Figures de l'humain dans la création tunisienne post 2011

Lecture comparée de *Bandaison noire* de Aymen Daboussi et de *Babylon* de Ismail Alaeddine Slim et Youssef Chabbi[1]

Sihem SIDAOUI

Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de La Manouba (Tunisie)

Résumé : Qu'est-ce qu'un Homme aujourd'hui dans le cinéma et la littérature tunisienne après 2011 ? Entre fictions et documentaires, la question se décline en plusieurs positions et dispositions dans le champ artistique tunisien. Quelles « formes de vie » s'en dégagent ? Ceci varie entre des films et des romans qui remettent l'Homme de la marge au centre de leur création et d'autres qui l'inscrivent dans des projets dignes d'une cosmogonie, voire une naissance d'un nouveau monde et d'un nouvel Homme liés à une terre et non plus forcément à un territoire dans une perspective qu'on pourrait par moments qualifier d'écopoétique. L'idée de l'éphémère n'est pas celle d'un « postmoderne » mais celle d'une ouverture des possibles grâce à un monde qui dans ce contexte révolutionnaire reconquiert son « énigmaticité », la puissance de son réel en profanant et en évidant le trop plein du signe « Homme tunisien ».

Mots clés : Figure, humain, création, cinéma, littérature, tunisie, post 2011

Introduction

Qu'est-ce qu'un homme aujourd'hui dans le cinéma et la littérature tunisienne après 2011 ? Entre fictions et documentaires, la question se décline en plusieurs positions et dispositions dans le champ artistique tunisien. Nous ne prétendons pas y répondre dans le cadre d'un seul article mais nous tenterons d'en donner quelques figurations à travers deux œuvres en particulier. Les propositions foisonnent dans ce que nous pouvons considérer comme une « nouvelle vague » cinématographique et littéraire tu-

[1] Aymen Daboussi, انتصاب اسود (*Bandaison noire*), Beyrouth, El Jamel, 2016.
Alaeddine Slim, Ismail ; Youssef Chabbi, بابل *Babylon*, Exit Production, 2012.

nisienne. Cela varie entre des films et des romans qui remettent l'homme de la marge au centre de leur création et d'autres qui l'inscrivent dans des projets dignes d'une cosmogonie, voire une naissance d'un nouveau monde et d'un nouvel homme liés à une terre et non plus forcément à un territoire dans une perspective qu'on pourrait par moments qualifier d'écopoétique. Notre travail émet l'hypothèse d'un tournant esthétique suite à l'Événement de 2011. L'influence du politique, de l'histoire sur la perception de l'espace, du temps et de l'action dans les productions artistiques est à chercher au niveau des différentes esthétiques tissant des liens forts entre le monde et l'art. Quelles sont les nouvelles formes et les nouvelles configurations - propres à l'espace, au temps et à l'agir des personnages - concomitantes à cette nouvelle donnée historique et qui pourraient dessiner les contours d'une nouvelle humanité en train de se réinventer ? Les poétiques, expérimentales ou autres, seraient-elles symptomatiques d'un désir, celui de l'émergence d'autres manières d'habiter le monde, nouvelles « formes de vie » (Macé, 2016, p.12.) ou anciennes marginalisées et accédant à la visibilité grâce à l'Événement ? Ces questions seront examinées à partir d'un film tourné en 2011 dans le sud tunisien, en marge de « l'Evénement évènemential » (Romano, p.295.), au moment même de l'effervescence révolutionnaire dans la capitale tunisienne. Il s'agit de *Babylon*, un documentaire réalisé par Ismail, Alaeddine Slim et Youssef Chebbi. De ce point de vue, il résonne et contraste bien avec le roman de Aymen Daboussi intitulé *Bandaison noire*. L'auteur a commencé à publier après la révolution. Ce premier roman sulfureux est ouvertement pornographique avec ce que peut offrir la pornographie à la littérature comme excès, grotesque, humour et voyeurisme. Le roman est publié dans une édition libanaise, après avoir été refusé par des maisons d'édition tunisiennes. Les deux œuvres appartenant à l'extrême contemporain gagnent à être rapprochées : le documentaire proche d'une esthétique expérimentale et le roman, autofiction, résonnent avec le contexte qui les génère. Toutes deux sont aussi, pour leurs auteurs, des premières créations produites après 2011.

1 Visages d'humains entre excès et silence

1.1 L'Événement entre immersion et distance

Pour étudier les figures de l'humain après la révolution de 2011 dans la création tunisienne, nous avons choisi un roman et un film dont les attitudes face à l'Événement semblent s'opposer. L'immersion dans l'Événement dans le roman *Bandaison noire*, plaçant le lecteur au centre du contexte de la révolution pour en explorer les effets, est aussi énigmatique que sa mise à distance dans *Babylon*. Alors que le premier raconte dans sa première partie, à la manière d'une chronique, les premiers jours, voire les premiers mois de la révolution, le film que nous convoquons ne traite pas du tout de l'Événement mais d'un fait qui lui a été contemporain, à savoir l'arrivée de plusieurs réfugiés de différentes nationalités à Ras Jdir, aux frontières tuniso-libyennes, fuyant les violences au moment de la révolution en Lybie. Le film est tourné en 2011 au même moment des faits relatés dans le roman. L'attitude de l'immersion dans l'Événement dans une fiction et sa mise à distance (Machta, 2017.) dans un documentaire interpellent dans la mesure où ils se rejoignent malgré leurs divergences sur des points fondamentaux concernant le visage de l'humanité aujourd'hui et son besoin d'ouverture sur l'univers.

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

Le geste (au sens de « médialité pure », « moyen sans fin » (Agamben, 2002, pp.68-69.) de partir vers le sud marginalisé au moment de l'effusion révolutionnaire dans la capitale pour filmer l'arrivée de réfugiés et la construction d'un camp, avec une esthétique très singulière, nous paraît comme une façon détournée de donner du sens au soulèvement tunisien mis au même diapason qu'un soulèvement de toute l'humanité. Le camp est en quelque sorte le négatif, le miroir, de ce qui se joue dans le flux révolutionnaire impliquant l'humanité. Le film mise sur la captation d'une forme de vie improvisée par les réfugiés dans un moment de passage, une installation provisoire, le temps d'un autre départ. Le spectateur n'en saisit pas plus que ce que les réfugiés en saisissent sur place. Les choix esthétiques du film configurent de manière subtile cette place du spectateur. Dès le début du film, le parti pris de ne pas sous-titrer les différentes langues qui circulent est assumé par écrit. Le fait d'accueillir ce qui se passe dans le camp au lieu de le réduire à travers le prisme d'une seule langue qui serait comprise par tous est un parti pris esthétique et politique important. Aucune communauté ne sera réduite dans la langue de l'autre. En d'autres termes, toutes ces langues captées et non comprises sauf par ceux qui pratiquent l'une ou l'autre des langues sont équivalentes à du silence. Nous n'en saisissons que le son, le signifiant, « le grain de la voix » (Barthes, 1990). Elles sont ainsi équivalentes au son du vent qui les couvre tout au long du film. Nous entendons à peine les dialogues et nous captons surtout une atmosphère, des mouvements, des corps et des visages dans un espace.

Bandaison noire de Aymen Daboussi est un roman à la première personne où le narrateur a le même nom et le même métier que l'auteur : psychologue. Il s'agit d'une autofiction dans laquelle se décrivent l'effervescence, l'hybris, l'excès, parfois jusqu'à la caricature dans lesquels les corps sont littéralement pris au moment de l'Événement de 2011. La première partie du roman décrit l'inscription de l'événement historique dans les corps des personnages, à commencer par le narrateur dont la voix, le récit et le style d'écriture sont happés par ce même vertige euphorique et organique. Chez Daboussi, le corps post 2011 est désirant, sa manifestation est moins « surveillée » comme dirait Foucault (Foucault, 1975.), plus libre. Le corps prend l'avant-scène et rarement comme une abstraction mais comme un corps qui a son poids, un corps fait de chair et de sang, un corps titubant, vacillant, vomissant, un corps excédant toutes les limites, cassant les frontières entre le pornographique et le mystique. Pour en rendre compte, la narration est fragmentée en séquences quasi cinématographiques (Jdey, 2016), débris de temps et d'instants prenant la forme d'une écriture de l'excès dont quelques caractéristiques rejoignent ce que Tiphaine Samoyault analyse dans *Excès du roman :* « Le roman est la forme « informe » de l'excès, la débauche du langage. La perfection ne peut lui convenir puisqu'il défait toujours quelque chose. », ou encore « L'excès vient au roman comme au corps » (Samoyault, 1999, pp.8-9.). La capitale s'est transformée en un champ de possibles offrant aux personnages des expériences limites perçues et racontées du point de vue du narrateur Aymen Daboussi, reconnaissant dans la narration, au détour d'une phrase, qu'il est aussi écrivain. Dans ces expériences excessives se joue une exploration de soi et de ses propres limites s'ouvrant sur le tourbillon du monde en train de se déconstruire sous l'effet de l'euphorie, de l'alcool et du sexe, dans le sens d'une table rase donnant lieu à une temporalité du commencement.

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

1.2 Révolution, table rase, temporalité du commencement

Hannah Arendt lie l'événement révolutionnaire à une temporalité du commencement qui lui est intrinsèque : « […] les révolutions sont les seuls événements politiques qui nous confrontent directement, inéluctablement, au problème du commencement. En effet, quelque définition qu'on soit tenté de leur donner, les révolutions ne sont pas de simples changements. » (Arendt, 2012, p.327.). Que ce soit dans le roman ou dans le film, les tendances varient mais la question d'un compteur remis à zéro et d'une rupture se traduit par des contextes et des images particulières. Entre la grotte (animale ou préhistorique ?) dans laquelle est placée la caméra de *Babylon* pour prendre les premiers plans du film et le retour au néant avant la création du monde après une fellation dans *Bandaison noire*, la mémoire évidée, le désert, la possibilité d'un « commencement » interpellent.

Dans *Babylon*, nous passons de la grotte à une terre aride et lézardée dans laquelle commencent à apparaître des plantes sèches, des insectes, des fourmis et un scarabée singularisé en un gros plan sur lequel nous reviendrons. L'ouverture du film offre un désert aride, sorte de terre vierge propice au commencement, à la construction ou à la création d'un nouveau monde. La même allusion à une sorte de cosmogonie entre chaos des sens et vide ou sensation de néant inaugure le roman de Aymen Daboussi dont le premier chapitre intitulé « Tasnime » décrit avec un langage quasi mystique l'expérience d'une fellation. Le terme est utilisé au sens de Bataille avec l'idée qu'il n'y a pas d'opposition entre le haut et le bas, entre le sexe et Dieu. Les visions, voire les rêveries auxquelles donnent lieu cette expérience rappellent des passages de la création du monde dans les textes sacrés. La profanation s'accomplit dans l'adoption d'une langue arabe classique proche de celle du Coran dans ses expressions, dans ses rythmes et sa musicalité pour décrire cette fellation avec Tasnime, femme rencontrée quelques mois avant la révolution dans un bar appelé « Babylone ». S'y expriment dans un langage cosmique, faisant appel au lexique de l'astronomie et de l'espace (« Astre », « trou noir »), la perte de soi et la fusion avec le vide, s'assimilant ainsi à l'univers :

راح فمها يعمل تارة كفرج، وطورا كشرج، ثم يتحول، ويتخذ من الثقوب هيأة الممكن، وغير الممكن، ويستوفي هيئة كل رطب ضيق ذي شفط. كنت مثل جرم شارد وقع تحت تأثير جاذبية ثقب أسود، أحس أن كل كياني ينسحب ويجتمع ويتكاثف في أيري ثم ينقذف في فم تسنيم التي تلتهمني لهما. وشعرت بروحي تغادرني، ووجدتني خفيفا بلا روح، فارغا، متخلصا، مرتاحا [2].

Dans *Babylon*, la temporalité du commencement est par ailleurs configurée par un nombre important de séquences filmées à l'aube. Une esthétique et un temps que nous pouvons qualifier de cosmiques s'y manifestent aussi. Au-delà de la beauté de ces séquences qui nous ramènent à une conception cosmique du temps et de l'espace, le sème du commencement, de la possibilité d'inaugurer une autre manière d'être et de faire y est à l'œuvre. Il s'agit d'insister sur l'idée de l'ouverture, d'un monde qui se

[2] « Sa bouche, dès lors, s'activait une fois en vagin, une fois en anus ; puis se métamorphosait, embrassant du trou toutes les formes possibles et inimaginables et épuisait toutes les manifestations d'un corps humide, étroit et à ventouses. J'étais tel l'astre errant pris dans le champ puissant d'un trou noir, ressentant tout mon être se retirer, s'accumuler et se condenser dans mon pénis, puis s'expulsant dans la bouche de Tasnime qui me dévorait avidement. Et je sentis mon âme s'effacer, et je me vis léger sans âme, vide, libéré, apaisé. ». Nous traduisons. Aymen Daboussi, *op.cit.,* p.17.

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

réveille avec ses tentes blanchâtres à perte de vue en plan d'ensemble. L'aube où se distingue à peine les formes, les silhouettes, la lumière de la pénombre dit la possibilité de l'inconnu. Chaque aube filmée semble dire qu'une autre journée commence dans le camp, une journée offerte à l'inconnu dans un endroit où l'on se réfugie, où l'on se dessaisit de l'identité nationale, où l'on se déterritorialise dans un espace-temps provisoire. Le camp est filmé comme une nouvelle cité en train de s'ériger devant les yeux du spectateur. Nous assistons à sa construction à partir du vide. Dans cette cité nous voyons des visages humains venant de partout, parlant des langues différentes que le spectateur ne peut comprendre toutes. Le refus de l'hégémonie d'une langue sur une autre retentit aussi dans *Bandaison noire* au moment où Christophe, le journaliste venu enquêter sur la révolution (ou selon les termes du narrateur « venu nous espionner »), demande à Aymen s'il écrivait en français. Ceci a été reçu comme une violence à laquelle le personnage répond de manière hilarante par des cris, appelant son ami Elias et répétant la question pour la déconstruire par le rire.

Nous voyons aussi des tentes fonctionnant comme des hôpitaux, d'autres comme des mosquées ou des cuisines. Nous entendons des discussions politiques autour de dieu sur la place publique. Ce qui nous fait penser à une sorte de nouvelle agora où des terriens vivent ensemble sans forcément parler la même langue ou avoir le même dieu. Dans cette nouvelle cité, on se retrouve autour d'une danse, autour de chants qui font sourire y compris les militaires ou autour d'un plat tel ce moment particulier où l'on s'est procuré du riz dans un commerce parallèle et où l'on peut cuisiner pour soi et pour les autres, indépendamment des structures nourricières officielles, en se disant « Et si nous bâtissions une cité ? Oui bâtissons une cité tous ensemble ». (*Babylon*, 51 :12.) Cette phrase dite par l'un des réalisateurs du film et répétée par le réfugié avec lequel il discute peut être perçue comme un projet politique sortant des cadres étatiques, des élections et des nouvelles structures laissés en attente dans le Tunis révolutionnaire. Cette agora est faite de travailleurs émigrés, de réfugiés de tout bords, faite d'humains marginalisés pouvant prendre en main la construction d'une Babylone, une Babylone vécue comme une libération et non comme une malédiction. Il s'agit d'imaginer « Babel heureuse » dans le silence et dans le vent. Barthes utilise cette expression pour parler du lecteur éprouvant du plaisir dans la diffraction des langages : « Alors le vieux mythe biblique se retourne, la confusion des langues n'est plus une punition, le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, *qui travaillent côte à côte*, le texte de plaisir, c'est Babel Heureuse. ». (Barthes, 1973, p.10.)

Le contexte révolutionnaire ouvre le temps, donne lieu à une temporalité du commencement mais il est en soi une temporalité du chaos, celle où le temps « sort de ses gonds » (Deleuze, 1985, p.58.) comme l'exprime Deleuze empruntant la formule shakespearienne pour qualifier la particularité de l'Événement. Cela se manifeste entre autres, à travers les moments d'ivresse et de vertige que l'on retrouve à la fois dans le roman et dans le film. A la caméra vertigineuse et presque ivre suite au déclenchement d'un conflit dans le camp, considéré comme l'Événement dans *Babylon,* et au chaos qu'il a généré, répondent les moments de perte de contrôle de soi, moments d'ivresse excessive et de jeux sexuels débordant toutes les limites au moment de la révolution dans *Bandaison noire.* L'expérience mystique de la fellation annonce, dès le début du

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

roman, cette temporalité du chaos, où le temps perd son sens, sa ligne droite et où l'on est pris par une déconstruction du monde, de l'être et de la langue à une vitesse vertigineuse. Une telle expérience rejoint ce que dit Samoyault : « Pour sa métamorphose en corps organique, la forme doit laisser une place au temps dans sa chair. » (Samoyault, 1999, p.18.). En effet, une suite de métamorphoses dans les rêveries du narrateur offrent des images en mouvement, des métamorphoses à rebours comme si l'on remontait la bobine du film de la création du monde. Les métamorphoses sont visibles et progressent vers l'évidement. C'est l'excès organique qui permet la déconstruction et la possibilité de la temporalité du commencement. Ces lignes décrivant le ressenti du narrateur au moment de cette expérience limite, exprimée dans un langage apocalyptique, en donnent une image en mouvement dans une langue poétique nous ramenant aux premiers textes de l'humanité :

وفي رؤياي كان الزمان يسيرا عكسا. رأيت الخلائق تنشأ من الخلائق، عودا. رأيت الميت يخرج من الحي، والبناءات تنهض من الأنقاض، والقديم يطل من الحديث. وفي رؤياي، رأيت الطيور ترتمي على الأرض ويساقط ريشها وتستحيل دواب تمشي على قوائم، ورأيت الدواب تفقد أطرافها وتمضي زحفا حتى تنبت لها زعانف وحراشف، ورأيتها تلقى المحيطات والأنهار، تستحيل حيتانا وأسماكا، ورأيت سكان الماء يذوبون في الماء، وفي رؤياي، رأيت المنفصم تتصل عراه، رأيت الشمس (...) فتمحي صورهم حتى لا يبقى منهم غير هلاميات والقمر وأحد عشر كوكبا تجتمع في قبضة واحدة، ورأيت الأوساع تضيق، وكان ما فتق من الأكوان لا محالة صائر إلى رتق، وصحوت .[3]

Avec cette expérience sexuelle, nous croyons assister à la recréation du monde. Le ton est donné dès ce premier chapitre. Le haut et le bas, le sacré et le profane sont confondus dans cette excentricité qui ramène au début du monde, à une sorte de cosmogonie qui ne manque pas de susciter notre rire tout en faisant allusion au lien possible entre cette expérience sexuelle de l'extrême limite et celle de l'événement de la révolution comme point zéro du temps, comme ouverture vertigineuse des possibles, comme évidement des signes. La subversion du pouvoir à la manière de la subversion du sacré commence par là. La révolution peut être perçue comme un moment de grande profanation où le peuple s'adonne à toutes sortes de plaisir et d'excès. La profanation dépasse la subversion du sacré à travers le burlesque pour créer des effets de sens relevant plus d'une dimension ludique où l'expérimentation a la part belle, où la révolution est associée à la disparition de tous les interdits. Tout est franchissable, tout devient occasion de connexion avec le monde. Le jeu est absorption et connexion avec le monde.

1.3 Déborder les cadres : Corps en excès, corps hors cadre

Dans *Bandaison noire*, la chronique des premiers jours et mois de la révolution est indissociable de la chronique des rencontres sexuelles et amoureuses du narrateur.

[3] « Et dans ma vision, le Temps régressait. Je vis le mort reprendre vie, les ruines se reconstruire, et l'ancien sourdre du moderne. Et je vis les oiseaux choir sur terre, se déplumer et se muer en quadrupèdes ; et je vis les bêtes de la terre perdre leurs membres et avancer en rampant jusqu'à prendre nageoires et écailles ; et je les vis rejoindre océans et fleuves, se muer en baleines et poissons ; et je vis les êtres vivants de l'eau s'y dissoudre, leurs formes s'effaçant tant qu'il n'en restait plus que des entités gélatineuses. Et je vis de tout ce qui était disjoint s'allier les arches ; je vis les deux Luminaires et onze planètes empoignés d'un coup ; et je vis toute vastitude se rétrécir et tout univers fendu fatalement remaillé ; et je m'éveillai. » Nous traduisons. Aymen Daboussi, *op.cit.,* p.17.

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

Le récit les lie, les tisse pour que s'enchaînent les nœuds de la narration et afin que révolution et désir se perçoivent comme faisant partie du même « dé-chaînement ». Dans ce roman, l'écriture de l'émotion suscitée par la révolution prend l'allure d'une écriture carnavalesque qui en dit long sur l'instant révolutionnaire, instant de la « bandaison », instant ascendant vers un point culminant donnant à voir un corps en excès avant sa chute. La révolution permet de renouer avec son corps et avec l'univers, avec son corps devenu univers semble nous dire le narrateur. Déchaînement des corps, retrouvant cette « présence absence » les liant à l'origine du monde et à leur origine embryonnaire.

L'euphorie, l'ouverture des possibles et les Tunisiens au centre du monde sont l'objet des chapitres qui suivent (« N'essaie même pas Christophe » et dans les chapitres 3 et 4 intitulés respectivement « Le plus merveilleux des vomis I » et « Le plus merveilleux des vomis II ») et ce, jusqu'à la débandade, chute annoncée dans l'échange épistolaire avec une femme aimée, Alia, qui part à la découverte de l'Amérique. Les vomis sont décrits comme étant lumineux et souvent assimilés au soleil aveuglant. Il y a quelque chose que le corps rejette mais à partir duquel, une fois dehors, la lumière ressurgit comme le suggère la fin du roman avec cette image énigmatique d'un soleil se levant à partir de la trace du vomi. Cette image est très significative pour le narrateur croyant en la force énigmatique de la pornographie comme clarté absolue à la manière d'un Bataille citant Nietzsche, en épigraphe, dans *L'expérience intérieure* : « La nuit est aussi un soleil. » (Bataille, 1943.). Entre le mystique et le sordide, le sexe dans *Bandaison noire* est modelé, envisagé selon une sorte de baromètre où nous passons du pornographique comme visibilité absolue au point d'être aveuglante - visibilité du secret demeuré secret et énigme malgré le côté solaire - vers l'érotique avec Alia dans la deuxième partie du roman intitulée « Lettres d'Amérique ». La distance et l'absence du corps donne lieu à un autre langage, celui des correspondances où le désir demeure désir.

Le déchaînement est aussi celui du langage qui retrouve un côté cru redonnant d'autres couleurs à l'Arabe classique en insérant de temps en temps des mots en tunisien surtout quand il s'agit de sexualité. Entre (le sexe masculin en arabe classique) et (qui existe en arabe classique mais qui se dit beaucoup en tunisien), dans les situations les plus extrêmes, le narrateur utilise (le phallus), dans le dialogue, qu'il rapproche de (Dieu). La paronymie entre les deux mots qui riment dit bien le corps comme désacralisation de tous les systèmes. Le jeu de mot vient au narrateur quand Christophe, le journaliste venant faire une étude sur la révolution tunisienne lui pose la question par rapport à ce mot tant répété lors de la soirée. Ce personnage présenté comme une sorte d'espion venant spolier la révolution tout en n'y comprenant rien est traité de manière quasi sadique. Dans une sorte de combat de coqs Aymen et Christophe exhibent leurs sexes pour qu'Héléne (copine du journaliste) choisisse le meilleur. Hélène fait son choix et finit par avoir des relations sexuelles avec le Tunisien devant son copain qui se joint à eux, larmes aux yeux. Voulant lui aussi goûter à ce sexe circoncis, il est violemment rejeté par son hôte. Il est en quelque sorte la caricature de ce que Badiou appelle le « désir d'occident » (Badiou, 2017, p.107.) qui est souvent attribué aux révolutions dans le monde comme par ethnocentrisme.

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

Le modèle occidental est ici déconstruit par la caricature et le grotesque à plusieurs reprises. Dans *Bandaison noire*, l'excès déclenché à la suite de l'Événement concerne d'abord les corps des personnages mais aussi le corps de la ville qui, entre place publique et poubelles, ne cesse de se métamorphoser et de se dépenser dans une énergie impulsive qui est aussi celle de ses habitants ; ville dans laquelle les personnages ne cessent de circuler et d'être en mouvement à commencer par le narrateur. D'où les moments de déambulations dans Tunis et notamment la description méticuleuse et paradoxalement joyeuse d'une immersion dans une décharge publique assimilée à la plus belle des « déterritorialisations ». Entre intérieur et extérieur, le roman de Daboussi semble réparti en séquences cinématographiques, fragments poétiques, mimant la temporalité éclatée, où nous passons de la dépense des corps dans une sexualité débridée et offerte au lecteur souvent en plan rapproché, voire en gros plan, pour être de plus en plus proche des organes sexuels considérés par le narrateur comme les acteurs de la révolution. Dans un style burlesque, la description des expériences sexuelles se fait sur un ton ironique où se mêlent grotesque, autodérision, décalage, écart, jeu. Tout est excès jusqu'à la dissolution. Cette désintégration est considérée comme une reconnexion avec le « vivant » au sens le plus biologique du terme tel que le suggère cette description marquante d'une immersion dans une montagne de poubelle où l'on se focalise sur l'effervescence du vivant, sa dissolution dans la reproduction et sa démesure de plus en plus envahissante :

تقدمت متشبثا بجعتي أستمد منها القوة والعافية، مقتربا من أعظم كتلة حية وقفت أمامها في حياتي. رائحتها قوية لا تحتمل، والذباب والبعوض يطن فوقها بالآلاف.

أبصرت مليارات الكائنات المهجرية والدقيقة تتحرك وتتنفس وتتغذى وتنفصم وتتزاوج وتفقس وتنمو وتتصارع وتموت في لمح البصر. أشعر بها تتحرك حولي، تغلي وتثور، تتجاذب وتتنافر. الكتلة الحية تتموج، تفيض حوافها وتنحسر، أحس بقوة سحب هائلة. الحي يناديني : » يا الله ! شيء ما داخلي يتجاوب مع روح تلك الكتلة الفظة والغامضة. إنها تنبض في هذه اللحظات، تتنامى، تعي بنفسها، تنهض في وجهي، تزحف على المدينة، تبتلع البنايات والطرقات، تستهلك الناس والسيارات، تتفاقم، تتعاظم، تطغى وتطغى وتطغى...[4]

Une révolution est sexuelle ou ne l'est pas, semble affirmer toute la première partie du roman de Daboussi. Le corps est au centre de toute véritable libération. Les jeux sexuels sont une mise à distance de toute loi venant freiner le geste entamé par l'Événement. La narration prend l'allure du carnavalesque, le thème est annoncé par le narrateur même qui dans une sorte de métatexte commente et analyse les sensations de cette première période en espérant que le carnaval se prolonge et que l'on ne sorte pas du feu orange, déclinant le langage de la révolution en code de la route. Le narrateur quitte son appartement allant retrouver après sa propre ivresse, celle de la ville. Rencontrant un policier à un carrefour, il lève la bière en sa direction, s'attarde pour

[4] « S'agrippant à ma bière pour en tirer force et énergie, j'avançai vers la plus superbe masse vivante qu'il me fut jamais donné de voir. Son odeur âcre était insoutenable et au-dessus d'elle, des nuées de mouches et de moustiques bourdonnaient par milliers. « Dieu tout-puissant ! » Je pensais défaillir de vertige et de tension et je me mis à hurler, jubilant et transporté : « le vivant ! le vivant ! ».
Je découvris des milliards d'êtres microscopiques et infinitésimaux bouger et respirer et se nourrir et se séparer et copuler et éclore et évoluer et lutter et mourir, en un instant. Je les sens qui se meuvent tout autour, qui bouillonnent et se déchaînent, s'attirent et se repoussent. La masse vivante ondoie, ses bords s'épanchent et se resserrent, je sens une formidable attraction. Le vivant m'appelle. « seigneur Dieu ! » Quelque chose en moi résonne avec l'esprit de cette masse brutale et insondable. À l'instant, elle palpite, prolifère, prend conscience d'elle-même, surgit à ma face, assaille la ville, dévore routes et bâtiments, consomme gens et voitures, dégénère, croît, envahit, envahit, envahit… ». Nous traduisons.

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

le défier, lui ôtant désormais toute légitimité. Voilà le plus grand acquis de la révolution semble nous dire le narrateur, transgresser la loi et les limites dans l'euphorie la plus « déterritorialisante ». La machine « événementiale » ouvre ainsi les possibles de l'« expérience » et libère des énergies dont le flux emporte tous les cadres habituels. Les signes s'évident de leurs contenus, les corps n'obéissent plus à la règle des genres même si les séquences grivoises où se jouent les différentes rencontres sexuelles, souvent ludiques, sont décrites avec la duplicité de l'ironie. Tout semble doté d'une puissance inaliénable. Le narrateur insiste sur la démesure envahissant l'espace comme les personnages : excès de poubelles, excès de joie, excès de libido, excès d'alcool, des corps en excès vomissant leurs entrailles :

كنا نتحدث كثيرا، نحلم كثيرا، نأكل كثيرا، نسكر كثيرا، نضاجع كثيرا، نمزح كثيرا، نفكر كثيرا، نرقص كثيرا، و ننام قليلا. أصابنا ضرب من المس البهيج. كنا دفقا هدارا من الفرح والإمكانات الرائعة. كنا نهذي.[5]

L'excès, fond et forme, est une manière de briser les limites, une déconstruction, un flux qui échappe à la loi. Il s'agit d'un « roman-monstre » tel que le décrit Samoyault : « Le roman-monstre est un roman sans juridiction, hors la loi, comme toujours l'excès. ». (Samoyault, 1999, p.18.). Le moment de la révolution tel qu'il est configuré dans la première partie de *Bandaison noire* rejoint quelques séquences dans *Babylon* où l'un des réfugiés (qui se trouvent dans l'obligation de mettre leurs corps dans certains cadres, telle que la queue délimitée par des fils barbelés pour recevoir le plat du jour) déclenche une révolte qui va s'étendre au sein de la cité du camp. En effet, dans *Babylon*, la question du cadrage et de la distance vis-à-vis de la caméra est évoquée à plusieurs reprises et ce dès le début du film quand un journaliste demande au cameraman s'il est bien cadré, s'il est à la bonne distance. Le geste filmique se définit par opposition au cadrage télévisuel venant couvrir l'événement au lieu d'être dans l'Événement, avec tout ce que cela implique comme altérité.

Nous comprenons à partir de l'emplacement de la caméra que le choix est celui de filmer du dedans, en vivant au même rythme et dans les mêmes conditions que les réfugiés, d'où la lenteur mettant le spectateur dans une temporalité d'attente, celle du temps qui s'étire, la même vécue par les réfugiés du camp. La question du cadrage est très délicate dans un documentaire car elle est à la fois éthique et politique. Y attirer l'attention du spectateur ne peut être gratuit. Son côté politique est de plus en plus explicite dans les exemples qui suivent. D'abord, celui d'un autre journaliste qui filme la queue éprouvante où les réfugiés doivent se mettre, non en étant parmi eux mais en les surplombant et en étant dehors. Ceci est tout à fait le contraire du parti pris filmique. C'est d'ailleurs toute la différence entre le traitement de l'information par la télévision et le don du geste filmique comme partage d'une expérience, attention et ouverture du sens. Cette démarche s'éclaircit de plus en plus dans le troisième exemple où s'établit le lien avec le politique et la géopolitique, vu qu'il est question de frontières, de barbelés, de limites et de cadres à ne pas dépasser. En fait, la cité créée par les réfugiés est encadrée par la police des frontières avec leurs chiens dissuasifs, encadrée aussi par les militaires qui ramènent à boire et à manger exigeant que l'on

[5] « Nous parlions beaucoup, rêvions beaucoup, mangions beaucoup, nous enivrions beaucoup, baisions beaucoup, plaisantions beaucoup, pensions beaucoup, dansions beaucoup, et dormions peu. Nous étions comme atteints d'une folle euphorie. Nous étions un flux rugissant de joie et de merveilleuses possibilités. Nous délirions ». Nous traduisons.

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

soit dans les files d'attente. À un certain moment une sorte de révolte se déclenche parce que l'un des réfugiés sort du cadre et de ses limites, protestant contre la longue attente. La révolution et sa poétique de l'excès s'y rejoue. Se révolter, c'est refuser les cadres abusifs, c'est en quelque sorte être en excès par rapport à ceux qui détiennent le pouvoir, c'est outrepasser les limites du possible.

2 Désillusions

2.1 Les restes de la cité et de l'Événement

L'épigraphe du roman le dit d'emblée, ce moment d'euphorie, de création et de transgression de la loi et du pouvoir étatique ne peut durer indéfiniment :

ما من انتصاب إلا و يعقبه ارتخاء.[6]

Le narrateur le répète à plusieurs reprises au cours du roman. Cet excès n'est viable que dans la transition. Les élections, le retour à l'État sonne le glas de cette libération des corps et des esprits. Ils viendraient à nouveau cadrer les corps, les discipliner, les faire sortir de leur belle anarchie. D'ailleurs, la description de l'euphorie des débuts est faite au passé comme nous l'avons mentionné. Le désenchantement s'exprime surtout dans la deuxième partie du roman où le narrateur commence par décrire la vague d'immigration clandestine menant des Tunisiens à leur perte. Elle est aussi présente dans sa correspondance avec Alia. Celle-ci aussi lui renvoie la même désillusion par rapport à sa découverte de l'Amérique qui n'a rien à voir avec ce que la littérature offrait. Cette littérature est la terre de leur rencontre, l'assise de leur idylle. D'autre part, *Babylon* qui peut fonctionner comme une réplique à l'Événement de la révolution ne se fait pas d'illusions. Détours poétiques et détours cinématographiques considèrent et configurent la révolution comme puissance. Elle n'est pas l'affaire d'une nation mais d'une multitude, celle du genre humain à l'état « re-naissant » pour reprendre Alberoni dans *Le Choc amoureux* où état amoureux et état révolutionnaire sont rapprochés (Alberoni, 1981). Quelque chose de l'ordre du désenchantement, à la manière de celui du narrateur de *Bandaison noire* s'y ressent. Quand les humains partent, ils laissent leurs déchets, leur pollution. Ce départ et les traces laissées configurent ainsi une humanité qui ne s'est toujours pas arrêtée à ce qui pourrait effectivement réinventer son monde et arrêter le danger du système généralisé qui nous mène à notre perte. Cette Babylone du camp aurait été un brouillon, un acte manqué, un geste fait inconsciemment montrant la possibilité de se débarrasser des frontières spatiales, linguistiques, psychologiques mais répétant les mêmes problèmes de n'importe quelle cité. De ce camp où l'on a vécu, on est reparti après avoir dégradé l'espace. La terre transformée, le temps d'une transition, en un lieu pratiqué et investi, y compris pour ceux qui le filment avec attention, est vers la fin représentée comme étant dégradée par l'humain y inscrivant la violence de ses déchets. Cette attention est le propre du documentaire considéré par Marielle Macé comme « l'art le plus contemporain » dans la mesure où il est « vigilance » et « attention », « parce qu'il vise le présent » : « […] il n'y a de vie éthique que dans le maintien d'une dispute quant aux formes du vivre,

[6] L'épigraphe du roman : « Toute bandaison est suivie d'un relâchement ». Nous traduisons.

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

et dans une capacité d'attention, mue en désir de vigilance, à l'infini ». (Macé, 2016, p.310.)

2.2 L'art et l'animal comme ouvertures à de nouvelles « formes de vie »

Néanmoins ce désenchantement n'est pas total. Il est en quelque sorte contrecarré par l'art. Il est traversé par des lignes de fuite fonctionnant comme des possibilités encore virtuelles mais à explorer. D'une part, les lignes de fuite expérimentales dans *Babylon,* qu'on retrouve dans les séquences vidéo renouant avec le cosmique dans une esthétique proche de l'abstrait, nous ramènent à l'art comme savoir percevoir et savoir-faire. Les séquences dont nous parlons sortent de la logique de « l'image-action » pour adopter celle de « l'image-temps » telles que définies par Deleuze. En effet, nous avons affaire à de purs tableaux visuels et sonores plongeant le film dans une sorte d'abstraction esthétique, renvoyant ainsi au medium même du cinéma et de l'art en général. Les exemples où nous avons affaire à « une image optique, sonore (et tactile) pure » (Deleuze, 1985, p.35.) abondent dans le film tel ce plan de plus en plus flou sur un ciel semblant sortir d'un univers de science-fiction plutôt que d'une esthétique documentaire classique où le medium se fait discret. Au loin, l'un des réfugiés, en pleine contemplation d'un paysage à perte de vue avec une jambe cassée ou blessée, nous ramène à ce à quoi le film invite le spectateur. Il est lui-même filmé comme une silhouette dans un tableau. Traces, ombres, silhouettes d'humains sur le sable ou sur une bâche nous rappellent que nous sommes au cinéma, que c'est l'humain qui est filmé, l'humain dans lequel nous nous mirons sans être réduit à de la signification.

Le film s'adresse à nos sens et produit du sens et non de la signification. Il nous lie avec l'énigme du monde et ses possibilités au lieu de le réduire. Les hommes sont souvent filmés comme des silhouettes qui, en jouant sur la focale, tendent à se confondre puis se détacher et naître les uns des autres à nouveau. Il y a aussi ce moment particulier après le soulèvement du camp où une caméra ivre sur un paysage d'arbres semble également se soulever. Elle suit l'effet vertigineux des vents sur les arbres et opte pour un décadrage, qui tout en mimant le soulèvement comme instabilité, nous fait franchir une ligne. Elle nous fait passer du côté du mystère du monde. La séquence prend son temps, progresse vers des moments de silence qui font plonger le spectateur dans une autre dimension. Puis, le bruit revient avec un autre plan abstrait : un drapeau noir sur fond bleu, celui du ciel. Un autre plan s'attarde sur un arbre dégageant une inquiétante étrangeté comme s'il sortait d'un film de Lynch. Et comment ne pas avoir à l'esprit *L'Odyssée 2001* de Kubrick au début du documentaire, face à ces plans désertiques qui semblent nous ramener à la préhistoire, filmant le son des machines, en compétition avec celui du vent, en même temps que l'apparition de l'homme ? Ces moments proposent une autre temporalité, celle où le temps nous est donné avec tout son mystère, du temps à l'état pur comme le décrit Deleuze. La caméra dote également l'espace d'une altérité irréductible que nous pouvons détecter dans cette manière de filmer en plan général les tentes blanches comme si c'étaient des vaisseaux spatiaux. Quand une seule tente est filmée en plan rapproché, toujours en jouant sur la focale, elle se transforme en tache blanche toute floue, ne pouvant susciter que le questionnement du monde chez le spectateur. Quelques plans sont filmés à même la terre, à hauteur de fourmi ou de scarabée. N'est-ce pas une manière de rappeler au

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

spectateur que l'homme gagnerait à se considérer comme un être parmi d'autres sur cette terre ? Aussi, ne pourrait-on pas considérer ce geste cinématographique comme une invitation à renouer avec son animalité, non pas l'animal en tant que pulsion mais en tant qu'être ne prétendant pas maîtriser la nature et lui faire violence. C'est une appréhension énigmatique du milieu, de la terre plutôt que du monde que l'œuvre d'art partagerait avec l'animal selon Giorgio Agamben dans *L'ouvert, De l'homme et de l'animal* : « La relation entre l'homme et l'animal, entre monde et milieu, semble évoquer ce désaccord intime entre monde et terre qui est en jeu selon Heidegger, dans l'œuvre d'art. Un même paradigme, qui embrasse étroitement une ouverture et une fermeture, semble présent là comme ici. […] Dans l'œuvre d'art, cet Indécelable vient comme tel à la lumière ». (Agamben, 2002, pp.109-110.)

D'autre part, l'homme euphorique de l'après révolution dans *Bandaison noire* de Aymen Daboussi se sent comme un dieu prêt à recréer son monde, son Athènes, comme il est mentionné dans le roman. Il s'agit d'une Athènes et d'une Amérique plutôt littéraires que géographiques. Ces recréations, ces réappropriations de terres sont susceptibles de supplanter le désenchantement politique. Dans *Bandaison noire,* l'homme tunisien, rêvé, envisagé, dans l'instant euphorique de l'Événement, finit par se transformer en être de papier, à entendre comme un humain dont les contours pourraient être recréés dans la création littéraire. Les modèles prisés par Alia et par le narrateur sont les antihéros de l'histoire littéraire et de l'Histoire tout court. Il s'agit de ceux qui outrepassent, « crachent », vomissent sur les systèmes en place. La *Beat génération*, Bukowski, Henry Miller que Alia recherche dans son voyage ne sont nulle part. Elle en retrouve néanmoins une trace, voire quelques touches chez les SDF, les seuls à avoir réussi à se libérer de la machine sociale de la consommation et de la société du spectacle généralisée. S'étant libérés du social et du capitalisme, ils ont retrouvé une liberté quasi-animale dont la métaphore ou la mise en abyme peut être la « carpe ». La manière dont le narrateur en parle est saisissante. Il établit un lien entre ce poisson et l'Amérique comme continent et terre vierge offerte à tous pour recréer leur être au monde. Il s'agirait d'une Amérique aussi apatride que la littérature en tant que monde ouvert. Ce poisson que les Américains ont fait venir de Chine s'adapte facilement à son nouvel environnement jusqu'à devenir tout puissant en l'adoptant. Il transforme un milieu hostile en lieu propre.

Selon Pierre Schoentjes, un lieu est un espace avec du sens. Le lieu échappe à l'abstraction de l'espace et exige de se poser la question de comment l'habiter en respectant sa dignité. (Schoentjes, 2010.) C'est aussi le cas dans *Babylon* avec le scarabée que nous voyons dès le début du film en plan rapproché, recyclant ses propres déchets pour en faire une carapace. Ce qu'offre l'observation patiente et méticuleuse de la caméra - dans une temporalité de méditation - c'est bien un espace-temps où des humains venus de partout essaient de se recréer, d'habiter un espace, de le transformer en lieu, le temps d'une transition. La transition, le passage comme temporalité bien présente dans le roman de Daboussi est aussi le propre de cette cité créée avec ses qualités et ses défauts. Ce qui reste, ce sont les déchets de l'homme n'ayant pas réussi à habiter ce bout de terre comme le scarabée du début du film. Le film tel qu'il configure l'espace et le temps exprimerait ainsi le nœud de l'homme du XXI^{e} siècle, celui de ne pas savoir habiter la terre et respecter les êtres qui l'entourent. L'exprimer cinémato-

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

graphiquement parlant au moment même de la révolution, c'est avoir conscience que l'Événement en soi n'est qu'une étincelle qui pourra être nourrie et transformée en feu ou bien disparaître et ne laisser que des cendres, des sacs en plastique, de nouvelles cicatrices écologiques et politiques tel que nous le voyons à la fin de *Babylon* après la disparition des réfugiés dans un paquebot qui semble se noyer progressivement en regagnant le hors-champ.

La révolution ouvre la voie au désir. Ce désir est bestial, brutal, informe, hétérogène et c'est en cela qu'il est révolution, déconstruction de toutes les règles et lois mais de quel désir de révolution s'agit-il ? Le roman nous dit du moins de quel désir il ne s'agit surtout pas. Le personnage caricatural de Christophe en est la meilleure incarnation. Ce refus du modèle occidental est le rêve d'un changement de paradigme. À chacun sa démocratie, à chacun son Athènes, à chacun son Amérique et sa terre promise nous dit le roman de Aymen Daboussi. Les références artistiques, philosophiques, politiques, historiques, littéraires du narrateur font ainsi de l'art la terre de tous, une terre où se réinvente l'humanité à travers « les variations imaginatives » comme dirait Ricœur (Ricœur, 1983, p.24.). Et si ce « noir » de la bandaison, n'était que l'informe de l'art, seul susceptible de garantir la part obscure, incontrôlable, insaisissable et inaliénable aux systèmes, celle du désir ?

Conclusion

Le visage et le corps de l'humain tels qu'ils se déploient dans le roman et dans le film sont à la recherche d'une utopie du monde, toujours à venir. Ce désir est accueilli par l'art qui le porte et l'assume comme imaginaire mais aussi comme source de l'étincelle politique. Donner du sens à la révolution, pour que l'Événement se transforme en élaboration est l'affaire de l'humanité, la responsabilité de nous tous, terriens sans frontières. Le constat de la bandaison noire (en intertextualité avec *Le Printemps noir* de Miller) est reconduit par le film, non pas comme abandon de l'utopie mais comme prise de conscience. Une révolution humaine est nécessaire et possible quand toute l'humanité s'y résout, sinon les considérations géopolitiques finiront toujours par la rattraper et la faire avorter. La table rase de l'instant de la transition doit concerner toute l'humanité. Elle doit s'étendre partout sur terre pour sortir du système violent et obscur pour l'humain comme pour la faune et la flore. Nous pouvons y lire une manière de juger les formes de vie existantes, et à leur tête celles de l'Occident et de ses modèles, comme résistance et appel à recréer d'autres manières d'être sortant de l'ethnocentrisme et de l'anthropocentrisme, projet que Corine Pelonchon défend en termes de nouvelles Lumières que toutes les nations peuvent s'approprier : « Celles-ci doivent avoir un contenu positif et présenter un projet d'émancipation fondé sur une anthropologie et une ontologie prenant en compte les défis du XXI^{e} siècle, qui sont à la fois politiques, écologiques et liés à notre manière de cohabiter avec les autres, humains et non-humains ». (Pelluchon, 2021, p.19.)

Références bibliographiques

Corpus

Alaeddine Slim, Ismail, Youssef Chabbi (2012). [Babylon], Exit Production.

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

Aymen Daboussi (2016). [Bandaison noire]. Beyrouth : El Jamel.

Autres documents cités

Adnen Jdey, « « Bandaison noire » d'Aymen Daboussi : La joyeuse éthique du X », consulté sur : https://nawaat.org/2016/04/30/bandaison-noire-daymen-daboussi-la-joyeuse-ethique-du-x/

Agamben, Giorgio (2002). *L'ouvert, De l'homme et de l'animal*. Paris : Éditions Payot & Rivages.

Agamben, Giorgio (2002). *Moyens sans fin*. Paris : Éditions Payot & Rivages.

Albéroni, Francesco (1981). *Le Choc amoureux, recherches sur l'état naissant de l'amour*. Paris : Éditions Ramsay.

Arendt, Hannah (2012). « De la Révolution » in *L'Humaine Condition*. Traduction par Marie Berrane avec la collaboration de Johan-Frédérik Hel-Guedj. Paris : Gallimard.

Badiou, Alain (2017). *Le Séminaire, Que signifie « changer le monde » ? 2010-2012*. Paris : Fayard.

Barthes, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil.

Barthes, Roland (1999). *Le Grain de la voix, Entretiens 1962-1980*. Paris : Éditions du Seuil.

Bataille, Georges [1943] (1954). *L'Expérience intérieure*. Paris : Gallimard, pour le texte revu et corrigé.

Comolli, Jean-Louis (2012). *Corps et cadre, cinéma, éthique, politique*. Paris : Éditions Verdier,

Deleuze, Gilles (1985). *L'image-temps*. Paris : Les éditions de Minuit.

Foucault, Michel (1975). *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.

Macé, Marielle (2016). *Styles, Critique de nos formes de vie*. Paris : Éditions Gallimard.

Machta, Insaf.« Esthétique de l'immersion de « Babylon » à « The last of us », consulté sur : (http://nachaz.org/esthetique-de-limmersion-de-babylon-a-the-last-of-us/).

Pelluchon, Corine (2021). *Les Lumières à l'âge du vivant*. Paris : Éditions du Seuil.

Ricœur, Paul (1983).*Temps et récit (tome II)*. Paris : Seuil.

Romano, Claude (1999). *L'événement et le temps*. Paris : Presses Universitaires de France,

Samoyault, Tiphaine (1999). *Excès du roman*. Paris : Maurice Nadeau.

Schoentjes, Pierre « Texte de la nature et nature du texte, Jean-Loup Trassard et les enjeux de l'écopoétique en France » in Poétique 2010/4(n°164), p.477 à 494.

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628