

L'Avenue, la Kasbah, un ciné-roman. La cinéécriture entre réalité et fiction

Dorsaf Keraani¹

Université Tunis-El Manar

RÉSUMÉ : Dans une double visée, cinématographique et narrative, la trame événementielle du roman *L'Avenue, la Kasbah*, s'articule autour de faits réels axés principalement sur l'événement de la « révolution ». Sur fond d'une histoire fictive entre deux protagonistes, servant d'alibi pour raconter les épisodes de l'événement déclencheur d'un avant et après « images-temps », la narration mémorielle et testimoniale du récit se développe dans une optique intermédiaire. L'interférence de deux médiums, le ciné-visuel (littérisé) et le romanesque, laisse libre cours à la corrélation d'un regard externe et d'une voix omnisciente, pris dans l'étau de la distanciation et de la proximité, pour rendre compte de données historiques et effectives narrativisées à travers une esthétique ciné-romanesque.

Mots-clés : cinéma ; roman ; intermédiaire ; réalité ; fiction ; mémoire.

RESUMEN: Con una doble vocación, cinematográfica y narrativa, la trama cronológica de la novela *L'Avenue, la Kasbah* se estructura en torno a hechos reales centrados principalmente en el acontecimiento de la "revolución". Sobre el telón de fondo de una historia ficticia entre dos protagonistas, que sirve de coartada para relatar los episodios del acontecimiento desencadenante de un antes y un después en las "imágenes-tiempo", se desarrolla la narración memorial y testimonial de la historia desde una perspectiva intermedia. La interferencia de dos medios, el cine-visual (literarizado) y la novela, da rienda suelta a la correlación de una mirada externa y una voz omnisciente, atenuada por el distanciamiento y la proximidad, para dar cuenta de datos históricos y efectivos narrativizados a través de una estética de cine-novela.

Palabras clave: cine; novela; intermediario; realidad; ficción; memoria.

ABSTRACT: In a dual cinematic and narrative aim, the event-driven plot of the novel *L'Avenue, la Kasbah*, is structured around real facts focused mainly on the event of the "revolution". Against the backdrop of a fictional story between two protagonists, serving as an alibi to recount the episodes of the event triggering a before and after "time-images", the memorial and testimonial narration of the story develops in an intermedia perspective. The interference of two mediums, the cine-visual (literarized) and the novel, gives free rein to the correlation of an external gaze and an omniscient voice, caught in between distance and proximity, to account for historical and actual data narrativized through a cine-novel aesthetic.

Keywords: cinema; novel; intermedia; reality; fiction; memory.

¹ Dirección de contacto: dkeraani@yahoo.fr

Introduction

Le roman a toujours relevé des textes narratifs dont les traits définitoires s'assouplissent et se modifient en fonction de trois facteurs qui déterminent ses structures et finalités, à savoir le contexte spatio-temporel, l'auteur et le mode de narration. Par contexte spatio-temporel, nous entendons l'époque et les circonstances socio-politiques, historiques et culturelles, auxquelles s'adjoint aujourd'hui la médiasphère qui implique l'interaction de plusieurs médias produisant de nouveaux sens que revêtent des formes littéraires et artistiques débridées et libérées des codes usuels. La mise en forme anticonformiste de faits réels remodelés et subjectivisés par l'écrivain, ressort d'une vision avant-gardiste² qui se conçoit à l'intérieur de son cadre temporel et sociétal qui lui accorde validité et visibilité. Une telle rénovation formelle trouve bel et bien son expression dans *L'Avenue, la Kasbah*, un roman que l'on peut qualifier de ciné-romanesque tant qu'il donne à repenser la relation intermédiatique composée de deux médiums différents : le romanesque, donc le littéraire, et le cinématographique, avec son versant visuel. Ce ciné-roman qui rompt avec certaines dualités (nouveau/ancien, préétabli/inhabituel), se situe dans la catégorie des récits cherchant à créer un autre rapport possible et réalisable sur les plans narratif et générique, indépendamment des forces contradictoires à l'œuvre entre matériau et conception. Techniquement et thématiquement parlant, ce récit constitue une double forme de transition entre, d'une part, les genres littéraires et les médias utilisés et, d'autre part, entre deux périodes sociales évoquées dans le roman, celles de l'avant et l'après « révolution »³ tunisienne qui a eu lieu en 2011. Du point de vue de son contenu narratif, le récit correspond à un moment charnière dans l'histoire contemporaine de la Tunisie. Les changements sociaux qui ont émergé à ce moment-là ont mobilisé de la part de l'auteur la quête d'une nouvelle stratégie scripturaire, assortie d'un souffle émancipateur qui va de pair avec l'esprit de cette période que le récit reflète. L'espace textuel se voit ainsi investi par les

2 Il est opportun de préciser que le terme « avant-garde » employé ici est à entendre au sens d'un geste créateur propre à une œuvre littéraire ou artistique représentant une nouveauté autant sur le plan technique que sur celui des idées qui ont présidé à ce renouveau. Au fil du temps, la définition de ce mot a acquis plusieurs significations et s'est vue déplacée du sens littéral et "historique" vers un sens figuré et symbolique que l'écrivain juif tunisien, Gilbert Naccache, vise dans sa préface du roman. Le sens désigné par ce terme dans cette contribution renvoie à celui-ci : « à l'avant-garde de : devant, à la pointe de. Être à l'avant-garde du progrès. D'avant-garde : qui joue ou prétend jouer un rôle de précurseur, par ses audaces. Littérature d'avant-garde », REY, A., *Dictionnaire, Le Robert d'aujourd'hui*, Paris, Le Robert, 1991, p. 74. Dans cet article, les expressions et les mots traduits de l'arabe dialectal tunisien vers le français sont les nôtres.

3 SOIL, D., *L'Avenue, la Kasbah*, Tunis, Éditions Chema, 2019, p. 83.

impératifs de l'espace social, sachant que neuf ans séparent l'événement principal relaté (« la révolution ») de la parution du roman en 2019, qui met en avant l'aspiration à une vie meilleure en « réintrodui[sant] l'amour, le possible et l'improbable, avec la poésie qui remplit le cœur de ceux qui se battent pour changer la vie »,⁴ selon les mots de l'écrivain tunisien Gilbert Naccache, préfacier du roman. À la croisée du présent et du passé, de l'instabilité des faits et des images, de la plasticité du cinéma et du potentiel codifié de la littérature, naît une forme hybride et transactionnelle de la prose narrative. Celle-ci se doit être considérée dans la polysémie de ses valences inédites et de ses sous-catégories génériques allant du texte scénarique aux récits novellisés et aux fictions ciné-romanesques, en passant par le texte intermédial et la réalité *littérisée*. S'abolissent ainsi les frontières esthétiques du texte romanesque traditionnel sous l'impulsion de la quête d'une nouvelle mouture littéraire à l'image des nouveaux discours sociaux reflétant les mutations qui ont eu lieu, avec leurs haut et bas, bouleversements et espoirs. Au prisme de la *period eye* et de la *filmic writing*, il s'agit dans cet article d'examiner en quoi consiste le geste expérimental de la création ciné-romanesque auquel s'est adonné Daniel Soil dans *L'Avenue, la Kasbah*, à travers le recours à l'intermédialité et les techniques filmiques. Avant d'y procéder, il convient de présenter le roman, pour situer les faits narrés dans leur contexte temporel et diégétique.

Présentation de *L'Avenue, la Kasbah*

Entre réalité et fiction, le roman *L'Avenue, la Kasbah*, de Daniel Soil, se trame autour d'un événement historique sur fond d'une histoire d'amour, ayant pour cadre spatio-temporel la Tunisie post-« Quatorze janvier 2011 ».⁵ Date fatidique dans l'Histoire de ce pays qui a connu « un geste synchronisé, franc, insoumis »⁶ à propos duquel divergent les appellations : Révolution, Soulèvement, Insurrection, Révolte, ... Quelle que soit l'appellation de ce tournant, il a servi d'assise événementielle pour D. Soil afin d'écrire un récit sous l'égide d'un regard externe, ayant suivi de près ce qui s'est passé, puisque l'auteur y a été durant huit ans. Dans *L'Avenue, la Kasbah*, divisé en huit parties, le lecteur découvre une sorte d'accréditation référentielle, accompagnée d'une portée symbolique que représentent des lieux emblématiques, particulièrement la médina de Tunis, lieu des premiers « sit-in ».⁷ Outre la symbolique des

⁴ *Ibidem*, p. 6.

⁵ *Ibidem*, p. 78.

⁶ *Ibidem*, p. 78.

⁷ *Ibidem*, p. 132.

endroits, le choix des noms des personnages n'est pas non plus gratuit parce qu'il a des relents avec la mythologie et l'Histoire : Elie, un nom occidental, d'un jeune cinéaste belge qui a débarqué en Tunisie pour accompagner un autre cinéaste belge appelé Jean-Jacques Andrien, ayant tourné un film au sud tunisien en 1975, a rencontré une jeune fille tunisienne, Alyssa, dont le nom féminin fait penser sans doute à la reine phénicienne de Carthage, Elissa. Andrien voulait revenir sur les lieux de son ancien tournage pour rencontrer les acteurs qui l'ont aidé à filmer à l'époque. La symbolique onomastique des deux protagonistes, Elie et Alyssa, fait écho à maintes reprises, dans le roman, au couple Didon et Énée. Ainsi, l'entremêlement des mythes mentionnés dans le récit (mythes de la caverne⁸ et de Jupiter⁹), de la musique de l'opéra baroque de Didon et Énée, du cinéma et de la littérature, semble former un label narratif hybride, par lequel l'auteur ne se fixe pas pour objectif de transcrire la réalité littéralement mais de mettre en scène, par fiction interposée, des faits directement liés au réel comme si l'histoire d'amour servait d'alibi pour témoigner d'un récent pan de l'histoire effective. Témoignage qui se veut donc mémoriel par l'évocation de plusieurs péripéties réelles qui ont eu véritablement lieu, quoique la mention épitextuelle « roman », affichée à même la couverture du livre, semble à première vue, omettre ce parti pris testimonial en avançant la prédominance du fictif sur le réel. De nombreux paragraphes de longueur variée, recèlent des mots arabes appartenant au dialecte tunisien, ils ancrent le texte dans son contexte tuniso-maghrébin où, particulièrement, le lecteur tunisien s'y reconnaît facilement : (« chorba » (la soupe), « un lablabi » (un sandwich ou un casse-croûte tunisien à base de pois chiches), « El maalouf » (genre musical maghrébin), « chéchia rouge » (sorte de couvre-chef traditionnel) et l'expression « Taou'n chouffou » (on verra), etc). Elie sillonne volontairement les quatre coins de la Tunisie, les grandes villes, les villages et les divers quartiers et rues (l'Avenue où trône la statue d'Ibn Khaldoun, les librairies, la bibliothèque Centre d'Études de Carthage, El Teatro (Théâtre municipal), le « Palmarium » (un grand centre commercial au centre-ville) et bien d'autres endroits) comme s'il faisait assister le lecteur à l'élaboration inchoative d'un film dont le scénario n'est pas encore écrit en entier parce que son écriture suit les événements qui surgissent au gré des jours et mêmes des heures. Les voyages et les déambulations haletantes des deux personnages, les rencontres qu'ils ont faites et les tâches quotidiennes qu'ils se sont assignées rythment le cours du récit à l'image d'un montage filmique dont la cadence et le découpage des séquences obéissent aux mouvements de ses acteurs et au temps

8 *Ibidem*, p. 12.

9 *Ibidem*, p. 122.

qu'ils ont passé à se déplacer. Ce scénario inachevé dont parle Elie est celui d'une « Révolution » / du « Soulèvement » perçus comme une trajectoire à temporalité indéterminée. À la fin, *at the end* des séquences filmées, Elie ne manque pas de dire qu'il y a du suspense et de l'attente quant au dénouement de l'histoire à laquelle il a assisté et s'est œuvré à filmer.

L'aspect interartistique du récit

La trame narrative de *L'Avenue, la Kasbah* est bi-dimensionnelle dans la mesure où elle est à la fois enchâssée et enchâssante moyennant l'emboîtement d'un film intitulé « *Le fils d'Amr est mort !* »¹⁰ dans le roman. C'est un film partiellement novellisé à l'intérieur du récit de Soil sans pour autant qu'il soit transporté intégralement. Ce *pars pro toto* constitue le point de départ du roman qui, au fur et à mesure de la multiplication des dispositifs ciné-visuels, acquiert une partition aux résonances filmiques.

À l'évidence, la cinéphilie¹¹ de l'auteur l'a amené à résoudre une certaine tension esthétique dont les deux termes disputent son texte, à savoir l'envie d'intégrer conjointement la vivacité sonore et visuelle de l'art cinématographique et la mise en récit littéraire de faits effectifs, antérieurs et postérieurs à l'événement d'un « soulèvement » collectif. C'est sur fond d'une histoire d'amour comme au cinéma que la matière filmo-narrative donne à visualiser et à lire les épisodes d'un roman ficelé à la fois par l'événementiel tout récent et la rétrospection. Les premières pages narrativo-descriptives partent du présent pour remonter dans le passé où il est question de souvenirs, donc d'images, de voix et de paysages que les effets du temps n'ont pas effacé ou désagrégé de la mémoire. Les indications temporelles (1975 puis 2010) introduisent un temps cyclique autour du même sujet qu'est un tournage d'un film par un cinéaste belge : le premier film d'Andrien, tourné dans le village de Guer-messa, fera l'objet d'un second tournage après trente-cinq ans de sa réalisation, mais cette fois-ci avec « les acteurs de l'époque. Les retrouvailles avec Jean-Jacques Andrien peuvent être assez émouvantes »,¹² dit Elie, un jeune cinéaste belge chargé de ce second film qui serait pareil à un *making of*.

10 *Le fils d'Amr est mort !* est un film du cinéaste belge Jean-Jacques Andrien, réalisé en 1975, et tourné au Sud de la Tunisie. Ce film a remporté deux prix : Le Grand prix du Festival de Locarno et le prix André-Cavens.

11 SOIL, D., *Parcours de cinéma*, Tunis, Éditions Cérès, 2010. C'est un livre de 94 pages, dans lequel Soil réunit un ensemble de témoignages de cinéastes belges et tunisiens à propos de leurs expériences et parcours cinématographiques. Parmi, les réalisateurs qui y figurent, Jean-Jacques Andrien, le réalisateur du film évoqué dans le roman.

12 SOIL, D., *L'Avenue, la Kasbah*, *op.cit.*, p. 17. Elie dit : « J'ai persuadé le cinéaste (Jean-Jacques Andrien) de

Le lien synecdochique qu'entretient le roman de Soil avec le scénario du film d'Andrien aboutit en quelque sorte à une suite d'auto-engendrement de matière filmo-romanesque, c'est-à-dire que la relation entre film et roman devient mutuelle, l'un nourrit l'autre, puis l'engendre : le film est à l'origine du roman et celui-ci prend forme via la textualisation du film. Ce pluri-engendrement de textes novellisés et de films textualisés se poursuit tout au long du roman de Daniel Soil, puisque le film d'Andrien donne suite au film d'Elie à Guermessa, ensuite à un autre film sur le « soulèvement » à Tunis : « Elie déambule caméra à l'épaule ; rien ne lui échappe. Il paraît prévoir les étapes du soulèvement, jour après jour ».¹³ Et plus loin, Elie ajoute : « Ces jours-ci, je vis le stress du nouveau film à faire, un film sur cette Révolution. J'accumule les images ».¹⁴ Et enfin, un film sur l'histoire d'amour entre les deux protagonistes, Elie et Alyssa : « Le film sera celui d'Elie et d'Alyssa ».¹⁵ Cette réversibilité multiformelle et protéiforme assouplit les techniques de réalisation filmique et celles de l'écriture romanesque en prouvant la volonté de synthèse et de conciliation des matériaux employés, a priori, rebelles à l'intégration dans un champ qui ne leur appartiennent pas d'emblée et que l'usage coutumier n'admet pas. Cette hybridation générique s'insinue dans le sillon de l'avant-garde littéraire et artistique qui a révolutionné les balises établies des genres littéraires et des arts plastiques et visuels. Cet acte créatif n'est pas un objectif en soi, mais une réaction face au ressassement des manières de faire et une réponse à un besoin de changement qu'a imposé un élan révolutionnaire éprouvé par l'auteur.

Le premier film qui a déclenché l'action du roman a bénéficié de plusieurs projections dans des centres culturels et des salles de cinéma où le public présent découvre « le choix délibéré d'Andrien : étirer les scènes, prendre l'urgence à contre-pied, laisser à l'image tout le temps nécessaire pour que le spectateur puisse la déchiffrer – la défricher – à son rythme ».¹⁶ Ainsi, le prolongement des scènes et la profusion des images montées sous le signe de la durée et du ralenti par le cinéaste, sont-ils conçus dans le but de s'attarder sur certaines situations et émotions qui laissent au lecteur le temps de « déchiffrer » les sens implicites ou remis au second degré afin que la « conscience interprétante du lecteur »¹⁷ s'active par l'expansion

me laisser filmer ce moment-là », p. 17.

13 *Ibidem*, p. 110.

14 *Ibidem*, p. 93.

15 *Ibidem*, p. 132.

16 *Ibidem*, p. 40.

17 ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa, Colección Austral, 1987, p. 49.

des images cinématiques. Cet arrêt sur images semble être effectué par Soil dans son récit pour permettre au lecteur de réfléchir sur quelques-unes des images réitérées à la « une » des journaux. La lecture couplée au regard, donc à la visualité, engage le lecteur sur la voie de l'optique pour faire le lien entre la phrase écrite et l'image cinématographique telle qu'elle est simulée au sein du texte. À ce niveau-là, se pose le problème de la « narration et de la monstration », ¹⁸ car la narration littéraire quoiqu'elle use de style leste, parlant et attrayant, ne parvient pas à capter et à enregistrer l'immédiateté et la puissance d'un mouvement, d'une parole, d'un acte au moment même de son déroulement. Structurellement, le récit se constitue à partir de la technique de la mise en abyme de l'histoire du film d'Andrien, tourné au sud tunisien, depuis presque quarante ans. Cette histoire-scénario mentionnée plusieurs fois, en détail, dans le récit de Soil, avec toute sa substance matérielle, sensible à l'ouïe et à la vue, est incluse en abyme dans la trame narrative du roman, pour montrer clairement la relation intermédiatique reliant la matérialité à la médiation. Autrement dit, ce rapport intermédial assure l'assimilation du visible cinématographique par le lisible romanesque. Et pour dépasser l'opposition entre les images muettes du texte littéraire et celles mouvementées du cinéma, D.Soil donne à voir dans son récit « l'illusion substantielle » qui consiste à employer des procédés formels acoustiques et visuels afin d'optimiser la dimension sensorielle et médiatique de son écriture. Cette expérience mitoyenne du film et de la littérature se trouve expliquée et commentée dans le roman via des brefs méta-commentaires énoncés par l'écrivain ou par l'un des personnages de son texte :

– Derrière ce film, percevez-vous comme moi [Alyssa] l'inquiétude qui étreint les créateurs : le souci de bien faire, le respect espéré de ses semblables, le désir d'être reconnus ? (...). Cette inquiétude-là est universelle. Il la ressent lui-même à la perspective des images à capter quand ils seront à Guermeza.¹⁹

En parlant d'une inquiétude universelle en matière de culture chez les créateurs quelles que soient leurs origines ou œuvres de création (films, romans, musiques, peintures, photographies, etc.), l'auteur semble s'identifier aux deux cinéastes, Andrien et Elie, qui, comme lui, venant de Belgique, s'intéressent aux pays maghrébins²⁰ en y tournant des films et en s'en inspirant pour écrire des romans. Cela montre que

18 Voir GAUDREAU, A., *Du littéraire au filmique*, Montréal, Nota Bene, 2005.

19 SOIL, D., *L'Avenue, la Kasbah*, op. cit., p. 44.

20 Daniel Soil a vécu aussi dans un autre pays maghrébin, le Maroc, où il s'en est inspiré pour écrire des romans.

la représentation des expériences humaines et culturelles, dans les œuvres littéraires et artistiques, dépasse les confins identitaires et territoriaux de soi :

« – Qu'un homme du blocage wallon ait choisi Guermessa n'est pas étonnant. Il y a chez Andrien un attachement fort à la terre », ²¹ affirme l'auteur. En tant que cinéphile, D. Soil partage avec les deux personnages-cinéastes la même passion pour le cinéma, si bien qu'il a intégré ce médium artistique dans son texte pour écrire, voire mémoriser certains événements réels avec leurs lieux, dates marquantes et acteurs socio-politiques. Ces événements qui ont réellement lieu, en particulier, la « révolution », a offert aux artistes l'occasion – tous domaines confondus – d'opérer un acte artistiquement transgressif en rapprochement les arts et même en les fusionnant afin de mieux saisir les grands mouvements et irrptions de l'Histoire. Le cinéma européen, notamment français, espagnol et portugais a traité cinématographiquement des révolutions au moyen des films d'auteur qui ont, pour la plupart, réservé les traits des films qualifiés de romanesques, et dans lesquels la réalité interfère parfois avec l'imagination. Le qualificatif « romanesque » ne désigne pas seulement dans ce cas les caractéristiques narratives et thématiques, mais plus encore, l'authenticité de la représentation qui se fait de la vie et de la réalité à un moment donné de l'histoire. Dès lors, le texte s'incruste dans un battement entre double ordre : le référentiel et le représentationnel, le spectatorial ²² et l'écrit ; il s'apparente même à un tissu flexible qui peut épouser la forme que l'on lui revête et que l'auteur remodèle selon ses visées grâce aux multiples types d'images stylisées dans le récit:

On perçoit que l'image serait déjà un objet second par rapport à un autre qu'elle représenterait selon certaines lois particulières (...) pour tenter d'en cerner le noyau commun et pour repérer comment notre compréhension de l'image est d'emblée conditionnée par tout un halo de significations, plus ou moins explicites, attachées au terme. (...) L'image médiatique est envahissante, omniprésente, celle que l'on critique et qui fait partie en même temps de la vie quotidienne de chacun. ²³

En effet, l'image comme médium entre l'objet observé et l'observateur conditionne l'appréhension du réel, en l'occurrence, les images télévisées (celles de la « révolution »)

21 SOIL, D., *L'Avenue, la Kasbah*, op. cit., p. 44.

22 Il est à noter que le titre choisi par le romancier Gilbert Naccache à sa préface du roman « Arrêtons-nous, le spectacle en vaut la peine », n'est pas gratuit. Ce titre écrit en caractère gras est placé juste en dessous du mot « Préface », en haut de la page, indique explicitement qu'il s'agit d'un spectacle, non seulement à voir mais aussi à écrire, avec toutes ses images variant entre le visible et le lisible.

23 JOLY, M., *Introduction à l'analyse de l'image*, Éditions Nathan, Paris, 1993, p. 21.

dont parle Soil à la fin du troisième chapitre, et qui ont fait le tour du monde sur les écrans des télévisions. Ces images télévisées constituent entre autres une mémoire visuelle partagée par tous les téléspectateurs qui les ont regardées. Et par là même, elles mettent au défi la plume des écrivains : comment ces derniers peuvent-ils s'approprier telles images déjà vues par presque tout le monde, que ce soit dans des films documentaires ou dans des reportages journalistiques ? Et puis, à quoi sert l'écriture littéraire de ces images fortement médiatisées, y compris sur les réseaux sociaux ? La transposition scripturale de ces images télévisées peut-elle gagner en force et en précision l'effet de la caméra ou de l'appareil photo ?

À ces interrogations s'ajoute une autre, émise par Elie à sa bien-aimée : « – Et si le récit que tu vas écrire accompagnait mes images ? ».²⁴ Les deux protagonistes se partagent la tâche : Elie filme l'événement du « soulèvement » et Alyssa en fait un récit récapitulatif. Ils ont tous deux le choix entre un film documentaire et un film romanesque de type hypermédiatique.²⁵ Daniel Soil, quant à lui, a choisi un roman cinématographique qui associe les techniques du film et du texte littéraire, pour ne pas reprendre les faits d'une manière mimétique. Il les a insérés dans une charpente fictionnelle afin d'esquiver un prosaïsme d'écriture qui peut résulter de la transmission littérale de données brutes susceptibles d'engendrer une probable lassitude à la lecture d'événements rapportés tels qu'ils sont dans un roman.

La cinécriture

Dans *L'Avenue, la Kasbah*, le cinéma est hyperprésent, il n'est pas relégué à un arrière-plan structurel du fil événementiel, mais sert d'outil narratif dont sont conscients même les personnages : « Quelle imagination ! (...) Ou jouons-nous une scène de cinéma ? »²⁶ se demande Alyssa. Soil procède comme Elie, son personnage-cinéaste, qui, en « visualisant déjà les scènes qui pourraient prendre place dans le film à venir »²⁷ tend la perche à l'auteur en lui permettant d'insérer dans son texte-film les séquences qu'il a filmées : une fusion s'avère ainsi instaurée entre textualité et visualité sans cependant adopter systématiquement les procédés cinématographiques au texte.

24 SOIL, D., *L'Avenue, la Kasbah*, op. cit., p. 82.

25 Le récit ou le film hypermédiatique se définit comme le résultat de la mise en place de plusieurs matériaux : images, textes écrits et sonorités. L'interconnexion de cette matière audio-visuelle et graphique aboutit aujourd'hui à un art sous-tendu par des hyperliens. Voir, par exemple, l'ouvrage de Jean-Louis Comolli et Vincent Sorrel, *Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique*, Paris, Éditions Verdier, 2015.

26 SOIL, D., *L'Avenue, la Kasbah*, op. cit., p. 91.

27 *Ibidem*, p. 91.

Le langage cinématographique jalonnant le récit en est la preuve : (« filmer, visionner, leur synopsis », « caméra », « les scénarios », « les films d'auteur », « minutage, focale, séquence, prise, tournage, découpage », « la floraison des ciné-clubs », « les Festivals internationaux du Film », « les cinéphiles », etc). La reprise anaphorique de trois termes dans le roman, à savoir « film », « caméra » et « scénario », montre qu'ils sont les maîtres-mots d'une narration épisodique qui transpose un événement de grande proportion via des images « littérisées », compte tenu de leur nature télévisuelle.

Dans ce récit aux traits filmiques, la continuité diégétique et la kyrielle d'images à valeur tantôt analogique au réel, tantôt remémorative, se raccordent à une intrigue fictionnelle dont le but – il s'agit d'écrire un roman non sans romanesque²⁸ sur une ère de l'histoire – est de superposer des séquences-plans factuelles à un embrayage imaginaire. D'ailleurs, pour souligner le rapport entre le réel et l'imagination dans son récit, Soil renforce la dimension spéculaire par une question oratoire au début du premier chapitre : « La réalité et l'illusion, toujours aussi difficiles à démêler ? ».²⁹ Cette remarque méta-romanesque interpelle d'emblée le lecteur quant à l'importance de démêler, d'une part, le vrai de l'invraisemblable – même si les lecteurs tunisiens peuvent saisir les frontières entre la réalité et la fiction dans le récit puisqu'ils ont vécu les faits racontés – et, d'autre part, le réel de l'utopique, pour ne pas tomber dans l'illusoire et finir par être rebuté, car la réalité des événements est ouverte à toutes les possibilités et les aboutissements, qu'ils soient positifs ou négatifs. Ainsi, le roman exhibe-t-il son propre mode d'écriture en se développant à partir de l'alternance entre fiction et réalité, narration et cinéma. Ce choix esthétique oriente la cinécriture³⁰ de l'auteur qui opte pour des énoncés verbo-romanesques et des extraits visio-scénaristiques à travers l'entrelacement des dialogues, des images et des péripéties qui mettent en avance la primauté de l'action et de la mobilité dans le récit, à l'instar d'une caméra qui capte et enregistre de près et de loin plusieurs scènes, en posant de temps à autre des flashes-back nécessaires à l'articulation des faits racontés.

S'interpose de temps en temps la narration de « la vie de chacun des protagonistes, [leur] histoire au cœur de l'Histoire »,³¹ parce que ce qui importe beaucoup plus

28 L'adjectif « romanesque » désigne ici l'ensemble des procédés esthétiques et narratifs qui caractérisent et différencient un récit littéraire pétri d'événements réels et historiques par rapport à un récit strictement historique.

29 *Ibidem*, p. 12.

30 ROGER, P., (dir), *Critique, ciné littérature*, Août-septembre, n° 795-796, Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 689.

31 SOIL, D., *L'Avenue, la Kasbah*, *op. cit.*, p. 6.

l'auteur est l'événement du « soulèvement » et les endroits qui s'y rattachent, en l'occurrence l'Avenue et la Kasbah, qui forment le titre du roman. Ce sont deux lieux symboliques des prémices et du déroulement de cet événement. En effet, l'événementialité fictive est réduite pour céder la place aux faits saillants, inscrits effectivement dans l'histoire du pays ; et également, pour décrire les soucis, la crainte et l'espoir de tous ceux et celles qui ont vécu cet événement. Il arrive à l'auteur de créer des courts-circuits temporels pour rappeler certains épisodes du passé et les renouer avec le présent, et de faire aussi des mises en contexte sociales et géographiques (parler, par exemple, des vestiges historiques d'une ville) en vue de présenter les lieux visités par les deux jeunes personnages au lecteur qui ne les connaît pas. De plus, court-circuiter quelques faits ou énoncés, ne peut que servir à condenser des scènes longues pour éviter une quelconque dilatation de propos et d'actions pareils à d'autres évoqués dans des chapitres précédents, puisqu'il est question, dans ces raccourcis, de décrire les manifestations de la foule qui s'exprime pacifiquement, dans différents lieux publics :

Un soleil radieux, la caméra furète parmi les terrasses bondées de part et d'autre de l'Avenue, filmant le forum permanent qui donne parole à tous ceux qui n'ont rien dit depuis des lunes, faisant une place à toute la créativité enfouie.³²

Ce regard externe qu'incarne l'auteur, tout comme celui d'Elie, s'associent à celui interne d'Alyssa, formant ensemble une focalisation intersubjective, oscillant entre observation et critique. La présence physique³³ de l'auteur et son ocularisation ne l'ont pas empêché d'avoir la lucidité qu'il faut pour parler des faits évoqués dans son roman. Son expérience immersive n'a pas altéré la transposition de l'événement (« la révolution ») tel qu'il s'est réellement passé, puisqu'il s'agit pour lui, de le représenter et non pas de le construire. L'arrangement narratif se rapporte plutôt, dans le récit, à l'agencement formel et énonciatif, lequel s'articule par un style proche de la scénarisation et de la visualisation qui l'apparentent au ciné-roman. Notons que la cinécriture adoptée par les romanciers ne date pas d'aujourd'hui ; elle a été pratiquée par des écrivains français et francophones, tels que Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras et Assia Djebar. La multiplicité des écrits à la croisée du cinéma et de la littérature montre que le ciné-roman est un texte aux contours non réguliers et définis ; il est résolument polymorphe.

32 *Ibidem*, p. 94. Ce paragraphe est mis en italiques par l'auteur car c'est le sien.

33 Sur la quatrième de couverture est indiquée la période que l'auteur a passé en Tunisie : « Daniel Soil a été (...) en Tunisie de 2008 à 2015 ».

Ce polymorphisme formel touche particulièrement le découpage des chapitres du roman en séquences, découpées à leur tour, en passages scéniques à dominante dialogique. Les nombreux dialogues entre les personnages sont introduits directement dans le texte sans verbes introducteurs de répliques, ni guillemets. Ils sont signalés uniquement par des tirets et cernés par *une voix off* qui explique, note et exprime un point de vue sur les sujets abordés par les locuteurs. Tout le récit est ponctué de prises de paroles écrites en italiques, pour se démarquer typographiquement de l'ensemble du texte fictif qui les encadre. Certes, cette voix omnisciente qui surplombe les dires et les actions des personnages, ainsi que la narration et la transposition des faits réels en les commentant et y apportant un supplément d'informations, est celle de l'auteur. L'omniprésence de l'auteur dans le récit se manifeste aussi dans la voix narrative instillée à même les propos, les apartés, les pensées intérieures et les sentiments des personnages ; elle laisse par-là supposer que la subjectivité se substitue à l'objectivité d'un regard et d'une voix envahissants qui, tantôt reproduisent impartialement certaines images avec leurs atmosphères et décors, tantôt s'impliquent par l'analyse d'autres « images-souvenirs », selon l'expression de Deleuze. Il n'en demeure pas moins clair que la coexistence de ces intériorité et extériorité médiées par le travail scénique qui fait tout entendre et visualiser, se combine à l'énonciation littéraire, pour n'en faire, en somme, qu'une seule voix et image ciné-romanesques.

Cette voix omnisciente qui parle sur un ton libre et délibéré de toute contrainte, semble focaliser l'attention du protagoniste tenant « une caméra à la main »³⁴ sur les lieux du tournage de son film, les acteurs, le cadrage et le scénario. Ce dernier terme technique repris maintes fois dans le roman est ce sur quoi repose le brouillage des limites habituelles entre écriture scénaristique³⁵ et prose, au point que celle-ci devient anti-prosaïque, contraire à un « rythme immuable d'une vie sans perspective »,³⁶ pour reprendre la phrase de l'auteur qui cherche volontiers à rendre ce rythme vibratoire en faisant bouger les lignes statiques et même cataloguées entre modernité romanesque et narration conventionnelle. Depuis si longtemps, l'art et le roman se télescopent, celui-ci a continûment été considéré par les avant-gardes

34 *Ibidem*, p. 37.

35 Dans certaines occurrences, l'auteur ajoute une précision ou une indication d'ordre informatif ou bien explicatif, sur un geste ou un mot relatifs à un personnage. Cela rappelle les remarques adressées, dans le scénario, aux lecteurs spécifiques (acteurs, cadres, metteur en scène, ...). Par exemple, cette indication mise en italiques par l'auteur, annonce l'arrivée d'un nouveau personnage féminin en le localisant : « *Alyssa s'approche, À son bras, une dame qui lui ressemble* », p. 146.

36 *Ibidem*, p. 34.

comme un objet artistique ouvert à toutes les expérimentations inter- et trans-médiales et à toutes les réalités humaines. Et pour dire toute l'importance du scénario dans ce texte-film, l'auteur rapporte en intégralité des passages explicatifs livrés par le cinéaste belge Andrien sur les trois textes qui ont été à l'origine du scénario de son film « *Fils d'Amr est mort !* ». ³⁷ Ces paragraphes s'étalent sur presque deux pages, transcrits ³⁸ tels qu'ils sont par Soil dans son roman, depuis son livre *Parcours de cinéma*, où de nombreux cinéastes belges et tunisiens s'y sont exprimés à propos de leurs expériences et cursus cinématographiques. Parmi ces paragraphes, il y en a un sur lequel il importe de s'attarder un peu, parce qu'il reprend presque mot à mot un passage de l'ouvrage de Gilles Deleuze sur le cinéma :

– Avec *Le fils d'Amr est mort !*, Jean-Jacques Andrien a tenté un autre rapport à l'image, qui renonce à l'image-mouvement (où on coupe les plans au montage en fonction du déplacement de l'acteur, d'un geste, d'un objet, d'un effet). Andrien explore au contraire l'image-temps, qui laisse au spectateur tout le « loisir » de lire les éléments révélés par le champ – et le hors-champ. Le mouvement n'est plus le critère sur lequel on agit, mais la conséquence d'une prise en compte du temps. ³⁹

Ce paragraphe fait écho à un autre, qui lui est similaire dans le roman, et où l'importance est accordée à l'« image-temps », pour que le spectateur parvienne à saisir ce que l'image révèle par son angle de prise de vue, ses couleurs, les sons qui l'animent. L'image cinématographique quoiqu'elle paraisse parfois simple, dissimule un ou plusieurs sens à décoder. Ce travail de déchiffrement nécessite du temps, voire un ralentissement de rythme permettant d'embrasser tout le champ et le hors-champ de vision. Le moindre détail peut être révélateur et signifiant dans la transmission du message à travers cette image dont l'impact psychologique est important sur le sujet percevant parce qu'elle est travaillée techniquement pour éveiller son intérêt et stimuler sa mémoire contre l'oubli et l'inertie. Le cinéaste, selon Deleuze, devrait filmer les mouvements et les découper en prenant en considération leur axe temporel. À ce propos, l'auteur écrit qu'« *Alyssa voit le film [d'Andrien] pour la première fois. Elle est fascinée par son intensité, qui naît de sa lenteur* ». ⁴⁰ Cette liberté conquise sur le temps réel, installe un autre type de temps

37 *Ibidem*, p. 50.

38 Les extraits qui figurent dans l'opus *Parcours de cinéma*, sont à la page 18 et à la page 19, leur transcription s'est faite dans le roman de Soil à la page 50.

39 SOIL, D., *L'Avenue, la Kasbah*, pp. 43-44. Ce paragraphe fait partie aussi du témoignage d'Andrien dans *Parcours de cinéma*, à la page 17 et à la page 18. Certaines phrases sont tirées de l'ouvrage de Gilles DELEUZE *L'image-temps, Cinéma.2*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

40 SOIL, D., *L'Avenue, la Kasbah*, op. cit., p. 40.

affranchi des limites du mimétisme ; favorisant au cinéaste de s'atteler à prolonger à souhait la durée d'une image, à la suspendre, à la morceler ou à l'accélérer.

Conclusion

Dans *L'Avenue, la Kasbah*, l'entrecroisement du cinéma et de la littérature résout le problème de la narration des faits réels et véridiques sans que leur caractère historique soit ôté, et ce, en permettant un regard simultanément proche et distancié, semblable à l'écran de la caméra. Le lecteur averti s'aperçoit de la multitude des données et des images référentielles sur lesquelles s'est appuyé l'auteur pour écrire son récit filmique comparable au « cinéma écrit à partir du réel ».⁴¹ L'ensemble des références et des détails qui étoffent le roman de Soil varie entre la compilation et la narrativisation des informations collectées. La binarité oppositionnelle entre l'impartialité du dire et la proximité de l'auteur, témoin oculaire, de l'événement raconté, consiste à associer dans une double perspective, ciné-visuelle et narrative, la réalité avec ses ramifications et le moule fictionnel dans lequel s'emboîte l'intrigue romanesque. Ce transfert du visible – via les images littéraires transposées à partir du réalisme télévisuel et écranique des téléphones mobiles – vers le lisible confère un aspect hybride et intermédiaire au texte. La fusion de deux médiums différents (l'image et l'écrit) abolit tout décalage ou désintégration entre le sens et la forme du narré. D'habitude, c'est le cinéma qui s'approprie les textes romanesques, et l'inverse, s'avère également faisable, c'est-à-dire que le récit littéraire s'inspire du cinéma, voire y puise en grande partie, mais pas de façon identique, car la littérature dispose de moyens autres, conditionnés par les outils scripturaux et l'espace paginal du texte à écrire. Son champ d'élaboration se trouve augmenté et enrichi par la puissance du langage littéraire et la liberté de l'imagination. Ce sont là deux dispositifs sur lesquels peut miser l'écrivain pour ménager un nouvel espace scripturaire en connexion avec les arts. Si d'aventure, l'écrivain juxtapose deux médias différents de communication, c'est dans le but de mieux traduire des réalités, des époques et des points de vue opposés et instables sous les remous continus de l'histoire. L'enjeu, dans une telle situation, est de maintenir la véracité des faits historiques racontés comme c'est indiqué dans la préface du roman ;⁴² ces faits effectifs sont imbriqués dans les interstices de

41 *Ibidem*, p. 50. Cette formule est du cinéaste Andrien.

42 « À travers le récit de la recherche au quotidien de la vérité de la première année de ce chamboulement (...), il [l'auteur] se sentait, non pas seulement un observateur objectif, mais aussi un frère (...). », in « Préface », *L'Avenue, la Kasbah*, op. cit., pp. 6-7.

la fiction conformément aux conventions du genre romanesque – parce que la fiction donne à rêver et à espérer. Le texte de Daniel Soil ne s'inscrit pas dans les strictes bornes des récits historiques, mais se réfère considérablement à l'histoire pour s'en servir littérairement et créer des points d'ancrage référentiel, temporel, événementiel, toponymique et mémoriel.

