

dernité technologique : « Pour un paysan palestinien comme moi, il est impossible de comprendre ce sentiment de dépaysement, d'exil à soi-même et au monde, si l'on ne saisit pas la mutation fondamentale qu'a vécu la culture palestinienne du XX<sup>e</sup> siècle en passant de la lumière de la lune et du siraj à celle de l'électricité. »

Etre étranger au monde, serait-ce le prix demandé par la modernité et ses ruptures en tout genre ? Le texte établit un réseau de correspondances entre les lieux – les deux rives du Jourdain, par exemple – ainsi qu'entre les personnes et trouve des similitudes entre ceux-là et celles-ci. En tout cas, ils sont nombreux sur la route du narrateur, ces individus divisés, qualifiés de « *space* » dans cette partie du monde : « L'histoire est retorse : le dédoublement de la personnalité du lieu en deux rives représente en soi un cas très "space" ; chaque personnalité devient indépendante de l'autre et il faut inventer entre les deux un "passage" quelconque, une astuce, un subterfuge qui permette de continuer à dire que, en dépit de leur indépendance, les deux personnalités vivent encore ensemble, à l'intérieur d'une "même personne", d'un même lieu. »

Dans un monde où chacun gravite de son côté, où les paroles n'ont plus de sens à partager, cette écriture relie les terres, les amis d'hier et ceux d'aujourd'hui, reconnaît des conditions communes, en somme cherche un terrain d'entente alors que « chaque individu utilise un lexique qui n'appartient qu'à lui seul ». Cette Amérique des marges ne fait que pousser à l'extrême la logique de l'individualisme forcené – jusqu'à la rupture du lieu social – et de tout ancrage dans un lieu. Celui qui a perdu sa terre rencontre les marginaux qui n'habitent plus nulle part.

Alors qu'il est étudiant dans une grande université, le narrateur ne l'évoque que fort peu, comme s'il s'agissait d'une parenthèse : « Je me suis retrouvé à graviter autour de ces trois bars, à la recherche de moi-même, non plus dans les livres – ils m'assommaient. » C'est bien entendu le thème de l'identité qui sous-tend cette recherche, recherche inséparable d'une écriture du mouvement et en mouvement. Si la marche est à la fois traversée de la ville et cheminement spirituel avec ses étapes obligées, elle est également la métaphore d'une

écriture nomade. Les mots suivent une ligne de fuite à partir du sens commun ; c'est là la condition pour réveiller les échos de significations anciennes ou pour en découvrir de nouvelles. Ainsi, la couleur bleue ouvre-t-elle à une série d'évocations : celle de Zarka al-Yamâma, devineresse de l'Arabie anté-islamique, celle du blues ou encore le nom d'un café, « La lune bleue », etc.

Notons que les références sont ici multiculturelles et qu'elles enrichissent d'autant plus le réseau de connotations : Ibn Arabi, Shakespeare, Tayyeb Salih, les poètes préislamiques y côtoyant T. S. Eliott ou encore Farabi. Les récits et légendes palestiniens, reviennent comme une musique de fond ; le poète romancier qui a connu le monde si vaste s'arrête alors et nous confie : « Dans le silence de ces étendues désertes et sauvages, j'entendais une musique tinter comme des clochettes dans la main d'une goule ou d'un djinn femelle que je voyais presque, assise sur la branche d'un olivier, figée, et dans l'ombre de laquelle glissait l'intuition de la folie du monde. »

—S. B. A.

SAFAA FATHI. *Ordalie*, SUIVI DE *Terreur*.  
THÉÂTRE. PRÉFACE DE JACQUES DERRIDA.  
CARNIERES-MORLANWELZ (BELGIQUE),  
LANSMAN EDITEUR, 118 P.

A l'histoire de l'Eglise et de la Révolution françaises, la dramaturge et poétesse égyptienne Safaa Fathi emprunte deux thèmes, deux intrigues qu'elle épure au maximum et auxquelles elle fait subir un traitement poétique et dramatique de haut vol. C'est à une sorte de traduction subtile et de transformation radicale que nous assistons, comme à chaque fois qu'une œuvre réécrit à bon escient l'Histoire et donne voix et forme à ce qu'il y a en elle de plus sourd et de plus terrible.

Dans la ville de Tours, il y des siècles, sous Louis VI dit le Bien-aimé, roi de la dernière ordalie *stricto sensu*, fut innocenté un archevêque soupçonné d'avoir engrossé une religieuse. Pour l'innocenter, furent mis dans la bouche du nouveau-né, supposé être, en bonne logique, un infans (un être sans parole), des mots prononcés en bon latin à l'adresse de l'archevêque : « Non tu es

*pater meus* » (« Non ce n'est pas toi que es mon père »). La femme, bien sûr, sera décréditée et punie. C'est cette ordalie, cette mise à mort ou à demeure de la femme et cette loi voulant que la vérité passe d'abord par le corps, que met en image et surtout en voix la première pièce, *Ordalie*. L'autre pièce, *Terreur*, reprend des expériences terrifiantes pratiquées par un médecin lors de la Révolution française et qui illustrent une volonté de faire parler le mort après qu'il fut passé par la guillotine. Même si les deux pièces ont été écrites bien avant les derniers événements – 11 septembre ou torture en Irak –, elles pointent puissamment les terreurs de l'actualité mondiale. C'est ce que le philosophe Jacques Derrida se hâte de souligner dans une longue préface qu'il a écrite pour les deux pièces : « *Elle a projeté, écrit Derrida, de réactualiser au théâtre telle ordalie archivée, l'ordalie de Tours, en la transportant, en la transposant dans un ailleurs fabuleux mais d'autant plus révélateur des sombres puissances du jour d'aujourd'hui.* »

Les deux pièces, la première surtout, sont des aventures de voix, des états se passant de personnages définitivement « profilés » comme on en voit dans le théâtre traditionnel. En filigrane, on aperçoit une longue fréquentation du théâtre de Genet et de celui de Beckett. La souffrance, cette hantise ordalique, est reprise et conjuguée sur tous les tons, corporel, métaphysique, historique, symbolique et même biologique. Toujours une vérité marquée au coin par le sang, seul élément, dirait-on, qui la doterait d'une vraisemblance et la sortirait, négativement, de son néant : « *Des mètres et des mètres de bandelettes tachées de sang. Elle court avec les tissus, elle se les met sur la tête. Elle les roule autour d'elle* » (p. 62). Les filles tuées une fois nées car indésirables, celles qui se font achever dans des « crimes d'honneur », les excisées de jadis et de naguère, dans leur corps ou leur parole, en désert d'Arabie comme dans les coulisses de telle Eglise européenne, toutes accourent avec leurs récits embryonnaires et en souffrance de postulation : « *Des milliers de contes y sont enfouis. Des jeunes filles qui voulaient être mères comme leurs mères ont été. Sur les cadavres des vierges noyées, il convient de la verser, cette chaux brûlante...* » (p. 61).

Ces femmes auxquelles on laisse à peine le temps de le devenir butent sur toutes sortes de fosseyeurs, réels ou agissant sur le plan du sens, qui préfèrent les femmes asséchées, vidées de leur sève qui leur fait peur car elle leur rappelle des flux qu'ils ne sauraient endiguer. Ainsi Dâr avance-t-il dans une phrase à l'hésitation calculée : « *Et puis je dois dire... disons avouer, et je ne suis probablement pas le seul, mais on ne le dira jamais assez, voilà que je hais leur sang* » (p. 66). Face à quoi enchérit le Fossoyeur : « *A vous je parle... à vous qui êtes maintenant vieux et vieilles, et elles les garces... ménopausées déjà... desséchées déjà, enfin je l'espère très sincèrement et vraiment... c'est-à-dire plus de règles et autres, ça vous a bien dégoûtés il y a quelque temps déjà, non ?* » (p. 67).

Contre cette horreur généralisée, des créatures merveilleuses, fictives ou réelles, verbales ou incarnées, courent dans tous les sens et imposent un rire, une gestuelle faite d'étonnement et d'absence de calcul. Une déconstruction patiente et souterraine est alors mise en œuvre. Des animaux en mots, que Derrida appelle « *animots* », défont le langage et les gestes assurés des faiseurs d'ordalies. Ils ont pour noms Derechef, Soubresaut, Chiquenaude et Saugrenue, noms disant donc la soudaineté, la légèreté et l'étrangeté, qui fonctionnent tantôt comme noms propres tantôt comme noms communs et qu'une même proposition réunit aussi à merveille : « *Derechef et Soubresaut font une chiquenaude saugrenue* » (p. 57).

Mais aussi, et surtout, un vœu d'amour retentit dans le silence de tant de corridors emplis de cordeles tachées de sang, un « je t'aime » qui traverse l'Histoire et la bouleverse : « *Si je comprends bien, un je t'aime, pas encore fini s'écrit dans l'infini du récit, le grand récit de tous. Allons donc, préparons l'infini...* » (p. 49). Ou bien le monologue final qui est à lui seul un immense chant d'amour, un poème.

Dans ses écrits théâtraux, Safaa Fathi demeure justement très proche du langage et de la thématique gouvernant les poèmes de son recueil « *... où ne pas naître* » (éd. Paris-Méditerranée, 2002). « *Au fond de la brûlure il y a des sources sans fin* » (p. 11), est une proposition qui vient entériner le surpassement de la mort par le chant et le récit.

ais il y a, là aussi, tout un décor ordalique ; des s buttant sur l'obstacle sont emmurés à tout out de champ : « *Sur les minarets poussiéreux / Égosillent des gorges fatiguées / En un cri ultime* » (p. 17) ; « *Oiseaux écorchés adonnés aux ténèbres* », *Heurs frappées de démence* » (p. 23) ; « ... *paroles ux couloirs hantés par des milliers de fillettes enrées vivantes* » (p. 25)

« Le fœtus rebelle » et d'autres poèmes font déjà gne vers le nouveau-né d'*Ordalie* : « *Fœtus aux ombres agacés par l'ennui* » (p. 27) ; « *Un nouveau-né bâtard en sacrifice aux doigts des grands-ères* » (p. 35) ; « *Autour de la table / Tous ont it jouer leurs mâchoires sur la bête sacrifiée au dé-ent* » (p. 49).

Le titre original du recueil « ... où ne pas naître », ont nous venons de citer quelques vers, et qui it d'abord écrit en arabe, est en réalité : « ... *et ne nuits* ». Dans ses poèmes comme dans son héâtre, Safaa Fathi réinvente la véritable parole de héhérazade. Pour survivre, on sait que celle-ci a lû inventer des récits, parole apocryphe sous la- quelle elle a enterré sa propre ou vraie parole. Et est à la consignation d'une telle parole ayant le ilence pour doublure, parole se disant malgré out de manière contrebandière ou dérobée, qu'aspirent en fin de compte les inventions ver- sales de Safaa Fathi. Expérience qui n'a que la fo- ie comme corollaire et que l'errance comme ré- ceptacle : « *Est-ce pour cela que tu as quitté les chemins, / pour te réfugier dans les cauchemars des années ? / Ta consolation sera-t-elle la honte des raisons / Et l'errance des mots solitaires / sur les trottoirs du non-sens ?* » (p. 55). C'est cela aussi qui fait que Jean-Luc Nancy, auteur de la post- ace, parle d'une non-coïncidence avec soi et d'un léplacement vers une problématique du « naître » au lieu de celle de « l'être » : « *Ne pas naître, ce erait rester dans la précédence de soi, qui n'est pas a négation de soi. Ce serait se précéder, ou l'ailleurs aussi bien se succéder, sans coïncider avec oi, si du moins on veut admettre qu'à la naissance loit répondre l'événement d'une telle coïncidence* » (p. 83).

« ... où ne pas naître », « ... *et une nuit* », les titres le Safaa Fathi sont ainsi souvent des reprises, in- chevées, amputées, suspensives et donc transfor- rées (le « où » locatif, dans « ... où ne pas naître »

au lieu du « ou » d'« être ou ne pas être », origine altérée du titre). Reprenant une histoire déjà an- cienne, la graphie, avec ses trois points de sus- pension, devient métonymie d'une amputation elle aussi originaire.

—K. J.