 1938, 186 p.

GOFFMAN Français, *Façon de parler*, Paris, Eition de Minuit, 1987, 257 p.

GOUHIER Henri*, L'essence du théâtre,* Paris, Librairie philosophique Vrin, 2002, 206 p.

GRAMMONT Maurice, *Traité de phonétique*, Paris, Delagrave, 1933, 480 p.

ḤADDĀD Tahir, *Pensées et autres écrits,* introduction et traduction Noureddine Sraieb, R.R.I.D.S.S.H, Oran, 1984, 158 p.

HALLAQ Boutros et HEIDI Toelle, *Histoire de la littérature arabe moderne T. I, 1800-1945,* Acte Sud, 2007, 783 p.

HALLAQ Boutros, *Gibran et la refondation littéraire arabe* Bildungsroman*, écriture prophétique, transgénérisme,* Paris, Actes Sud, 2008, 554 p.

HAMBURGER Käte, *La logique des genres littéraires,* Paris, Seuil, 1986, 312 p.

HUBERT Marie-Claude, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 1988, 187 p.

HUGO Victor, *Préface de Cromwell, Œuvres complètes,* Paris, Robert Laffont, 1985, t. « Critique », 761 p.

JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard, 1994, 336 p.

JAMBET Christian, *Qu'est-ce que la philosophie islamique ?* Paris, Gallimard, 2017 p. 480 p.

KHATIBI Abdelkébir, *Le roman maghrébin,* François, Paris, Maspero, 1968, 148 p.

KRISTEVA Julia, *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 384 p.

LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1972, 1323 p.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique,* Paris, Seuil, 1975, 368 p.

LETELLIER Bénédicte, *Penser le Fantastique en contexte arabe,* Paris, Honoré Champion, 2012, 432 p.

LION-CHIPON Sophie, *Le rôle de l'anecdote dans les récits de voyage* in *Roman et Récit de voyage,* textes réunis par Marie-Christine, Gomez-Géraud et Philippe Antoine, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, 256 p.

MALRIEU Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, 160 p.

MARC Kober, *Poésies des Suds et des Orients*, Paris, l'Harmattan, 2008, 303 p.

MEMMI Albert, *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur,* Paris, Buchet-Chastel, 1957, 199 p.

MOURA Jean Marc, *Europe Littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998, 208 p.

NIETZSCHE Friedrich, *Fragments posthumes. (Automne 1884 – Automne 1885),* traduit de l'allemand par HAAR Michel, De LAUNAY, MARC B, Paris, Gallimard, 1982, 528 p.

NORIN Luc et TARABAY Edouard., *Anthologie de la littérature arabe contemporaine, Poésie, volume III,* Paris, Seuil, 1967, 256 p.

QACHA Suhayl, *at-Tawrāt al-Bābiliyya*, Iraq, Edition Furāt, 2003, 440 p.

PASQUALI Adrien, *Le Tour des Horizons. Critique et récits de voyage,* Paris, Klincksieck, 1994, 180 p.

PLATON, *La République*, trad. R. BACCOU, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 507 p.

PRUNER Michel, *Analyse du texte de théâtre,* Paris, Armand Colin, 2008, 128 p.

PRUNER Michel, Schmitt et VIALA Alain, *Savoir lire*, Paris, Didier, 1982, 223 p.

RACINE, Préface de Bérénice, in *Œuvres complètes,* tome I, Paris, Gallimard, "Pléiade", Paris, 1950, 1920 p.

REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Armand Colin, Paris 2005, 181 p.

RYNGAERT Jean Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, 186 p.
SARTRE J. P., *L'existentialisme est un humanisme,* Paris, Gallimard, 1996, 108 p.
SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, 1989, 192 p.
SPITZER Léo, *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970, 536 p.
STALLONI Yves, *Les genres littéraires,* Dunod, Paris, 1997, 128 p.
STRAUSS Lévi, *Anthologie structurale,* Paris, Plon, 1974, 452 p.
TARCHOUNA Mahmoud, *al-Adab al-murīd fī-mu'allafāt Al-Mas'adī,* Tunis, 'ālam al-kitāb, 1997, 175 p.
TARCHOUNA Mahmoud, *Moments tournants du roman tunisien contemporain*, cité dans, SANAGUSTIN Floréal, *L'orient au cœur en l'honneur d'André Miquel*, Paris, Maisonneuve, 2001, p. 185-193.
TZVETAN Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, 192 p.
UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III*, *le dialogue du théâtre*, Paris, Belin, 1996, 217 p.
ZAKARIA Katia et TOELLE Heidi, *A la découverte de la littérature arabe, du VIe siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 2014, 548 p.

Articles et revues.

AL-GARMĀDĪ Sāliḥ, *al-Qiṣṣa fī tūnis munḏu al-istiqlāl* (La nouvelle en Tunisie depuis l'indépendance), *al-Ǧāmi'a at-tūnusiyya*, n° 2, 1965, p. 75- 133. p. 120.
AL-ḤAMZĀWĪ Rašād, *Maḥāwir wa-taqniyyāt al-qiṣṣa at-tūnisiyya munḏu al-istiqlāl*, *IBLA*, 123, 1969, n°1, p. 37-49.
AL-MAHĪDĪ Muḥammad Sāliḥ, *Tārīḫ aṭ-ṭibā'a wa an-našr fī tūnis*, conférence 1965, cité dans ZRAN Jamel, *Aux sources de l'édition arabophone en Tunisie, Le milieu culturel : au commencement était l'imprimerie*, *Rawāfid*, 2002 ISHMN, Manouba, Tunis, p. 56-63.
AS-SAMARRĀ'Ī, *Ḥiwār ma'a Maḥmūd Al-Mas'adī* (Dialogue avec Maḥmūd Al-Mas'adī), Tunis, *al-Hayāt aṯ-Ṯaqāfiyya*, n° 13, 1981, p. 50-63.
BAŠRŪŠ Muḥammad 'Abd-al-Ḫāliq, Tunis, *Revue du Monde littéraire*, n° 9, novembre 1934, p. 12-21.
BIN AL-QAYYIM Nūr ad-Dīn, *ar-Riwāya at-tūnisiyya,* Tunis, *Qiṣaṣ*, n° 29, 1969. p. 23- 30.
CHUPEAU Jacques*, les récits de voyage aux lisières du roman, Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mai-aout 1977, numéros 3-4, Paris, Armand Colin, p. 551.
DARWĪŠ Maḥmūd, *at-Tadaffuq ar-rūḥī fī kitāb as-Sudd,* Tunis, *al-Fikr*, juillet, 1975, p. 104-112.

FONTAINE Jean, *Le cinquantième roman tunisien*, Tunis, *al-Ḥayāt aṯ-ṯaqāfiyya*, n° 21, mai-juin 1982, p. 101-105.

FOUGERE Éric, *Lectures de désert, Ailleurs imaginé, Cahiers CRLH*, n° 6, 1990, Université de la Réunion, p.209-231.

ḪARAYYIF Bašīr, *Ḫaṭaru al-fusha 'alā al-'āmiyya,* Tunis, *al-Fikr*, n° 10, juillet 1959 p. 11-21.

ḤUSAYN Ṭaha, *as-Sudd, qissa tamṯīliyya ramziyya*, *al-Ğumhuriyya,* 27 Février 1957, cité dans *as-Sudd*, 1974, p. 211-228.

LAUTEL Alain, Castellana Marcello, *Le théâtre du sens,* Artois *Presses Université*, 9/1999, p. 43-55.

MAMMŪ Aḥmad, *Fihris ar-riwāya a-t-tunisiyya,* Tunis*, Qiṣaṣ* n °7, octobre 1985, p. 50-59.

MESLIN Michel*, Brèves réflexions sur l'histoire de la recherche méthodologique, Cahiers internationaux de symbolisme,* n° 35-36, 1987, p. 198.

ṬARŠŪNA Maḥmūd*, Mawlid an-nisyān aw irādat al-ḫalq*, Tunis, *al-Fikr,* Novembre 1964, p. 67-78.

VIETOR Karl, *Problèmes de l'histoire du genre littéraire, Revue trimestrielle allemande des sciences littéraires et de l'histoire intellectuelle*. Volume 9, 1931, p. 425 – 447.

WANNĀS Munṣif, *Malāmiḥ al-baṭal wa-l-ibdā' ar-riwāī fī as-Sudd*, Tunis, *La vie culturelle*, n° 11, janvier 1981, p. 45-49.

Dictionnaires et encyclopédies.

Al-ḤAKĪM Su'ād, *al-Mu'ğam aṣ-ṣūfī al-ḥikma fī ḥudūd al-kalima*, Beyrouth, éd. Dandara, 1981.

https://www.abjjad.com/book/2196799607/-الم-ع-ج-م-ط-ى-و-ف-ي-ال-ح-ك-م-ة-ف-ي-ح-د-و-د-ال-ك-ل-م-ة/97028983/reviews.

BERGEZ D., GERAUD V. ROBRIEUX J-J*, Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, DUNOD, 1994.

BENCHEIKH Jamel Eddine, HACHEM Foda, ANDRE Miquel, PELLAT Charles, DEGAND Martin, *Le mythe et les genres littéraires Aspects théoriques,* http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/19/Degand.pdf.

D. Bergez, V. Géraud, J.J. Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1994.

Dictionnaire des littératures de langue française, art, « Genres littéraires », sous la direction de BEAUMARCHAIS J.-P., COUTY D., REY A., Paris Bordas, 1987.

DUCROT O., TODOROV T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

Dictionnaire des genres et notions littéraires, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, Paris, 1997.

GARDES Tamine Joëlle, HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993.

HOLTZMANN Bernard, « FONDATION DE CARTHAGE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fondation-de-carthage/

http://expositions.bnf.fr/livrarab/reperes/livre/maqama.htm Une création originale, la maqâma

https://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/voyage/177858 Récit de voyage

https://la-philosophie.com/nihilisme Nihilisme définition philosophique

http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/friedrich-nietzsche/ NIETZSCHE, Friedrich.

JAUSS Hans Robert https://www.universalis.fr/encyclopedie/hans-robert-jauss/

KLAUBER Véronique, *Aphorisme, genre littéraire*, *Encyclopædia Universalis* [en ligne]

http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/aphorisme-genre-litteraire/

La mythologie, Ethnologie générale, Paris, Gallimard, 1968.

http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Encyclopedie-de-la-Pleiade/Ethnologie-generale

LAGEIRA Jacinto, *Modernité*, https://www.universalis.fr/encyclopedie/modernite/

SAMMOUD Hammadi, VAUTHIER Élisabeth, « ARABE (MONDE) - Littérature », *Encyclopædia Universalis*.

http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/arabe-monde-litterature/

لِ سانالعرب http://www.baheth.info/all.jsp?term=%D8%B3%D9%81%D9%8A%D8%A9.

Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langag,* Paris, Seuil, 1972.

Mémoires et thèses.

DEGAND Martin, Master en langue et littérature classique, *le mythe et les genres littéraires, Aspects théoriques*, http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/19/Degand.pdf.

SFAR Jinène, *L'espace non-figuratif dans la scène théâtrale tunisienne contemporaine.* http://www.theses.fr/2015MON30023.

Sites internet.

'ABD AS-SALĀM Yaḥyā, *Al-wuǧūd wa-l-'alāma al-luġawiyya fī riwāyat Al-Mas'adī,* http://issam-soltane.arabstar.

AŠ-ŠARĪF Muḥmmad Sālāḥ ad-dīn, *La phrase chez Al-Mas'adī,* Tunis, 1973, p. 47. Cité dans 'ABD AS-SALĀM Yaḥyā, *Al-wuǧūd wa-l-'alāma al-lugawiyya fī riwāyat Al-Mas'adī*, http://issam-soltane.arabstar.

BACCAR Taoufik, https://www.naceur.com/taoufik-baccar-interprete-de-loeuvre-de-mahmoud-messadi/

BEN ACHOUR Mohamed El-Aziz, *Le Général Kheireddine ou le réformisme à l'épreuve de la société*, https://www.leaders.com.tn/article/23112-le-general-kheredine-ou-le-reformisme-a-l-epreuve-de-la-societe.

BEN BELLA, *Discours d'ouverture de l'Université d'Alger en décembre 1962,* cité dans, Jean Déjeux, *Décolonisation culturelle et monde moderne en Algérie*, http://www.limag.refer.org/AutresPublications/Confluent/Confluent47.pdf.

COMPAGNON Antoine, *Esthétique des genres,* septième leçon, p. 1. https://www.fabula.org/compagnon/genre7.php.

DUPONT Anne-Laure*, Nahḍa, la renaissance arabe*, https://www.monde-diplomatique.fr/mav/106/DUPONT/17685.

EL-MOKH Jalel, *Aboulkacem El-chebbi et la couronne d'épines*, cité dans Saloua Rachdi, *Le poète dans la voie du prophète,* Tunis, https://salouar.wordpress.com/2010/04/02/lecture-le-poete-dans-la-voie-du-prophete-par-saloua-rachdi/

HABACHI Sobhi, *Y a-t-il un Prométhée oriental ?* Communications, 2005, n° 78, p. 224. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2005_num_78_1_2285.

http://www.3refe.com/vb/showthread.php?t=159949 رخ ال ف ي ع ت

http://www.mawsouaa.tn/wiki/ ة ي س و ن ت ل ا ة ي ل و د ل ل.

IBN ḤAŠŠĀB, ي ب ن ي ك ا ر ص ت ا ع م ي ر ي ح ل ى ع ض ا ر ع ؟ ا, cité dans Sulaymān al-'Uṯmānī, ة ي ض ق ا ب ا ش خ ا ل ن ب ل ق ن ل ا ء أ ا ر م ر أ ل ة ي ر ي ح ل ة م ا ق م ل ا ي ف ج س ل ا.

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=547657&r=0.

JENNY Laurent, *Les genres littéraires, Méthodes et problèmes*, Genève : Dpt de français moderne, http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/

Kheireddine Pacha, http://fr.institut-kheireddine.org/kheireddine-pacha/

La nouvelle critique, https://pirtukweje.wordpress.com/2018/09/12/la-nouvelle-critique-the-french-new-criticism/

LAROUI Abdallah, *Héritage et renaissance civilisationnelle dans le monde arabe.* https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_1992_num_18_1_1136.
Les genres de textes, l'essai,
https://www.espacefrancais.com/lessai/ L'essai,
http://users.skynet.be/fralica/refer/theorie/theocom/lecture/essai.htm.
LUKACS G., Nature et forme de l'essai. *Études littéraires,*
https://doi.org/10.7202/500223ar.
MAḤFŪẒ 'Alī, *Muğmal tārīḫ al-kitāba*, (L'histoire de l'écriture),
https://mawdoo3.com/التعريف_بفن_الخطابة
Maupassant, Le fantastique, Le Gaulois, 7 octobre 1883,
http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html
MEHIRI Abdelkader, *Quelques problèmes posés par la langue dans la littérature tunisienne contemporaine*,
http://www.limag.refer.org/AutresPublications/Confluent/Confluent47.pdf.
MEZZI Faouzia, *Centenaire de la naissance d'Aboulkacem Chebbi,*
https://fr.allafrica.com/stories/200812180531.html.
NOUREDDINE Sraïeb, *Le collège Sadiki de Tunis et les nouvelles élites,*
https://www.persee.fr/doc/remmm_0997-1327_1994_num_72_1_1651.
Ontologies, http://www.cnrtl.fr/definition/ontologie.
PIRONET Olivier, Tunisie : Chronologie historique,
https://www.monde-diplomatique.fr/mav/86/PIRONET/14102.
ROLAND Barthes, *Théorie du texte*,
http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-du-texte.
SEDDIK Youssef et ZOURI Fawzia, *Mahmoud Messadi*, Jeune Afrique 20/12/2004,
https://www.jeuneafrique.com/87582/archives-thematique/mahmoud-messaadi/
ب ءاء لعي ح سري لا سع ديتوفي قي لا عي م رئ دا لم سر ح لا ذ من ي.
http://www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/service_showrest.aspx?fid=13&pubid=2862.
ṬABAQ 'Abd Al-Ğawwād Muḥmmad, دراسة في إشكالية الفصل العنصري في القراءة ؟
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=547657&r=0.
قراءة في صورة: ممارسة التنافس في القدرة بين العرب والعالم https://middle-east-online.com.

Quelques travaux et ouvrages qui abordent en partie l'œuvre de Maḥmūd Al-Mas'adī.

ABDELMALEK Anouar, *La pensée politique arabe contemporaine,* Paris, Seuil, 1970, p. 211-217.

BACCAR Taoufik, *Mahmoud Messâdi, Une méthaphysique de l'homme et une esthétique de l'écriture,* Tunis, Echange, décembre 1980, p. 211-222.

BACCAR Taoufik et GARMADI Salah, *Ecrivains de Tunisie*, Ed. Sindibad, Paris, 1981, p. 68-86.

BELHAJ NASR Abdelkader, *Quelques aspects du roman tunisien,* Tunis, M.T.E, 1981.

BOULLATA Issa, *Contempory arab writers and the literary heritage,* I.J.M.E.S, vol. 15, n°1, février 1983, p. 111-119.

BOUZIDI Dorra, *Le voyage immense de l'inorganique vers l'inanimé*, L'Action, 13/12/1982.

BOUZIDI Dorra, *Acte et pensée : Messaâdi et les traductions*, La Presse, 14 /01/1994.

BOUZIDI Dorra, *L'apothéose d'une œuvre exemplaire*, La Presse, 29/04/1996.

BURGEL Christophe*, Tradition and Modernity in the work of the Tunisain Writer Al Masâdi*, in Tradition and Modernity in Arabic language and literature. Ed. Jacques Smart Curzon, Richmond, 1996, p. 165-185.

CHATTI Mounira, *La nouveauté de l'ancien selon Mahmoud Messaâdi*, in CELAAN, revue du centre d'Etudes des littératures et des arts d'A.N., SKIDMORE Collège, New York, 2003, p. 133-148.

GHAZI Férid, *Le roman et la nouvelle en Tunisie*, Tunis, M.T.E., 1970, p. 36-47.

GHAZI Férid, *La littérature tunisienne contemporaine*, Orient, 4e trimestre, 1959, p. 131-163.

GONZALEZ REBOLLEDO Victoria, *As-Sudd de M.M. El hombre entre la fe y la duda, entre la esperanza y la accin,* Grupo de Investigacion Estudios arabes Contemporanes, Granada 1995, p. 73-96.

KEFI Ridha, *Mahmoud Messaâdi, le ministre philosophe*, Jeune Afrique n° 1843, 12/6/1996, p. 37.

MAGED Jaâfar, *La presse tunisienne en Tunisie de 1904 à 1955*, publication de l'université de Tunis, 1979.

MEZZI Faouzia, *Le dragon n'a pas livré tous ses secrets,* La Presse, 14/1/1994.

MOHAMED Aziza, *Regards sur le théâtre arabe contemporain*, Tunis, MID, 1970.

OMRI Med Salah, *Issues in World Literature ; The Cultural Politics and Poetics of Mahoud Messaâdi (Problématique dans la littérature mondiale politique, culturelle et poétique de Mahmoud Messaâdi*), Thèse Ph D, Washington University in St. Louis, U.S. A 2001.

OMRI Med Salah, *Evocation and mimesis: Al-Muwaylihi, Al-Messaâdi and the narrative tradition*, EDEBIYAT, 14/1-2/2003, p. 57-79.

OMRI Med Salah, *Mahmud Al-Mas'adi in Essays in Arabic Literary Biography, 1850-1950*, ed. Roger Allen (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag), 2010, p. 207-217.

OMRI Med Salah, *The maqâma and the local construction of the Arabic Novel,* Novel 41 (Spring / Summer 2008), p. 244-263.

OSTLE R.C. *Messaâdi and Tunisia's "Last generation",* Journal of Arabic literature, Vol. VIII, 1977, p. 351-366.

SEDDIK Yousef et Zouari Faouzia, *Mahmoud Messaâdi,* Jeune Afrique du 20/2/2004.

SIEGEL Irene Rachel, *Authorizing Narrative: Negotiations of Belonging,* in North Africain literature, University of California, Berkly 2010.

SKARZYNSKA Bouchenska, *Al-Messaâdi Mahmoud and philosophy of life and death* in his existentialist novels, Quaderni di studia a. n° 10, p. 109-120.

TARCHOUNA Mahmoud, *Eclairage sur des textes pluriels,* La Presse, 14/1/1994.

TARCHOUNA Mahmoud, *Problématique de fond de « La genèse de l'oubli »,* La Presse, 7/1/1976.

TOUILI Ahmed, *Le vouloir et le devenir dans l'œuvre de Messaâdi,* Dialogue, n° 234, 24/2/79.

TOUILI Ahmed, *A la recherche d'une authenticité,* Dialogue, n° 264, 24/09/1979.

TOUILI Ahmed, *Le sens d'une œuvre*, Dialogue, n° 316, 22/09/1980.

Les traductions

En français

ABDELMALEK Anouar, *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*, T. II, Les essais. STD, 1978, p. 390-395.

BACCAR Taoufik, *La genése de l'oubli, traduction de Mawlid annisyân*, Bayt al-Hikma, Tunis, 1993.

BACCAR Taoufik*, Sindibad et la pureté,* Ecrivain de Tunisie, Ed. Sindibad, Paris, p. 69-86.

BORMANS, *Le Barrage, Tableaux III et IV,* IBLA, 123, 1969, P. 4-9.

GARBOUJ Bechir, *Abou Hourayra prit la parol et dit*… Tunis, Ed. CENTRA, 2009.

GHAZI Férid, *La littérature tunisienne contemporaine, Traduction de quelques passages du Barrage,* Orient, 4è trimestre, 1959, p. 157-163.

GUELLOUZ Ezzeddine, *Le barrage : drame en 8 tableaux, traduction d'as-Sudd,* Préface de BERQUE J., Canada Ed. Naâman, 1981.

BERQUE J. 2ème éd. *Préface de Leopold Sedar Senghor*, Vega Press, Ouvrage sélectionné par l'UNESCO pour sa collection des œuvres représentatives. Série *Auteurs arabes contemporains*. 1988.

MONTEIL Vincent, *Le Barrage, tableaux I, V, VI, VIII,* Anthologie bilingue de la littérature arabe contemporaine, Beyrouth, 1961, p. 241-255.

En hollandais

VERTAALD Door Marcelle Van de Pol, *De geboorte van het vergeten*, Traduction de *Mawlid annisyân*, Amsterdam 1995.

En espagnol

EPALZA Mikel de, *La presa I y VI,* L.T.C, p. 33-47.

SANTIAGO Martinez de Francisco, *Nos lo conte Abū Hurayra, Traduction espagnole de Haddatha Abū Hurayra Qâl*, Ed. Unesco, 1996.

VIGUERA Maria Jesus, *Transmit Abū Hurayra que…,* Literatura Tunicina contemporanea, p. 12-13.

En anglais

JARROW J.F-*The Dam, As-Sudd,* Carthage, n°4, dec. 1963, p. 57-63.

UNISCO, *Cultural Development in the Arab States in Cultural Development: Some Regional Experience,* Paris, UNISCO, 1981, 283-369. Texte analytique de Mahmoud Messâdi publié en Anglais, en Français et en Espagnol.

En allemand

BURGEL, J.C, *Die Welt des Islams,* XXI, 1-4, 1981, p. 30-79.

THABET Sahbi, *Die-Genese des Vergessens*, Ed. Hamouda, Leipzig, 2008.

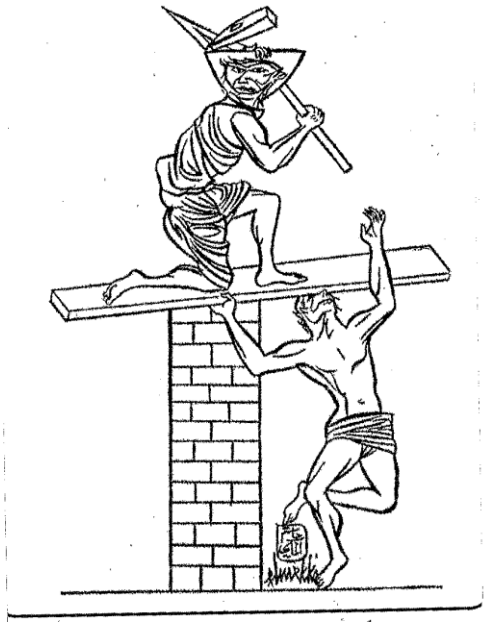
THABET Sahbi, *UND ES SPRACH Abu Hurayrat*, Ed. Hamouda, Leipzig, 2009.

En russe

ABOLOV N., Maxmouda Al-Mas**ʻ**adi "*Plotina" Tinusskogo, pisatelia, (as-Sud),* Vostochnaina Filologria, I, p. 18-27.

ANNEXES

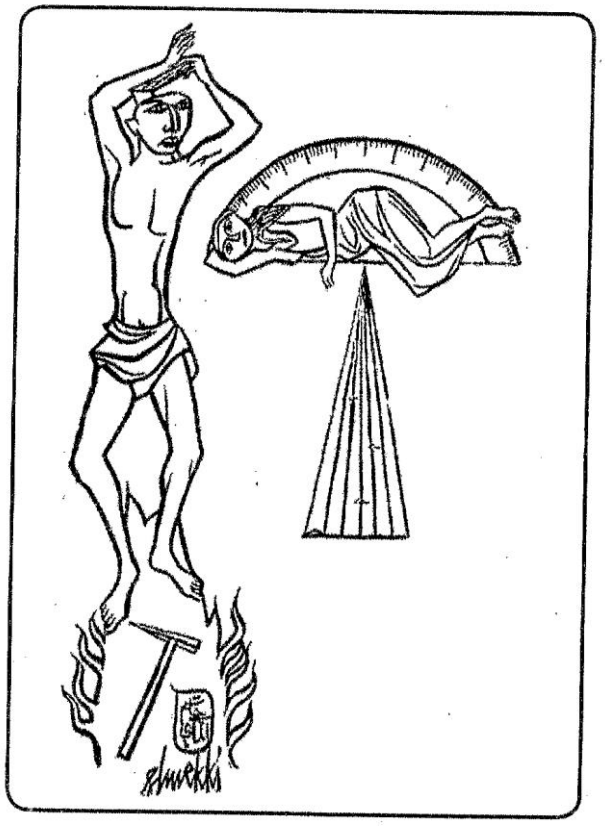
Peintures de Ḥātim Al-Makkī[797], Ardāl Al-'Antar, Zubayr at-Turkī, Al-Hādī at-Turkī. Elles illustrent quelques scènes tirées de l'œuvre d'Al-Mas'adī.



رسم : حاتم المكّي

... جعلت من الأيدي والعزائم والسواعد والقلوب صواقِرَ
... ا معاه با.. ه غلبت الصخر بالصخر ...

[797] Ḥātim Al-Makkī, cité dans Maḥmūd Al-Mas'adī, *Œuvres complètes,* volume I, p. 59.



رسم : حاتم المكّي

... فقد نزلنا بالخيال وحللنا بما كنّا نتمنّى ...

Ḥātim Al-Makkī[798].

[798] *Ibid*., p. 31.



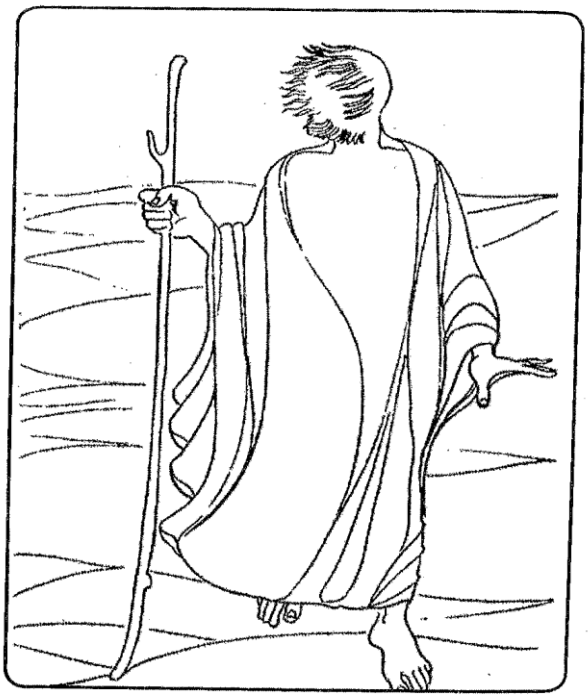
رسم : أردال العنتر

... إذا أصاب الحجارة جُنُون انقلبتْ جَوَاري ...

81

Ardāl Al-‘Antar[799].

[799] Ardāl Al-‘Antar, Maḥmūd Al-Mas‘adī, *op. cit*. p. 81.



رسم : الزبير التركي

... لم نقف له في حياته على وقفةٍ ...

حديث الشيطان

Zubayr at-Turkī[800].

[800] *Ibid*.p. 225.



Zubayr at-Turkī[801].

[801] *Id*., p. 213.



Zubayr at-Turkī[802].

[802] *Id*., p. 171.

DOCTORAT ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

Titre : **L'art de l'écriture dans la littérature tunisienne : Le cas de Maḥmūd Al-Mas'adī**

Mots clés : littérature arabe, les genres littéraires, la littérature tunisienne.

Résumé : Cette thèse a pour objectif de présenter la littérature tunisienne moderne au début du XXe siècle à partir de l'œuvre de Maḥmūd Al-Mas'adī. Elle démontre comment l'écriture de notre auteur rompt avec la production littéraire tunisienne et arabe qui lui est contemporaine. Ni réaliste ni romantique, son œuvre propose une nouvelle vision de l'écriture littéraire qui vise à transgresser les codes des genres littéraires.

Malgré le succès du roman et de la nouvelle dans le monde arabe, notre auteur s'éloigne de ces genres littéraires et met en avant la forme dialoguée au service de ses idées et de sa philosophie. En essayant de comprendre le travail de l'écriture chez Al-Mas'adī, nous avons tenté de déterminer sa pensée philosophique. Le choix de se rattacher au « théâtre de la pensée (al-Masraḥ aḍ -Ḍihnī) dans sa pièce *al-Sudd* (Le barrage) témoigne de son engagement philosophique. En effet, ce mouvement littéraire n'est pas sans rappeler le dialogue philosophique ou le dialogue des idées, un genre de l'Antiquité grecque et latine.

La critique littéraire aborde l'œuvre de Maḥmūd Al-Mas'adī, comme un réceptacle des évolutions de la littérature arabe entre tradition et modernité. Nous tentons de l'étudier du point de vue de la pluriglossie des références et de l'interaction des genres littéraires.

Title: The art of writing in modern Tunisian literature: the case of Maḥmūd Al-Mas'adī.

Keywords: Modern Tunisian literature, literary genres, Arabic literature.

Abstract: This master's thesis aims at introducing modern Tunisian literature at the beginning of the twentieth century through Maḥmūd Al-Mas'adī's literary works. It shows how our author's writing breaks away from contemporary Arabic and Tunisian literary works. Neither realistic nor romantic, his work offers a new vision on literary writing as it has tried to transgress the codes of literary genres. Despite the success of novels and short stories in the Arabic world, our author drifts away from these literary genres and puts forward dialogues to help him get through his ideas and his philosophy. As we try to understand how Al-Mas'adī's writing works, we have tried to assess his philosophic point of view. His choice to remain connected to the "theatre of the stream of thought" (al-Masraḥ aḍ -Ḍihnī) in his play al-Sudd (The dam) shows his philosophical commitment. Indeed, this literary movement reminds us of the philosophical dialogue or the dialogue of ideas, a genre dating back to Greek and Latin Antiquity. Literary criticism compares Maḥmūd Al-Mas'adī's work to a receptacle gathering the different evolutions of modern and traditional Arabic literature. We are trying to study his work from the point of view of multiple references and the interaction of literary genres.