

**La part de l'hétérogène dans L'écriture romanesque du
« Brasilia café » d'Ahmed Mahfoudh**

**Recherche présentée par Dahlia Hossam Eddine Zaatar
Professeure–adjointe au département de français
Faculté Al–Alsun, Université Ain Chams**

Introduction

L'étude envisagée entend explorer la part de l'hétérogène dans l'écriture romanesque du « Brasilia café » de l'écrivain tunisien contemporain, Ahmed Mahfoudh. Il est connu du public en 2006, date de la publication de son premier roman, l'objet de la présente étude, qui d'ailleurs remporte le Comar d'Or du roman-découverte. Cet ancien professeur de littérature française et francophone à l'Université de Tunis se consacre totalement aujourd'hui à l'écriture. Lauréat de plusieurs prix d'excellence pour ses œuvres successives réussies, il est communément appelé l'écrivain de la ville.

Résumé de l'œuvre

A la demande du lectorat, ce roman est réédité. La notice à la seconde édition datée de 2021 fait savoir que son succès « inattendu » selon l'auteur émane de la poétique avec laquelle la nostalgie pour une époque florissante de la Tunisie est éveillée. « Brasilia », l'intitulé du roman renvoie au nom d'un café tout à fait spécial des années 70, un lieu de rencontre où se réunissaient des étudiants à l'université et des comédiens du Théâtre municipal, un espace culturel au sens propre du terme. Parmi de nombreux personnages, deux protagonistes se font remarquer. Adel, le jeune premier, le comédien emplé d'espoir pour un meilleur avenir : il ne supporte pas la médiocrité de son quotidien. Le second protagoniste, c'est Mounir, l'intellectuel, l'activiste de gauche, et le compagnon de luttes. Ces deux idéalistes, chacun à sa manière, se trouvent liés par une forte amitié, dans un Tunis romantique qui n'a pas encore succombé au modernisme anarchique. Un témoignage

mélancolique est révélé à travers des conversations, des rêveries et des confessions mutuelles. Les randonnées effectuées au cœur de la vieille ville restituent « ce que fut l'âge d'or » de la culture, des combats et de la jeunesse selon l'expression de l'auteur sur la quatrième de couverture du roman.

Aperçu sur la notion de l'hétérogène

Le terme « hétérogène » est indéniablement associé à la philosophie de Georges Bataille, cet hétérologue de renom voire fondateur de la théorie de l'hétérologie, qui dans son œuvre intitulée « La structure psychologique du fascisme »¹, indique que le monde « hétérogène » est celui qui englobe les résultats de « la dépense improductive »² c'est à dire tout ce que la société « homogène »³ rejette. Cette définition, une fois admise, elle ébranlera le système hiérarchique d'antan et permettra l'introduction dans le système de pensée de tout ce qui a été longtemps rejeté par la science. L'hétérogène paraît donc comme l'élément perturbateur qui tient à présenter tout ce qui était considéré comme marginal ; il s'ensuit une revendication pour l'esthétique de la marge et du décentrement.

Quant à Pierre Jourde, l'essayiste et le critique littéraire contemporain, il voit l'hétérogène dans son rapport avec l'hétéroclite et l'incongru. Il réussit à distinguer deux types de l'incongruité qu'il nomme respectivement le « coq-à-l'âne » et la « chimère ». Le premier réside dans la rupture de la logique établie

Georges Bataille, « La structure psychologique du fascisme », dans *Œuvres Complètes*,¹ Tome 1, Paris, Gallimard, 1970, p. 346.

Ibid., p.346²

Ibid., p.346³

précédemment, tandis que le second consiste à associer des éléments disparates :

« [...] rupture et association dessinent deux grandes tendances : la rupture fait paraître incongru ce qui survient après elle. L'incongru instaure une dynamique de la divergence, de la perte et de la transformation. L'association hétéroclite au contraire réunit les éléments, et correspond à un mouvement centripète, à un plus grand statisme. »⁴

Le « coq-à-l'âne »⁵ selon Pierre Jourde correspond à l'hétérogène dans la mesure où le nouvel élément advenu envahit « le bloc établi »⁶, y ouvre une brèche et rompt avec sa logique ; alors que la « chimère » correspond à l'hétéroclite car elle juxtapose les éléments de nature ou d'origine différentes dans un même espace textuel. Ainsi, « l'hétérogène et l'hétéroclite »⁷ constituent-ils, dans la conception de Pierre Jourde, deux sources majeures de l'effet incongru. L'hétérogène et l'hétéroclite, selon lui, ne sont pas de simples effets langagiers, ils s'ouvrent vers une autre dimension qui est l'être au monde.

Dans « le coq-à-l'âne », on perd la logique, on ne sait plus de quoi on parle. L'ordre fait défaut donnant lieu à un univers privé de

Pierre Jourde, *Empailler le toréador*, Paris, José Corti, 1999, p. 63. ⁴

Ibid., p.65.⁵

Ibid., p.66⁶

⁷Isabelle Chol, Wafa Ghorbel. L'Hétérogène dans les littératures de langue française.

L'Hétérogène dans les littératures de langue française, 2012, Gafsa, Tunisia.

L'Harmattan, 2015, L'Hétérogène dans les littératures de langue française. hal-01318882v1. P.157.

consistance. Dans « la chimère », un petit être hybride se construit, une rencontre s'opère. La question qui se pose concerne moins la destination que l'origine : d'où cela vient-il, comment l'on est arrivé là.

Si nous passons au champ littéraire, une réflexion profonde s'impose sur les enjeux de la création. L'originalité d'une œuvre peut résider dans l'homogénéisation de l'ensemble et l'hétérogénéité des diverses parties ce qui ne nie point la pertinence de l'état adverse. Ceci dit, l'hétérogène peut se concevoir en lien avec l'homogène, dans un processus de transformation et de renouvellement de formes ou d'idées. La poétique de l'hétérogène concerne donc la façon avec laquelle on peut tisser des éléments différents au sein d'une unité minimale.

Si dans la conception classique de l'œuvre narrative réussie, selon Thomas Pavel, il doit y avoir « convergence entre l'univers fictif mis en scène et les procédés formels qui l'évoquent. »⁸ Sur le plan esthétique, l'hétérogénéité côtoie la catégorie du « baroque transhistorique »⁹ caractérisée par le manque d'unité, l'obscurité, le désordre et la crise. Le romancier met en relation des composantes hétérogènes et c'est au lecteur de découvrir cette relation, d'analyser son sens et d'enrichir ses expériences. Ceci dit, le roman maintient ouverte une certaine ligne de fracture entre les éléments qui le composent ; il revient au lecteur coopérant avec le romancier

Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2003, p.46.⁸

Gladiou, Marie-Madeleine, et Alain Trouvé, *Lire l'hétérogénéité romanesque*. Éditions et ⁹ Presses universitaires de Reims, 2009, <https://doi.org/10.4000/books.epure.838>. P6.

de les unifier dans une perspective esthétique. Si la lecture du roman n'est pas capable d'interpréter l'existence de tous ses éléments disparates constitutifs ; il s'ensuit soit un sentiment de satisfaction soit un sentiment de malaise. Et là, le couple « altérité/altération »¹⁰ est mis en lumière.

Le roman a donc le privilège d'éclairer les contradictions dans le monde et de critiquer la société pour frayer le chemin vers une prise de conscience et un dépassement dont le lecteur serait le bénéficiaire. Que ce soit pour Lukacs ou Bakhtine, tous les deux voient que le roman est susceptible de découvrir l'aspect secret de la vie dans toute sa totalité. Le chronotope du roman moderne, selon Bakhtine, représente « un dépassement de l'hétérogénéité ».¹¹

Dans « L'Art du roman », le grand romancier Milan Kundera souligne le caractère problématique de la vision induite par le roman quand il dit : « L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : « Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses ».¹² Chez Kundera, rien n'est résolu mais il parvient à transformer en plaisir esthétique l'échec de l'esprit humain devant la complexité du monde moderne et ses grandes contradictions.

Ibid., p.10¹⁰

Mikhaïl Bakhtine, Les formes du temps et le chronotope dans le roman, dans *Esthétique et* ¹¹ *théorie du roman*, trad. Française, Paris, Gallimard, 1978.

Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, rééd. « Folio », n*2702, p.30¹²

D'après Thomas Pavel, le roman a passé par quatre phases : la première est celle de la « transcendance de la norme » du XVIe au XVIIIe siècle où il observe une séparation entre l'idéal platonicien et la réalité ; la deuxième phase a lieu au XVIIIe siècle et elle est caractérisée par « l'intériorisation » durant laquelle la tension entre énergie normative et autosuffisance de la belle âme est affirmée ; la troisième phase se produit au XIXe siècle et concerne « la naturalisation de l'idéal » où l'on remarque l'introduction du social, du géographique et de l'historique tout en gardant le débat entre les idéalistes et les sceptiques ; jusqu'à atteindre la quatrième phase au XXe siècle qui témoigne d'un « détachement » :

« Une rupture inédite sépare désormais la réalité, devenue mystérieuse et profondément inquiétante, et l'individu, libéré des soucis normatifs et conçu comme le site d'une activité sensorielle et linguistique irrépressible. Cette évolution assure au roman une nouvelle labilité formelle, sans pour autant changer l'objet séculaire de son intérêt : l'homme individuel saisi dans sa difficulté d'habiter le monde. »¹³

Ainsi s'affirme l'hétérogénéité entre le sujet humain et le monde ; il incombe donc au lecteur de trouver un sens à cette vision du roman basée sur l'hétérogène. Si tout ce qui précède concerne l'œuvre littéraire française quel défi à relever alors si nous avons affaire à une œuvre francophone ou plus précisément une œuvre littéraire tunisienne d'expression française ? En réalité, l'écriture francophone est caractérisée par une complexité quasi-constante, émanant

Thomas Pavel, op.,cit., p.436¹³

essentiellement de la dualité entre langue et culture qui se traduit par une fragmentation¹⁴ des structures de narration, une écriture polyphonique brisant la linéarité de l'intrigue et favorisant l'éclatement du texte.

De manière générale, les manifestations de l'hétérogène dans l'œuvre peuvent être d'ordre textuel ou thématique. Le rapport à la différence peut incarner une valorisation, une dévalorisation, une transformation individuelle ou collective, une rupture, une tension ou bien une transgression : toute une ossature inhérente à l'acte de création.

Nous allouons une attention particulière aux formes et au fonctionnement de l'hétérogène dans l'œuvre objet d'étude, laquelle permet de dégager les différentes façons de le penser. Inscrit dans une idéologie qui fonde ses valeurs sur la raison, l'hétérogène peut correspondre à ce qui n'est plus de l'ordre de l'intelligible ou de la norme. Cette étude tente donc de cerner la réalité hétérogène du roman, d'observer son mode d'expression et ses manifestations dans sa relation avec ce qui est conçu comme homogène. Nous essaierons de montrer comment l'écrivain envisage-t-il le roman ? Le conçoit-il, dans une perspective dynamique, comme un espace propice à l'expérience de l'altérité et du décentrement ? Nous tenterons également d'observer la dimension tant esthétique qu'idéologique de l'hétérogène mise en pratique dans l'œuvre. Les représentations de l'hétérogène fondent-elles vraiment une pensée de ce qui est autre ?

Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la Seconde Génération*.¹⁴ Paris, L'Harmattan, 1986, pp110-111

Certes, le subjectif et l'hétérogène sont deux notions intimement liées l'une à l'autre. La subjectivité en littérature a été longuement défendue par Faulkner qui la considérait comme la seule issue face à cette incapacité de comprendre le monde et à cet instinct de survie éprouvé chez l'homme dans un milieu hostile. Selon lui, l'écrivain est à la fois, maître et esclave : « Un artiste est une créature menée par des démons. Il est complètement amoral en ce qu'il dérobe, emprunte, mendie, ou vole à chacun et à tous pour écrire ce qu'il veut écrire »¹⁵

Avec son caractère ambivalent, l'hétérogénéité peut naître aussi bien de la différence bien orchestrée d'éléments composant un tout que de la dissemblance flagrante mettant en péril la belle unité du tout. En termes encore plus tangibles qui soient en corrélation avec le contexte mis à l'étude, c'est le fait de pouvoir lire le théâtre, la poésie, le journal intime, les correspondances et la chanson par le roman. Mais, les problèmes posés par l'association de l'écriture romanesque à d'autres formes d'expression sont-ils aisément surmontables ? Cette condition crée-t-elle une aire synergétique ou bien à l'inverse provoque-t-elle un désordre gênant ?

L'hétérogène chez Ahmed Mahfoudh dans « Brasilia café » atteint un tel degré qu'on peut le rapprocher au culte. Nombreuses sont les caractéristiques et manifestations de cette tendance incarnée par un attrait palpable à tout ce qui est autre : le jour et la nuit ; le passé et le présent ; le patrimoine avec ses rituels nationaux et la culture

Gladieu, Marie-Madeleine. « Le rapport à Faulkner (Sanctuaire) dans Lituma dans les Andes de Mario Vargas Llosa ». *Lire l'hétérogénéité romanesque*, édité par Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé, Éditions et Presses universitaires de Reims, 2009, <https://doi.org/10.4000/books.epure.896>. Pp.37-42

occidentale ; le bilinguisme reflété par un foisonnement de termes et expressions puisés dans le registre arabe, musulman et tunisien ; et finalement l'éclatement du genre qui se fait remarquer. Avons-nous affaire à une œuvre catalogue ?

Le passé et le présent : source de l'hétérogène

Au moyen d'une démarche rétrospective et introspective, à la recherche du temps révolu, le narrateur, ensommeillé à moitié, commence à raconter, sur une toile de fond spatiale, ses plus belles années de jeunesse. Nous nous trouvons alors devant trois types d'espace : le Brasilia café, le Palmarium et le Théâtre Municipal. La description est bien détaillée, harmonisée donnant lieu au merveilleux. Nous sommes dans un bistrot de rêve où vivaient les Romantiques de l'époque, c'était leur « rempart »¹⁶ contre le temps et le réel social. Le nom lui-même est chargé de symbole inégalable, ces parfums magiques des tropiques qui emportent l'être dans un monde mythique et féérique.

« [...], café tout de verre entouré, qui occupait le cœur du Palmarium et où j'avais passé mes plus belles années d'étudiant, assoiffé de livres et de rêves. Il me semblait tout revoir : les étoiles maçonnées de la façade, le scintillement des mosaïques au sol, la lumière crue qui vous accueillait dès l'entrée, les affiches aguicheuses du cinéma, les portraits colorisés du photographe, les tables cirées, les petits crieurs de journaux [...] »¹⁷.

Le Brasilia café tirait sa véritable valeur du fait qu'il incarnait le noyau de la vie politique, artistique et intellectuelle ; c'était le lieu

Ahmed Mahfoudh , *Brasilia café*, éditions Arabesque,2021, p.61¹⁶
Ibid.,p.11¹⁷

où se rencontraient comédiens et étudiants des universités, l'espace où l'on échangeait les avis sur les doctrines révolutionnaires et les théories théâtrales d'avant-garde. Un espace poétique et métaphorique, une source inspiratrice pour l'intellectualisme et l'utopisme politique.

Le roman expose l'effet du temps sur l'espace le Brasilia café est altéré et ravagé par cette nouvelle vague pragmatique qui lui fait perdre tout son éclat. Le Palmarium, mis aux enchères au profit d'une galerie commerçante, est réduit à un simple trou noir d'où émane une odeur putride. Tout le centre-ville est déserté pour l'épanouissement de la société marchande :

« Quand je me suis réveillé, le Brasilia n'était plus là ! Une entreprise koweïtienne avait racheté le Palmarium [...] le centre de l'Artisanat et l'hôtel Tunisia-Palace, [...], pour en faire un centre commercial de shopping et de loisirs. Il s'en fallut de peu qu'on n'annexe le Théâtre Municipal [...], ce théâtre à l'Italienne appelé encore la Bonbonnière et dont la magnificence baroque constitue la fierté de la ville ! »¹⁸

L'hétérogène bat son plein ; le sujet parlant voit écrouler toute cette beauté architecturale, culturelle, civilisationnelle devant la force tyrannique de l'argent, ce sentiment de détresse qui s'accapare du sujet est mis en exergue par le choix réussi des expressions suivantes : (Il s'en fallut de peu, adossé, projet désastreux, Bonbonnière, magnificence, fierté de la ville).

La superposition des tableaux soigneusement dépeints des lieux dans un passé/présent quasi-continu renforce la charge de l'hétérogène à tel point que des interrogations se posent quant à la déstabilisation

Ahmed Mahfoudh , op.cit, éditions Arabesque,2021,p.18¹⁸

du sujet devant cet environnement qui lui paraît hostile. D'autres concernant la ville elle-même comme « croisement de voix »¹⁹ venues du passé, de mémoire individuelle ou collective. Et en fin de compte, des interrogations portant sur l'interaction voire la confrontation entre l'individu et la ville. Une confrontation qui débouche sur une problématique de la différenciation et de l'identité.

Ainsi, le roman fait-il état de la grande urbanisation, source extravagante d'hétérogénéité, qui envahit la Capitale dans les années soixante-dix. Il montre comment le style de vie américain s'empare de la ville : Ali Baba, l'ancien café pour étudiants devient un bistrot pour fumeurs de narguilé et joueurs de loto. Une salle d'exposition se transforme en pâtisserie. L'allure des rues change complètement : « Cette rue n'est plus ce qu'elle était, la Promenade des étudiants, mais une succession de fast-foods qui sentent la graisse et la friture, pour les paumés du samedi après-midi »²⁰.

La dimension psychologique de l'espace altéré, source d'hétérogénéité sur l'être humain est grandiose : Adel, principal protagoniste du roman fait partager sa mélancolie devant toute cette « construction chaotique »²¹ de la ville : « L'esprit tragique l'habitait et accompagnait tous ses pas dans ses dérisoires promenades dans la ville devenue pour lui hostile malgré le printemps qui soufflait, accompagné de l'odeur de la mer toute

Sylvère Mbondobari, « Fragmentation de la ville et du personnage dans le roman ¹⁹ francophone d'Afrique. Le cas de « Tous les chemins mènent à l'autre » de Janis Otsiemi, in *Écrire la ville*. Article d'un cahier *Figura*, vol.14, p.48

Ahmed Mahfoudh, *op.cit.*, 2021, p.18²⁰

Ahmed Mahfoudh, « Pour une poétique écologique de la ville. Entretien de Ahmed ²¹ Mahfoudh avec Thabette Ouali autour des *Jalousies de la rue Andalousse* » in *Literature.green*, august2019, pp1-10

proche [...]. Car Tunis était un grand chantier : on dressait des immeubles, on creusait des tunnels, on édifiait sur les décombres de la vieille ville des constructions nouvelles [...] l'âme de ces humbles demeures partait dans un nuage de poussière, [...] »²² .

Dans ses déplacements, Adel évitait de passer par les nouvelles rues et les bâtiments en cours de construction. L'apparence de la ville délabrée l'affligeait et l'attristait. Il cherchait les ruelles agréables et familières pour que l'âme accablée devant tout cet écroulement s'apaise.

Le fait de quitter son espace natal pour une banlieue moderne sous les fortes insistances de Rafiaa, sa femme, lui ôte une grande part de son équilibre intérieur. Il ne pouvait guère supporter l'anonymat, ce trait intrinsèque de la modernité : « A présent, allait-il quitter son quartier pour une banlieue moderne où il deviendrait un anonyme parmi tous ces anonymes ? »²³

L'hétérogène augmente et frôle l'incongru quand l'auteur décrit la senteur émanant de Tunis au temps présent : « le soufre est mêlé aux parfums des œillets »²⁴ , une odeur de fête remplissait les boutiques de fleurs mais on éprouve aussi le sentiment de vivre sur un volcan. Le Tunis des « générations futures » est un vaste chantier d'immeubles où se propagent la soudure, la poussière et le vacarme des bétonneuses. Des centres commerciaux, des bureaux, des fonds de commerce de toutes sortes surgissent ici et là : « salon de coiffure, pizzerias, parfumeries, boutiques, magasins de prêt-à-porter, pharmacies, échoppes de fruits secs, cafétérias, fast-foods,

Ahmed Mahfoudh , op.cit, éditions Arabesque,2021, p.61²²

Ahmed Mahfoudh, op.cit., p.52²³

Ibid., p.66.²⁴

banques et salles de jeu, tout ce qui pouvait rapporter et qu'importe l'incongruité des différences activités commerciales »²⁵

Ensuite, il remonte au passé et décrit la vieille ville de Mahdia, construite à l'ère fatimide. Une idéalisation de l'espace originel se fait sentir à travers ce tableau minutieusement dépeint de cette cité méditerranéenne à la venue de la saison printanière au moment où elle se voit couronnée de couleurs multiples. Un intérêt suprême est prêté à la nature. Tous ses éléments sont interpellés : terre, mer, air. L'Histoire, la peinture, la sculpture, l'architecture coopèrent ; le lyrisme apparaît dans toute sa splendeur, lequel est accentué par des sensations visuelle, auditive et olfactive. Tout un monde féerique est dressé dont le seul but est de faire paraître la beauté magnifique de la ville de Mahdia, cette ville historique, à cette époque florissante de la Tunisie ; ce qui d'ailleurs augmente la part de l'hétérogène dans le récit :

« Le marron des portes cloutées de la vieille ville se découpe sur l'ocre jaune des prestigieux remparts, l'air suspend son souffle au-dessus de la blancheur aveuglante des terrasses de maisons arabes. Et sur la mer, des felouques glissent imperceptiblement, semblent figées pour un moment éternel, tableau où tout est à sa place... les senteurs montent de la terre, parfums des fleurs d'amandiers et essence de géranium fait maison, pour se mêler aux odeurs fortes de sel marin et de sardines qu'exale le petit port de pêche à l'approche du crépuscule, dans un soleil qui explose en rougeoiement sur toute la mer, avant de s'éteindre au cri du muezzin. »²⁶

Ibid., pp78-79²⁵

Ibid., pp.66-67²⁶

Le culte de l'hétérogène chez l'auteur devient de plus en plus intense avec cette allusion aux pique-niques faits en plein cimetière où l'on mangeait, riait, évoquait des souvenirs passés dans une ambiance de gaieté qui s'éloigne beaucoup des préceptes religieux imposant une certaine vénération à l'égard des morts. On faisait de la « darbouka », on dansait, on craquait la vie à pleine dent dans une totale insouciance ! L'inaccoutumé se fait remarquer ; la vie et la mort sont ingénieusement côtoyés. Néanmoins, la joie l'emporte, les souvenirs heureux triomphent malgré toute la souffrance endurée rendant ainsi et à jamais l'hymne à la vie !

« Qui a dit que la mort avait le visage hideux des ténèbres ? A Mahdia, les habitants faisaient de véritables pique-niques à même le parterre fleuri du cimetière, tenant compagnie à leurs ancêtres, mangeant, riant et s'adressant aux morts dont ils n'évoquaient que les souvenirs heureux, et n'eût été tout le recueillement qu'exigeait l'Islam, et le respect dû aux morts, on entendrait le son de la darbouka et on verrait des vierges danser sur les rivages, comme aux temps de Carthage, pour présager de leur fécondité, à travers cette fusion splendide entre la mer riante de beauté et ces fleurs de mort toutes rayonnantes de leur blancheur. »²⁷

L'effet de l'hétérogène s'accroît encore avec ce tableau détaillant l'allure de la ville dans la Nuit du destin au cours du mois de Ramadan. Une ambiance féérique s'installe. Le passé est ressuscité dans toute sa splendeur avant de succomber à l'intemporel. Nous suivons alors une des processions orchestrées par les adeptes des deux grands fondateurs du soufisme, Belhassen Chadli et Abdelkader Ejjailani. L'actualisation du passé se fait dans la douceur,

Ahmed Mahfoudh , op.cit, éditions Arabesque,2021,pp.67-68²⁷

le moindre détail est révélé : itinéraire, rituels, musique, danse, musc, ambre..etc. « les images poétiques »²⁸ s'imposent, elles se succèdent les unes aux autres. Là, nous sommes en pleine Lumière divine qui dans le roman coïncide bel et bien avec une autre forme de Lumière celle artistique. Mahfoudh nous explique que la Première de la pièce de théâtre de Kid Ennsaâ, « une adaptation libre de George Dandin de Molière »²⁹ est projetée par pur hasard à la Nuit du destin. Ici, nous saisissons l'ampleur du culte de l'hétérogène cher à Ahmed Mahfoudh :

« La Première de Kid Ennsaa coïncidait avec la Nuit du destin, nuit où la ville éclairée de tous ses réverbères, parfumée de cierges et d'encens, grouillante de psalmodies coraniques, s'enflammait. [...]. Car, de Sidi Ben Arous partirait la Kharja, procession des turuq ou cercles soufis, accompagnés de musiciens, et les bendirs éclateront au milieu de chants liturgiques alors que, balancés par des danseurs, des étendards flotteront aux vents chargés de musc et d'ambre. La procession ferait la tournée des souks jusqu'à Bir Lahjar pour l'habituelle hadhra, chant jusqu'à la transe en l'honneur des saints de Tunis. Et au cours de la hadhra, les adeptes de Belhassen Chadli et d'Abdelkader Ejjailani recourront au dhikr, ils psalmodieront les cent noms d'Allah, jusqu'à s'évanouir d'extase. »³⁰

En examinant de près la manière avec laquelle le narrateur transpose la scène, en suivant pas à pas le mouvement cadencé de la foule d'un lieu à un autre, en regardant les étapes bien ordonnées qu'entreprend la procession jusqu'à l'achèvement du trajet et

Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, PUF, 4ème édition, Paris, 1989, p.6²⁸

Ahmed Mahfoudh, op.cit., 2021, p.24²⁹

Ibid., p.114³⁰

l'atteinte de l'extase ; le souci d'exactitude et de précision ressenti chez l'auteur nous donne l'impression de suivre un documentaire sur les rituels soufis à la Nuit du destin. La visée derrière toute cette gamme d'images, d'illustrations, d'idéologies, de mœurs et coutumes, de croyances, c'est de mettre en exergue, dans les moindres détails, un des traits caractéristiques du patrimoine tunisien. La simultanéité de faits incarnée par la projection de la pièce de théâtre en même temps que la préparation de la ville pour les fêtes de la Nuit du destin affirme une fois de plus l'attrait aux interférences culturelles chez Mahfoudh, source principale de l'hétérogène.

Le théâtre : source de l'hétérogène dans le roman

La scène de théâtre a une force synthétique que personne ne peut nier. « La scène dramatique se définit précisément par la coprésence d'un groupe d'acteurs sur la scène architecturée ». ³¹Incorporer le matériau théâtral à l'œuvre narrative, cette tendance réaffirme que le théâtre demeure toujours attrayant, il n'a pas perdu de son éclat si bien qu'il possède maintes façons originales pour s'infiltrer dans la prose narrative et par conséquent transformer le roman. Au début du roman, l'auteur tient à révéler à son lecteur qu'il dédie ces pages à la mémoire de son oncle Noureddine Kasbaoui, « lecteur passionné de Molière dont il a adapté de nombreuses pièces ». ³²L'auteur ne nous cache pas que cette grande passion pour le théâtre de Molière lui a été transmise comme un legs. À dire vrai,

Denis Guénoun, « Présentation » et « Qu'est-ce qu'une scène ? », dans Michel Deguy et alii, Philosophie de la scène, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010, p. 9. ³¹
 Ahmed Mahfoudh, op.,cit., 2021, p.7. ³²

la présence moliéresque dans le roman est incontestable. De plus, de nombreuses pièces planent sur le récit et orientent la diégèse. La liste est longue, faire l'inventaire n'est pas notre objectif mais ce qui nous importe le plus c'est de rendre compte de l'effet produit par la simple évocation des noms comme « Antigone » (p.25), « Electra » (p.30), des « Justes » (p.31), « Le Maréchal » (p.37), « Phèdre » (p.40–p.101), « La Sauvage » (p.69), « Hamlet » (p.92), « Les Mains sales » (p.96), « Atchan ya Sabaya » (p.82) et La pièce maitresse de Kid Ennsaâ « Ruses de femmes » (p.24).

L'auteur ne se contente pas d'indiquer le nom d'une pièce ou celui d'un personnage principal ou encore de faire allusion à une situation quelconque mais il fait des rapprochements et noue des liens comme il en est le cas lors de la comparaison effectuée entre, Layla, la bien aimée de Mounir, et Olga, le personnage «(d) es Mains sales » de Sartre du point de vue allure et caractère (p.96). Adel lui-même se compare à « La Sauvage » d'Anouilh, cette jeune musicienne de famille modeste, Thérèse, qui renonce à la vie confortable que lui offre son riche prétendant et reste collée à son monde sordide (p.69). Bien entendu, le mariage d'Adel avec Rafiaa fait un grand scandale dans la famille ; on se demande comment la fille d'un Bach Hanfia peut épouser un paysan même s'il est artiste et là il est comparé au personnage de George Dandin, (p.33) qui renvoie à Molière lui-même.

Le mécanisme entrepris pour introduire le dramatique dans le romanesque revêt plusieurs aspects : soit on est sur scène regardant et prêtant audition aux propos d'Adel, le personnage –acteur, comme dans le cas du monologue que nous allons exposer ultérieurement. Soit la scène nous est rapportée par le biais du

narrateur, indiquant l'échec de Sebti à attraper en flagrant délit l'amant de sa femme, ses propos deviennent « plus virulent(s) et son regard plus dément. Il pivota sur lui-même, chancela comme un homme ivre, se tint le front »³³ Soit on est dans les coulisses où la voix de Mounir, symbole du combattant intellectuel et révolutionnaire caché se fait entendre : il faisait « ressusciter des rôles de personnages ». ³⁴ L'auteur propose ainsi des digressions qui incitent à la réflexion, ce qui contribue à altérer la perspective et la distance du récit accentuant le ton de l'hétérogène dans le roman. Une présence théâtrale non-négligeable est également manifestée par les didascalies : « pause » (p.23)- « changement de décor » (p.96) – « baissait le rideau-montaient les applaudissements » (p.134) ; l'indication détaillée du décor (toile de fond, arrière-fond et sur la scène) sans compter l'éclairage : « une lumière ocre jaune l'encercla, l'obscurité totale, les ténèbres ». ³⁵ Le début et la fin des scènes sont également fixés. A travers cette « théâtralisation »³⁶, on dresse des tableaux, on crée des arrière-plans et des effets de scène. L'écart entre passé et présent s'estompe par cette charge dramatique intense dans le roman. Sur scène l'on vit dans l'intemporel. Ainsi surgit l'actualisation du passé.

D'autre part, les problématiques soulevées sur scène sont en étroit rapport avec celles du roman. Notons bien le rapprochement entre le particulier et l'universel incarné par la ressemblance attestée dans la vie de Sebti le pauvre paysan, le goujat de Jnaina , la femme

Ibid., p.118³³

Ahmed Mahfoudh, op.,cit., p.89.³⁴

Ibid., p.125³⁵

Emmanuelle Sauvage, (2001). La tentation du théâtre dans le roman : analyse de quelques tableaux chez Sade et Richardson. Lumen, 20, p. 150. ³⁶

tunisienne dans la pièce de théâtre de Kid Ennissâ et la condition d' Adel, l'originnaire du Kef et de sa femme Rafiâa, la tunisienne, la beldia, la fille de Bach Hanfia dans le roman.

En effet, parmi toutes les pièces de théâtre citées dans le roman, la pièce maîtresse qui a la part de lion dans toute l'œuvre romanesque est celle de Kid Ennissâ, laquelle représente une adaptation libre de George Dandin de Molière. La pièce n'est pas seulement jouée sur scène mais discutée et commentée de la part du metteur en scène Si Lotfi et Adel, l'acteur principal de la pièce et protagoniste principal du roman. La divergence de points de vue entre ces deux personnes quant à l'interprétation du rôle de Sebti, le mari de Jnaïna dans la pièce fait non seulement multiplier les répétitions altérant davantage la perspective du récit mais également fait allusion à la critique acerbe lancée par Molière contre la classe bourgeoise et qui a été adoptée par Mahfoudh via son personnage-acteur.

« Quand on a comme moi épousé une méchante femme... Elle se moque de moi, me trompe et je dois demander pardon ! Parce que je suis un paysan venu du fin fond de la montagne, [...] N'avez-vous pas remarqué avec quel air son père me regardait ? Comme si je lui faisais honte ! Alors que de ma récolte qu'ils vivent, [...], sans oublier ce que leur fille, ma femme, leur donne en sous-main, ni vu ni connu. Et je dois demander pardon ! Pardon d'avoir soupçonné ma vertueuse femme, pardon d'avoir agi comme un goujat, pardon d'avoir souillé de mes mains calleuses la peau blanche de ma tunisienne de femme, pardon de vivre aux côtés de gens raffinés, pardon de naître ! Monter sur mon âne et faire des kilomètres pour ramener l'eau de la journée et travailler mon champ à la faux, faucher de l'herbe pour les bêtes, faucher mes journées une à une,

[...] Et je dois demander pardon ! Plutôt mourir, aller se jeter à l'eau la tête la première ou la tuer pour sauver le peu de dignité qui me reste, plutôt mettre fin à cette vie de misère, mais avant que ne dois-je l'étouffer de mes propres mains ? »³⁷

L'auteur va encore plus loin et dépeint « l'effet de scène »³⁸ sur les spectateurs en notant que la salle « éberluée » n'arrivait pas à retenir son souffle ; le metteur en scène était très étonné par « cette improvisation » d'Adel qui engendrait une très grande agitation chez le public qui en même temps était incapable de bouger « comme sous l'effet d'un invisible magnétisme ».³⁹ Dans plusieurs situations, le personnage de Sebti est décrit dans des postures théâtrales comprenant la gestuelle, les expressions du regard et de tout le visage outre que le débit de paroles :

« [...], seul sur scène, les yeux révulsés de douleur et de fureur [...], son jeu pathétique, sa parole délirante et pourtant rythmée comme un poème.[...], en se frappant le front »⁴⁰ (p.117). Soucieux de mettre en lumière tous les méandres du sentiment chez le personnage-acteur, Mahfoudh n'épargne aucun détail du comportement scénique de son personnage-acteur :

« Il sortit le sachet de mort-aux-rats [...], en versa le contenu dans le verre sur la table et le but d'un seul trait [...], mit sa main à sa gorge comme quelqu'un qui étouffait, fit quelques pas et tomba à

Ahmed Mahfoudh, op., cit., 2021, pp.126-127.³⁷

Romain Bionda, « Qu'est-ce qu'un « effet de scène » ? », Op.cit., revue des littératures et des arts [en ligne], « Agrégation2019 », no 19, automne 2018, mis à jour le : 20/01/2019, URL : [https : // revues.univ-pau.fr/opcit/466](https://revues.univ-pau.fr/opcit/466)

Ibid., pp. 127-128³⁹

Ahmed Mahfoudh, op., cit., p. 117⁴⁰

grand bruit au milieu de la scène, les yeux exorbités et la bave écumante. [...] pris de convulsions. »⁴¹

Tous ces éléments renvoient aux « modes de représentation théâtrale »⁴², lesquels sont répertoriés dans les traités d'art dramatique. A travers cette théâtralisation intégrée dans la narration et le recours à ce long monologue– dont nous n'avons retenu qu'un extrait– qui accentue le dialogisme du roman, l'auteur a pu concrétiser cette vision du monde caricaturale et faire ressortir la complémentarité du théâtre et du roman.

« Brasilia café » paraît donc comme un texte situé dans un espace générique incertain. S'il interroge le théâtre, c'est qu'il possède ce qu'Anne Ubersfeld (1996) nomme « des matrices de représentativité ou qu'il est investi d'une théâtralité potentielle explicite »⁴³. La tension entre le romanesque et le théâtral dans le roman objet d'étude se situe dans l'énonciation du texte, le rapport au temps et à la mémoire. Le roman selon Corvin⁴⁴, c'est l'écriture de la mémoire tandis que le théâtre c'est une mémoire qui se parle et qui s'insère toujours dans le présent. Et sur ce, nous pouvons dire que « Brasilia café » se situe entre une énonciation théâtrale et une autre romanesque.

En voulant faire un commentaire sarcastique sur l'attitude hautaine de la bourgeoisie incarnée par sa femme Jnaina et sa famille, Sebti énonce ce long monologue qui explique tout son drame. Celui-ci

Ibid., p.128⁴¹

Riendeau, P. (2003). Théâtralisations du romanesque chez Duteurtre, Salvayre et Chevillard. *L'Annuaire théâtral*, (33), 61–77. <https://doi.org/10.7202/041522ar>. P.67

Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 34⁴³

Michel Corvin, cité par Riendeau, P. (2003). Théâtralisations du romanesque chez Duteurtre, Salvayre et Chevillard. *L'Annuaire théâtral*, (33), 61–77. <https://doi.org/10.7202/041522ar>. P.69

est évoqué dans un registre qui alterne l'ironique au tragique. Son discours est bien convaincant, il tente d'établir un dialogue avec son public, qui, dans le théâtre contemporain, selon les propos de Corvin, « se situe moins entre des personnages qu'entre l'auteur (ou l'acteur) et le spectateur »⁴⁵. : « Il me reste à accomplir le seul acte contre lequel personne ne peut rien ni la justice ni la police ni vous autres qui êtes là à me regarder avec excitation parce que vous aimez les histoires de coucheres, elles vous permettent d'oublier que votre vie passée à courir derrière l'argent ne vaut pas la peine d'être vécue »⁴⁶ Adel/Sebti, de la scène, cherche à gagner la salle. Le texte d'Ahmed Mahfoudh illustre « le roman par défaut »⁴⁷ : un roman fondé sur plusieurs textes hétérogènes narratifs et non narratifs. Si l'ensemble prend la forme d'un roman, c'est qu'au-delà de la juxtaposition de textes divers (extraits de pièces de théâtre, journal intime, monologue dramatique), le narrateur crée un récit de la vie d'une génération toute entière incarnée par Adel, Mounir et leurs camarades.

La structure du roman laisse entrevoir dès le départ cette tendance à l'hétérogène; elle est scindée en trois parties au-delà d'un prologue, d'un épilogue et d'un avertissement. La première partie s'intitule « L'Artiste », la deuxième porte le nom de « L'Intello, journal de Mounir », tandis que la troisième et dernière partie est titrée « Rideau ». Avec cette pratique diaristique entreprise par Mounir, l'aspect autobiographique du roman fait son apparition multipliant à l'infini les effets de l'hétérogène :

Ibid., p.68⁴⁵

Ahmed Mahfoudh, op.,cit., 2021, p.128⁴⁶

Riendeau, P. (2003). Théâtralisations du romanesque chez Duteurtre, Salvayre et ⁴⁷ Chevillard. *L'Annuaire théâtral*, (33), 61–77. <https://doi.org/10.7202/041522ar>. P.70

« La flamme vacille, les mots me manquent pour combattre ce déficit d'existence diluée dans une nuit totale et permanente. Les personnages qui m'entourent accentuent ma confusion et lorsque je somnole, des rêves m'assaillent, cet œil en trop qui me juge sévèrement...le regard de mon père, conducteur de train, mort précocement de phtisie, celui de ma mère, éternellement impuissante, qui devait être à ce moment en train de prier pour que je sois sain et sauf. »⁴⁸

Si le journal intime relate plusieurs faits importants sur la vie et les orientations politiques de son auteur : son amour pour Layla, pour la poésie et pour son pays la place du théâtre demeure primordiale étant donné qu'il est enfermé dans une atmosphère féerique, le magasin du théâtre, où il se voit envahi par nombre considérable de silhouettes de personnages de théâtre ayant marqué leur temps : « Voici la toge rouge sang de Caligula ; la khirqa blanc écru d'El Hallaj ; le manteau de Gogol ; la robe blanc lumière d'Electre »⁴⁹ pour ne citer que quelques exemples.

La métalepse : source de l'hétérogène

Gérard Genette précise que la métalepse narrative représente « le passage d'un niveau narratif à un autre »⁵⁰. Ce passage, il l'appelle une transgression du récit. Elle interrompt la linéarité diégétique et marque des ruptures. Ceci se réalise grâce à un produit de la narration qui constitue elle-même une limite mobile entre deux modes : celui dans lequel on raconte et celui que l'on raconte ; le fait de transgresser cette limite crée un effet singulier et inhabituel.

Ahmed Mahfoudh., op., cit., 2021, p.92⁴⁸

Ibid., p.89⁴⁹

Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.243⁵⁰

La technique de la métalepse brise la dimension ordinaire et homogène du texte littéraire qui devient hétérogène. L'emploi de la métalepse, sous ses diverses formes, constitue un moyen de libération pour l'auteur. La technique métalectique lui permet de s'évader au sein même de l'univers romanesque en faisant des digressions et en coupant le fil narratif pour échapper à l'histoire même du roman de telle manière que la fiction originelle donne lieu à d'autres fictions.

Ahmed Mahfoudh fait usage de la métalepse et brouille les pistes. Il tente de rendre son texte crédible en faisant croire au lecteur que son texte romanesque est une réalité historique. Le clivage entre réel et fiction se réalise par le biais de la métalepse. Les changements de point de vue, le passage d'un narrateur omniscient à un narrateur-personnage et vice-versa, altèrent la perspective et ne sont pas toujours justifiés ce qui crée l'incongruité et affaiblit le pouvoir de persuasion.

En effet, dans le roman objet d'étude, nous assistons à plusieurs passages : du roman au théâtre, de Kid Ennisaa à George Dandin ou le mari confondu de Molière. Adel, le personnage d'Ahmed Mahfoudh est aussi Sebti et George Dandin. Rafiaa est aussi Jnaina et Angélique. A l'arrière-plan, existent Molière lui-même et sa femme madame Bejart. Quelle transgression des frontières !

L'auteur ne cesse de faire des rapprochements et des comparaisons entre des personnages principaux de différentes pièces de théâtre et les protagonistes de son roman. L'alternance de points de vue entre porosité et étanchéité des frontières ne cesse de se montrer.

Hanté par son amour pour le théâtre, Ahmed Mahfoudh mène l'intrigue de main de maître en usant avec succès de tous les outils

du théâtre. Il fait de son premier protagoniste un comédien à qui il impose des répétitions sans ignorer le moindre détail scénique. D'autre part, il fait incarcérer Mounir dans le magasin du théâtre municipal dans une cave allumée par une seule bougie, le lieu où sont rassemblés costumes et masques de nombre de personnages ayant joué les plus importants rôles de la dramaturgie ...Et là encore l'hétérogène et les espaces métaleptiques sonnent le glas ... pp89-90 Dans le roman objet d'étude, nous remarquons un chamboulement d'un niveau narratif à un autre ; les personnages de la fiction sortent de leur univers et envahissent celui du narrateur, les instances de l'énonciation s'éloignent de l'espace narratif de la fiction et se mêlent aux instances de narration fictive. La réalité et la fiction elles-mêmes se chevauchent. Cet état de chevauchement a été ingénieusement illustré sur scène lors de l'interprétation du rôle de Georges Dandin de Molière dans « Kid Ennsaa » ou « Ruses de femmes » par Adel. Et l'on ressent la pleine fusion entre l'histoire personnelle du roman et celle du drame.

La « mise en tableau » du personnage constitue l'une des manifestations de la théâtralité romanesque chez Ahmed Mahfoudh. Beaumarchais a bien perçu les enjeux de cette contamination intergénérique quand il déclare dans son « *Essai sur le genre dramatique sérieux* » que « le Drame est la conclusion et l'instant le plus intéressant d'un roman quelconque »⁵¹.

Mahfoudh insiste à montrer comment s'élance cette flamme dans le cœur de Rafiaa. La tunisoise aux mains blanches tombe amoureuse

Beaumarchais, cité par Sauvage, E. (2001). La tentation du théâtre dans le roman : 51
analyse de quelques tableaux chez Sade et Richardson. *Lumen*, 20, 147-160.
<https://doi.org/10.7202/1012309ar>. P.148.

de ce beau numide, vedette de la scène, alors qu'elle était fascinée par le tragique offert par ce garçon au regard profond et à la voix chaude :

« Rafiaa n'avait des yeux que pour ce jeune premier fraîchement débarqué de la troupe régionale du Kef. Il était grand et beau, avec une barbiche qui le faisait ressembler à D'Artagnan et des yeux d'un vert profond comme les montagnes du Kef, profondes et inaccessibles, pensait Rafiaa, en le regardant interpréter le rôle du bel Egisthe dans Electra alors que sa voix tonnait pour appeler l'absolution divine sur ce jeune héros, afin qu'il sauve Argos du massacre corinthien. »⁵²

Une spectatrice assidue de la troupe municipale, éprise par la poésie de la souffrance ; elle s'émerveille lors de la première « des Justes », cette pièce d'Albert Camus, dont Adel interprète le rôle de Kaliayev, un idéaliste révolutionnaire « rêvant de changer le monde à coup d'attentats à la bombe »⁵³.

La poésie dans le roman : source de l'hétérogène

Avec la poésie, une nouvelle forme d'expression apparaît dans le roman. Bien entendu, la poésie se distingue d'une charge émotive inégalable ; c'est le genre littéraire le plus approprié à rendre compte de tout ce qui touche l'intérieur de l'homme. Elle se prête parfaitement à l'expression de l'amour, du deuil, de la colère et de la nostalgie. A part le lyrisme dont elle est dotée, la poésie se caractérise par une multifonctionnalité inestimable : elle peut à la fois dénoncer, interroger, révéler, inventer et guider pour ne citer

Ahmed Mahfoudh, op.,cit., 2021, p.30⁵²

Ibid., P.31⁵³

que quelques fonctions tout en préservant son autonomie et assurant la distanciation requise quand l'écrivain ne veut pas se faire attraper.

Intégrer de la poésie dans la prose narrative est en soi un trait fondamental de l'hétérogénéité du roman mahfoudhien. Et de surcroît, cette poésie intégrée dans le récit n'est pas puisée d'un même bain, au contraire, elle s'élanche comme une flèche multicolore partant tantôt de l'Orient, tantôt de l'Occident sans se soucier ni de langue ni de nationalité.

Malgré cette grande surprise éprouvée par la présence de toute cette panoplie de poètes : Victor Hugo (p.104), Pablo Neruda/Nazim Hickmet/Badr Chaker Essayab (p.99), Bayram Ettounsi (p.30), Aboul Kacem Echabbi (p.55), Baudelaire (p.145), Verlaine (p.144), Prévert (p.151) la tentative d'homogénéisation est également à signaler car la modalité d'insertion n'est pas toujours sporadique. Elle est bien investie dans la trame narrative, elle sert à donner davantage d'éclaircissement sur un tel ou tel incident survenu dans le roman.

Les occurrences poétiques sont nombreuses, portant sur des sujets variés ; nous retenons ici les extraits les plus révélateurs du contexte politique critique de l'œuvre, lesquels illustrent l'état de l'écrasement de l'être devant la répression, la violence et les atrocités auxquelles il est confronté. Le premier est de Nazim Hikmet, le grand poète turc qui a passé le quart de sa vie en bague : « Que c'est beau de penser à toi [...] / En prison / Alors que j'ai franchi la quarantaine »⁵⁴. L'auteur sait très bien comment préparer le terrain

Ahmed Mahfoudh, op.cit, ,2021,p 94⁵⁴

pour fourrer ici et là ces différents poèmes. Celui-ci, Mounir le personnage révolutionnaire du roman l'a récité au moment où il reçut une lettre de sa bien-aimée Layla, alors qu'il était incarcéré dans le magasin du théâtre municipal.

Le deuxième est de Pablo Neruda connu par sa triste poésie et son expression macabre « Et vous allez me demander : mais pourquoi votre poésie/Ne vous parle-t-elle pas du rêve, des feuilles [...] ?/ Venez voir le sang dans les rues »⁵⁵.

Si le théâtre est introduit dans la prose narrative par Adel, le comédien du groupe, une grande part de la poésie est incorporée par Maher, le poète du groupe. L'incorporation de la poésie dans le roman varie entre une transposition directe comme le montre les deux extraits susmentionnés et une allusion indirecte mais significative comme dans le cas suivant ; citant Ftouh, le journaliste qui cherchait un journal où il pouvait jouir d'une plume vraie et libre, l'auteur dit : « Qui a dit que le mot flamme doit être tellement vrai qu'il brûlerait la feuille ? Baudelaire, sans doute. »⁵⁶

La chanson elle aussi a sa part dans le schéma de l'hétérogène dans le roman. L'évocation des chansons de Farid Latrech « Ad errabî ad min tani » (p.49) et d'Oum khulthum « Hadhihi laylati (p.77) entre autres résonnent dans le récit. L'auteur alterne chanson et musique à travers le personnage de Hamadi, le musicien du groupe qui jouait du luth (p.147) et composait des chansons engagées.

Les correspondances dans le roman : source de l'hétérogène

Ibid, p.97⁵⁵

Ibid., p.145.⁵⁶

L'auteur ne cesse d'incorporer de nouvelles formes d'expression dans son roman renforçant davantage le ton de l'hétérogène. Les correspondances échangées entre les deux principaux protagonistes Adel et Mounir ajoutent une nouvelle pierre à cette armature multicolore. Devant la lettre, véhicule de la narration, des interrogations s'imposent. Pourquoi avoir recours à la lettre ? Pourquoi l'inscrire dans le roman ? Quelle fonction ces deux lettres viennent remplir ?

L'art de la lettre est depuis toujours une activité prisée. Si aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles, de grands romanciers comme Balzac, Flaubert et Proust ont trouvé dans la lettre le meilleur refuge pour la communication du message, le modèle épistolaire remonte à Mme de Sévigné dont les lettres sont publiées en 1725-1726. Le roman par lettres atteint son apogée au siècle des Lumières avec « Les Lettres Persanes » de Montesquieu, « La Nouvelle Héloïse » de Rousseau et « Les Liaisons dangereuses » de Laclos jusqu'à devenir un genre littéraire à part entière. Certes, la lettre constitue le mode d'expression le plus favorable à exprimer dans toute liberté et authenticité les nuances les plus subtiles du sentiment de l'être humain.

Distinguer la nature de la lettre à laquelle nous avons affaire n'est pas une tâche aisée. Elle est à la fois réelle et fictive, elle n'est pas séparée des événements survenus dans le roman ; sa bonne contextualisation dans la diégèse concrétise l'aspect fictif alors que l'aveu de Mounir révélé au lecteur et dissimulé à sa fille Layla qui vient s'excuser auprès de son père pour avoir lu son manuscrit laisse

entrevoir une grande part de réalité dans cette lettre : « je ne lui ai jamais raconté que Mounir, c'est un peu moi »⁵⁷

La lettre de Mounir écrite depuis sa cellule à la prison de Borj Erroumi, datée de 30 juillet 1972 regorge de significations. Elle est référentielle dévoilant des détails importants sur le lieu, l'emploi du terme « bagne » laisse transparaître certaines réalités sur les prisons de cette époque. Elle est informative sur plusieurs plans : la solitude et la peur des prisonniers, la violence et la torture, l'attente désespérée :

« Me voici t'écrivant du haut de la tour du bagne de Borj Erroumi, où se trouve ma cellule. [...]. J'entends le chant solitaire de mes camarades qui cherchent à tromper l'insomnie et la peur ... car avec le jour reviennent les cauchemars, visages grimaçants de nos geôliers, cris de bêtes qu'on égorge, la chair frémissante de sueur et de sang, et nostalgie lancinante des matins purs ... Dure l'attente ! Nos procès ne sont pas pour demain. »⁵⁸

L'émotionnel et le pathétique ne sont pas épargnés. La lettre devient un auxiliaire de proximité palliant l'absence physique de son ami Adel à qui il transmet son état d'âme désespéré. La tendance quasi-permanente à passer du personnel (je-mes-moi-ma) au collectif (d'autres cellules et d'autres portes) donne une image globale de la condition existentielle où l'on vivait à cette époque, le manque d'espérances et le long trajet à parcourir avant de pouvoir parvenir au salut :

« Je pense à toi, à travers la vacuité immense de mes jours étendus devant moi comme un chemin de désert sans oasis, une autoroute

Ibid., p.150.⁵⁷

Ahmed Mahfoudh, op., cit., p.131⁵⁸

sans aire de repos, car derrière ma cellule, d'autres cellules et d'autres portes, jusqu'à la lumière tout au bout, non pas lueur au bout du tunnel, mais le reflet du brasier de l'enfer. »

Après avoir exprimé ses sentiments et situé la position dans laquelle il se trouvait lui et ses camarades incarcéré il laisse le monde de la prison pour intégrer celui de son ami Adel ; à ce moment, la lettre devient explicative, elle se charge d'éclaircir tout ce qui est obscur, elle nous renseigne sur ce qui s'est passé sur scène lors de l'interprétation du dernier Acte de la pièce :

« J'essaie de comprendre les événements de la Nuit du destin, à la fin de la première de Kid Ennsaa. Tu avais laissé le texte de côté, pris de violence délirante contre la bourgeoisie et le pouvoir qui la protège. Tu t'identifiais tellement à ton personnage que je croyais t'entendre parler de ta propre femme. »⁵⁹

Mounir s'adresse directement à son ami et le « je » se transforme en « tu ». Nous savons alors à travers l'explication de Mounir comment Adel s'est identifié à son personnage de Sebti, quelle rage l'envahissait contre cette classe de la bourgeoisie. Et comment il a été apprécié par le public qui « devant tes spasmes [...] ne savait plus s'il s'agissait d'un jeu ou d'une crise réelle ».

Ensuite la lettre quitte la scène pour nous donner des explications sur la présence des deux policiers qui cherchaient la clef du magasin dans le but de fouiller la place où Mounir était caché et ce, après l'avoir arrêté devant l'Univers. Et puis, on monte de nouveau sur scène pour voir la réaction d'Adel qui est pris de panique en les

Ibid., p.132⁵⁹

voyant venir et avale le mort-aux-rats : « t'es-tu trompé de sachet ou l'as-tu fait exprès, croyant qu'ils étaient venus t'arrêter ? »⁶⁰

Et avant de terminer sa lettre, il prend soin de dissiper la confusion et apaise le suspense sur la tentation du meurtre de Rafiaa sous les mains d'Adel après s'être déguisé en paysan et rendu chez eux durant la période du ballet comique et avant le dénouement de la pièce de théâtre :

« On me raconta plus tard que, presque en même temps, et comme par télépathie, ta femme avait fait un cauchemar et s'était sentie étouffée sous le poids d'un coussin. [...], ses cris ont éveillé les voisins qui l'amènèrent d'urgence vers le même hôpital où vous vous êtes rencontrés, sans vous reconnaître tout en vous vous connaissant tellement bien, comme dans une scène de « la Cantatrice chauve ». Condamné à vivre éternellement dans le monde du théâtre ! Mais pour elle, il y avait plus de peur que de mal. »

Ainsi clôt Mounir sa lettre à son ami Adel après avoir éclairci nombre d'éléments clés dans le roman. Force est de constater que le va et vient entre ces deux mondes incarnés par le roman et le théâtre, les événements dramatiques et ceux romanesques perturbent la perspective et font surgir des espaces métaeptiques.

La seconde lettre dans le roman est datée de 3 octobre 1972, elle est écrite par Adel après son départ de l'hôpital Habib Thameur (p. 135). Si la lettre de Mounir baigne dans le monde de la prison, du théâtre et du roman, celle d'Adel est principalement lyrique ; la méditation, le sentimental, le personnel y occupent une place

Ibid., p.132⁶⁰

considérable. Après avoir subi cette « dure épreuve »⁶¹, ayant été six semaines suspendu entre la vie et la mort il a pu repenser, reconsidérer des tas de choses et relativiser ses conceptions sur « l'amour et l'amitié, le pouvoir et l'argent, le succès et les déceptions »⁶². (p.135) Le monde des vivants avec ses différentes manifestations deviennent de plus en plus précieux pour ne pas dire les plus chers à son être.

Cependant, cette euphorie ressentie chez Adel ne peut s'accomplir que dans ses zones de confort, les recoins de sa ville aimée. Sa lettre fait état de la longue traversée pour « les quartiers animés de Bab El Fella et de Halfaouine, pour la mosquée Saheb Etabaa où il se sent enveloppé par la voix des récitants, pour la place Bab Souika remplie par le rire des filles et garçons assis au bord de la fontaine : « C'est mon premier jour de renaissance. Je savoure tout avec le bonheur avide de ceux qui savent que rien ne dure. Tout m'inspire : [...] »⁶³

Craignant de multiplier la détresse chez son ami incarcéré, sachant jusqu'à quel point lui aussi aime ces lieux, il abandonne cette longue méditation sur la ville pour lui donner de ses nouvelles, de la grande réussite de sa pièce de théâtre qui l'a rendu « sollicité de partout »⁶⁴.

Le caractère prédominant dans la lettre d'Adel, c'est sa charge émotionnelle couplée d'un sentiment de nostalgie profond pour les « déambulations » des deux amis à travers la vieille ville » (p137). La spatialisation de l'écriture romanesque chez Mahfoudh est

Ahmed Mahfoudh, op.,cit., p.135⁶¹

Ibid., p.135⁶²

Ibid., p.136⁶³

Loc.,cit.,⁶⁴

confirmée. L'espace paraît comme étant la force motrice de toute l'intrigue ; tout est décrit dans son rapport avec l'espace : « [...], nous pouvons [...], qualifier mon écriture d'une poétique de l'espace, dans le sens où la peinture de la ville devient une fin ultime, [...] la quête de la ville perdue devient une préoccupation principale. Bien plus, l'action n'est souvent qu'un prétexte menant vers des relais descriptifs producteurs de significations. La ville est un discours porteur de messages sinon du message principal du roman »⁶⁵

Il importe également de montrer la part de sagesse qui existe dans la lettre d'Adel, sagesse récupérée par les expériences vécues et les souffrances endurées : « la vraie création ne se forge que dans la souffrance qui lui donne de la profondeur ».⁶⁶ Une façon réussie pour relever le morale de son ami.

L'hybride : source de l'hétérogène dans le roman

En effet, l'écriture mahfoudhienne vacille entre la « tunisianité » et le cosmopolitisme, la couleur locale et les interférences culturelles. Dans son article intitulé « le roman tunisien de langue française entre tunisianité et désir d'interférences » il explique :

« La tunisianité du roman tunisien d'écriture française se définit à travers un ensemble de paradoxes : roman du terroir et pourtant ouvert, local et universel, compris entre l'univers du dedans et la représentation de l'histoire ; inscrit dans l'errance du sens et le sens de la synthèse homogénéisante. La crise du sujet tunisien d'écriture française est à comprendre au sens d'une dynamique qui va concilier

Ahmed Mahfoudh, op.cit., 27 octobre 2017, p.10⁶⁵

Ahmed Mahfoudh., op., cit., 2021, P.136⁶⁶

les extrêmes et faire du paradoxe la condition première de la littérature de cette écriture. »⁶⁷

La notion de l'hybride est ancrée soit du point de vue culturel ou linguistique ; elle se prononce par une gamme de termes et expressions arabes fourrés dans le récit, lesquels apportent eux aussi leur part à toute cette structure hétérogène, citons à titre non-exhaustif : les Battala -Maallem (p.140) /Ghassalet Ennouader (p.136) Iftikak- Moukataa (p.141)/ Hamdoullah (p.143) / « ya khbitha ya dabbouza /ô bouteille malicieuse »⁶⁸ ; « hadhihi laylati/ voici ma nuit »⁶⁹. Tout ce va et vient entre l'arabe et le français met en exergue la crise identitaire éprouvée chez l'auteur en plus d'une tentative de conciliation entre deux patrimoines.

Force est de constater la place qu'occupe la typographie en italique dans le roman ; les occurrences sont abondantes et signalées dans des situations fort différentes. La présence assez dense de l'italique affirme une fois de plus la tendance si chère à l'auteur à exprimer ce qui est autre. Abstraction faite du code appliqué sur la façon communément admise pour écrire le titre, la note, la dédicace, le prologue, l'épilogue, l'avertissement et la table des matières dans un roman, l'italique chez Mahfoudh revêt un aspect spécifique que nous essaierons d'expliquer.

L'alternance entre le romain et l'italique favorise la création de plusieurs mondes donnant libre cours à l'écriture carnavalesque. Le

Ahmed Mahfoudh, , « Le roman tunisien de langue française entre tunisianité et désir ⁶⁷ d'interférences in Littératures frontalières, Littératures frontalières, Spécial : Littérature maghrébine : interactions culturelles et méditerranée, volume 1, Trieste, Edizioni Universita di Trieste, no 24, décembre 2002, p.92

Ahmed Mahfoudh, op., cit.,2021, p.75⁶⁸

Ibid, p.77⁶⁹

monologue dramatique (p.126) et romanesque (p.127), les noms des pièces de théâtre (pp.17-24-25-30-40, la convocation du passé (pp.45-46, la méditation sur la vie de soi (p.47), les deux lettres (p.131-p.135), la poésie (p.35-p.94-p.97).

Grâce à l'italique qui, à la fois assure la distanciation et attire l'attention, l'auteur a toute la liberté de s'exprimer sur plusieurs sujets variés ; les détails avancés sur les habitudes et comportements alimentaires du tunisien au quotidien en sont la meilleur preuve pour ne citer qu'un exemple entre autres puisés dans des registres multiples. De plus, l'auteur ne se contente pas d'évoquer les termes mais il prend soin de les expliquer ; citons à titre indicatif « tabouna (p.82), kaftagi (p.51), le lablabi (p.31), pain trabelsi (p.41), bambaloni- mbassess (p.42).

Une grande part de l'italique est allouée à la rêverie « rêverie nostalgique »⁷⁰, incarnée par l'attachement fort puissant à une époque historique bien définie au cours de laquelle le Brasilia café était considéré comme le flambeau de la culture, de l'art et de l'intellectualisme. Le personnage d'Adel, après avoir pris de l'âge et passé par plusieurs expériences retrouve la sagesse de Verlaine, totalement convaincu de l'inutilité de « pleurer le paradis perdu »⁷¹. Ainsi clôt le roman de Mahfoudh donnant la priorité au temps présent.

Conclusion

Comme indiqué dans l'avertissement de l'auteur, les événements du roman tournent autour des années soixante-dix mettant l'accent sur

Ahmed Mahfoudh, 2021, op.,cit, P.144⁷⁰

Ibid., p.144⁷¹

le mouvement d'étudiants, le grand élan artistique avec un intérêt tout à fait spécial pour l'activité du théâtre. La déclaration claire et nette de l'auteur, laquelle est exprimée par « toutes disciplines confondues »⁷² ouvre la voie vers l'exploration de la poétique de l'hétérogène dans le roman.

La poétique de l'hétérogène est mise en relief par la complexité de la représentation. La structure antithétique du roman est démontrée : jour et nuit ; passé et présent ; théâtre et roman ; poésie et prose. Le monde théâtral représenté dans le roman, lequel est profondément imprégné par l'esprit de Molière et par le vaudeville caractérisé par le quiproquo, le suspense, le déguisement, l'abondance des exclamations et le manque de clarté a, de sa part, contribué à renforcer l'état de l'hétérogène dans le roman.

Les marques de l'hétérogène planent sur tout le récit. La logique portée sur le genre littéraire dans le roman entend renverser les figures conformistes. La transgression est généralisée. La diversité interne de l'œuvre rend difficile la tentative d'étiquetage : il s'agit d'une forme malléable à même d'embrasser roman, théâtre, journal intime, dialogue philosophique, l'épistolaire jusqu'à devenir un catalogue.

Toutefois, ce brassage n'est pas exempt d'éléments perturbateurs qui affaiblissent la lisibilité. La présence envahissante du monde du théâtre, de la poésie et de la chanson ; l'adjonction de microscènes dans le tissu narratif du roman forment une image composite qui parfois empêche la compréhension et l'assimilation par le lecteur.

Ibid., p.153.⁷²

La porosité de l'espace littéraire dans le roman, concrétisée par le brassage du francophone et du français, du dialectal et de la langue soutenue, de l'oral et de l'écrit, a le privilège de stimuler la réflexion sur la fragilité des frontières, la modification des normes romanesques, la contemporanéité des problématiques, donnant ainsi lieu à un champ littéraire libéré de toutes contraintes. Bien entendu, la notion de l'hétérogène a été valorisée par cette écriture carnavalesque dont s'est servi Mahfoudh.

Enfin, nous espérons avoir pu cerner dans l'ensemble la réalité hétérogène du roman, d'observer son mode d'expression et ses manifestations dans sa relation avec ce qui est conçu comme homogène. Nous avons tenté de montrer comment l'écrivain envisage le roman ; comment il le conçoit comme un espace favorable à l'expérience de l'altérité et du décentrement. Nous avons également essayé d'examiner la dimension tant esthétique qu'idéologique de l'hétérogène véhiculée dans le roman. Et nous pouvons, en dernier ressort, dire que les représentations de l'hétérogène dans « Brasilia café » fondent vraiment la pensée de ce qui est autre.

Références bibliographiques

Corpus : (I)

MAHFOUDH Ahmed, « *Brasilia café* », éditions Arabesques, 2021.

Ouvrages théoriques (II)

JOURDE Pierre, *Empailler le toréador*, Paris, José Corti, -
1999.

BACHELARD Gaston, *Poétique de l'espace*, PUF, 4ème -
édition, Paris, 1989.

BATAILLE Georges, « La structure psychologique du -
fascisme », dans *Œuvres Complètes, Tome 1*, Paris,
Gallimard, 1970,

Ouvrages sur le roman (III)

PAVEL Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, -
« NRF essais », 2003.

KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, -
1986, rééd. « Folio », N° 2702.

BAKHTINE Mikhaïl, Les formes du temps et le chronotope -
dans le roman, dans *Esthétique et théorie du roman*, trad.
Francaise, Paris, Gallimard, 1978.

Ouvrages sur le théâtre (IV)

GUENOUN Denis, « Présentation » et « Qu'est-ce qu'une scène ? », dans Michel Deguy *et alii*, *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010.

UBERSFELD Anne , *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996. -

Ouvrage sur la littérature africaine (V)

DABLA Séwanou, 1986. *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la Seconde Génération*. Paris: L'Harmattan, -

Sitographies (VI)

Isabelle CHOL, Wafa GHORBEL I. L'Hétérogène dans les littératures de langue française. L'Hétérogène dans les littératures de langue française, 2012, Gafsa, Tunisia. L'Harmattan, 2015, L'Hétérogène dans les littératures de langue française. hal-01318882v1. Consulté le 2 avril 2022. -

Romain BIONDA, « Qu'est-ce qu'un « effet de scène » ? », Op.cit., revue des littératures et des arts [en ligne], « Agrégation2019 », no 19, automne 2018, mis à jour le : 20/01/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/466>. Consulté le 5 mars 2022. -

Ahmed MAHFOUDH, a- « Le roman tunisien de langue française entre tunisianité et désir d'interférences in -

Littératures frontalières, Littératures frontalières, Spécial : Littérature maghrébine : interactions culturelles et méditerranée, volume 1, Trieste, Edizioni Università di Trieste, n° 24, décembre 2002, pp89-102. Consulté le 13 janvier 2022.

b- « La quête de l'espace originel dans le roman tunisien des années 90 » in IBLA, n° 184, 2nd semestre, 1997, pp 153-161. Consulté le 13 février 2022.

c- « Pour une poétique de la ville », <http://www.lettrestunisiennes.com/index.php/colloques/218-pour-une-poetique-de-la-ville>. Consulté le 4 juin 2022.

d- Ahmed Mahfoudh, Thabette Ouali, «Pour une poétique écologique de la ville. Entretien de Ahmed Mahfoudh avec Thabette Ouali autour des *Jalousies de la rue Andalousse*» in *Literature.green*, august2019, URL: <https://www.literature.green/pour-une-poetique-ecologique-de-la-ville>. consulté le 3 janvier 2022.

Sylvère MBONDOBARI, « Fragmentation de la ville et du personnage dans le roman francophone d'Afrique. Le cas de « Tous les chemins mènent à l'autre » de Janis Otsiemi, in *Écrire la ville*. Article d'un cahier Figura.

<http://oic.uqam.ca/fr/articles/fragmentation-de-la-ville-et-dupersonnage-dans-le-roman-francophone-dafrique-le-cas-de>. D'abord paru dans (Gervais, Bertrand et Christina Horvath (dir.). 2005. Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. coll. Figura, vol. 14, p. 45-62). Consulté le 10 avril 2022.

Emmanuelle SAUVAGE, E. (2001). La tentation du théâtre - dans le roman : analyse de quelques tableaux chez Sade et Richardson. *Lumen*, 20, 147–160.

<https://doi.org/10.7202/1012309ar>. consulté le 8 juillet 2022.

Marie-Madeleine GLADIEU, et Alain TROUVÉ, *Lire - l'hétérogénéité romanesque*. Éditions et Presses universitaires de Reims, 2009, <https://doi.org/10.4000/books.epure.838>. Consulté le 21 juillet 2022.

Riendeau, P. (2003). Théâtralisations du romanesque chez - Duteurtre, Salvayre et Chevillard. *L'Annuaire théâtral*, (33), 61–77. <https://doi.org/10.7202/041522ar>. Consulté le 7 juin 2022.