



## Taasast ou « l'opéra fabuleux » Taasast or "the fabulous opera"

Voussad Saim

Ecole normale supérieure de Bouzaréah, Alger, Algérie, [saimvoussad@yahoo.fr](mailto:saimvoussad@yahoo.fr)

### Article information

#### History of the article- Historique de l'article

Received: 12/12/2018	Accepted : 14/05/2019	Published : 02/06/2019
----------------------	-----------------------	------------------------

#### Abstract

The scene devoted to "la fiancée du soir" in M. Mammeri's *La colline oubliée* has the aspect of musical score. It makes the reader involved in the singing atmosphere of "Taasast". This latter belongs to Aazi's group of opera of modern musicians. In Taasast, we are music lovers where everyone goes with his own taste and puts his own touch to cherish the muses. Taasast is regarded as the kingdom where chant, dance, culture and civilization are celebrated. In short, it moves with the rhythm of "gai savoir".

**Keywords:** Music, chant, dance, chord, lyricism, affect, variation.

#### Résumé

La séquence consacrée à "la fiancée du soir" dans *La colline oubliée* de M. Mammeri est digne d'une partition musicale. Elle replonge, en effet, le lecteur dans l'atmosphère chantante de "Taasast". Celle-ci est au groupe de Aazi ce qu'est l'opéra aux musiciens modernes. A Taasast, on est mélomane de nature et chacun y va avec son propre goût et y met sa propre touche pour cultiver les muses. Taasast passe pour le royaume où l'on célèbre le chant, la danse, la culture et la civilisation. Elle rime, en somme, avec le "gai savoir".

**Mots clés :** Musique- chant- danse- accord- lyrisme- affect- variation.

Auteur correspondant : Voussad Saim, [saimvoussad@yahoo.fr](mailto:saimvoussad@yahoo.fr)

ISSN: 2170-113X, E-ISSN: 2602-6449,



Published by: Mouloud Mammeri University of Tizi-Ouzou, Algeria



Qui a eu à côtoyer l'univers romanesque mammerien ne peut rester indifférent à son côté chantant et à ses mélodies qui viennent imprimer, par leur influx, un rythme singulier à l'écriture. Des passages entiers de *La colline oubliée*, de *Sommeil du juste*, de *L'opium et le bâton* ou encore de *La Traversée* se donnent à lire et surtout à entendre comme des morceaux de musique et il suffit qu'on y prête écoute pour que notre être tout entier, tombe sous le charme et soit convié au voyage dans l'ineffable. Mais une question d'emblée se pose : d'où Mammeri tient-il cette veine musicale qui anime son œuvre de bout en bout et en profondeur ? Nous pouvons trouver un début de réponse dans l'interview accordée par l'auteur à J.M. Amrouche. Quand celui-ci lui demandait comment il est venu à l'écriture, Mammeri répond :

Des événements, des êtres, des modes de vie que j'avais aimés se sont naturellement organisés en moi selon des lignes de force, dont je n'avais pas toujours, du moins sur le moment, clairement conscience. Une fois lancé, le roman vit de lui-même et plus seulement de mon plaisir, ni même de ma volonté, mais encore faut-il qu'il y ait d'abord une molécule initiale d'où vient tout le reste. Chez moi souvent, c'était un rythme obstiné et d'abord ne rattaché à rien, la sensation aigüe, lancinante d'une atmosphère, l'obsession d'un être. A partir de là, tout s'ordonnait, se cristallisait (Mammeri, 2008 : 67).

A première vue, il y a comme un contresens qui se dégage du propos de l'auteur et qui nous place, de fait, devant une aporie. Dans un premier temps, il reconnaît sa dette à l'égard du réel dans l'élaboration de son œuvre. Il parle à l'évidence des « événements, des êtres, des modes de vie qu' [il] a aimés ». Dans un deuxième temps en revanche, il soutient qu'en matière de création, du réel l'œuvre est quitte et qu'elle ne lui doit en somme « rien » du fait qu'elle recèle en elle, une force qui lui permet de se construire de façon autonome, hors du monde. L'écriture procéderait d'un « rythme obstiné d'abord rattaché à rien » – et on voit se profiler ici l'idée qui a longtemps tenu en haleine Flaubert – et serait donc, en tant que produit pur de l'imagination, de l'ordre de l'intemporel. Comment l'œuvre peut-elle à la fois revendiquer son appartenance au réel et au même temps prétendre s'en affranchir totalement pour se soutenir uniquement de sa propre forme ?

Si on interprète en profondeur le passage, on se rend compte que de contradiction, à vrai dire, il n'y en a point. Pour le dire en termes plus clairs, si opposition en apparence il y a, il reste que les deux idées se complètent. Ce que met très bien en évidence l'expression « d'abord » qui vient relativiser le propos de l'auteur pour signifier que les choses ne sont pas aussi tranchées qu'on le pense. Disons, pour faire court, que « les événements, les êtres, les modes de vie » font ici fonction de support à la création comme va l'explicitier un peu plus loin la référence à « l'atmosphère ».

Tâchons justement de nous attarder sur ce mot car nous rentrons maintenant dans le vif de notre propos. Pourquoi l'auteur évoque-t-il l'atmosphère et en quoi celle-ci peut-elle être en jeu dans l'expérience de la création ? Mais d'abord que faut-il entendre par / sous ce mot aux contours fuyants, voire impalpables ? Selon Le Petit Robert, l'atmosphère « est l'air d'un pays ». Il

y a lieu de voir plutôt du côté de la langue allemande où le nom, de même sens, paraît plus édifiant quant à notre propos. Le mot « Stimmung », que l'on traduit aussi par « disposition affective » ou « tonalité affective » en français, est dérivé de voix (Stimme). Dans la définition qu'en donne Heidegger, le rapprochement métaphorique avec la musique transparait clairement. Le philosophe l'associe à « vocation, résonance, ton, ambiance, accord affectif, subjectif et objectif<sup>1</sup> ». Le mot « atmosphère » prend vraisemblablement la même résonance chez Mammeri dont, disons-le au passage, on connaît l'intérêt qu'il porte au romantisme allemand. L'atmosphère comprendrait donc, en elle, quelque chose qui a trait à la voix et aurait par voie de conséquence un lien avec la musique. Il importe, donc, de bien entendre dans le propos de Mammeri, cité plus haut, que l'œuvre n'est pas seulement une affaire de travail sur les mots et qu'elle a aussi une nature spirituelle qu'elle puise dans l'atmosphère natale. En d'autres termes, si l'écrivain excelle, par sa manière ingénieuse, dans la manipulation des signes qui l'habilitent, de ce fait, à exprimer avec beaucoup de lucidité la conscience du monde, le natal sert en retour de fond à son expérience poétique. Les adverbes de lieu comme le « y » dans « faut-il qu'il y ait », le « où » dans « molécule initiale d'où vient tout le reste », et le « là » dans « A partir de là tout s'ordonnait », ne réfèrent pas seulement à un lieu, mais sont autant de points de langue où se marque la connexion à la vie originelle et retentit l'appel induit par les « ondes de la patrie<sup>2</sup> » qui font vibrer les cordes de l'âme de l'auteur comme une sorte d'instrument musical. Cet appel revêt un aspect fondamental car c'est en lui que s'ébauche la première tonalité de l'œuvre – Mammeri la compare à la molécule initiale – qui va orienter et guider le poète dans son expérience créatrice. Dans son épigraphe à *Chants berbères de Kabylie* (Amrouche, 1988). L'Harmattan, 1988, Jean El Mouhoub Amrouche évoque, à son tour, ce que sa création doit à son lieu natal car c'est au sein de son murmure intime, qu'il a puisé, lui aussi, son « idéal mélodique »

(Seiner, 2010 : 65).

[...] en ce lieu, j'ai reçu les empreintes primordiales et entendu pour la première fois une mélodie du langage humain qui constitue dans les profondeurs de la mémoire l'archétype de toute musique de ce que l'Espagne nomme admirablement le chant profond.

Tout comme Mammeri, la mélodie du lieu joue le rôle d'élément déclencheur et générateur du possible poétique. Sauf que la musique ne résonne que pour celui qui sait entendre, c'est à dire aux oreilles du poète qui chante. Ce dernier ne se contente pas de répercuter passivement le chant, faut-il encore qu'il soit en mesure de se l'approprier intérieurement, de le faire sien et de l'éprouver à même sa chair afin de lui réinventer une

---

<sup>1</sup>Cité par M. Richir dans *Universalis*. Dans la définition que nous fournit Pierre Kaufmann dans *L'expérience émotionnelle de l'espace*, J. Vrin, 1967, p. 224, il n'est pas mis l'accent sur la musique : « L'atmosphère [...], écrit-il, c'est d'abord la qualité émotionnelle en tant qu'elle est inhérente à la totalité du champ d'expérience ».

<sup>2</sup> Selon l'expression d'Hölderlin.

nouvelle résonance. D'où la nécessité, pour lui, de poser comme principe à son processus de création, le « rien » dont parle Mammeri et qu'il ne faut pas entendre ici au sens d'un « rien » absolu mais plutôt comme moyen de se tenir à distance du fond natal en vue de pouvoir entamer un autre commencement car « [p]enser, [écrire] c'est faire l'épreuve d'une sécession », à la faveur de laquelle peut s'accomplir le rejeu du monde. Le « rien » institue, donc, la démarcation, l'écart essentiel sans lequel il ne peut y avoir de place pour la création. Il incarne l'espace où, sous l'impulsion du chant de la patrie, l'écriture se déploie, laissant ainsi jouer dans sa dynamique librement les accords qui, du coup, s'ajustent, s'ordonnent et se cristallisent en se mettant progressivement en place comme dans un arrangement musical. Alors, comme le dit si justement Mammeri, « le roman vit de lui-même ».

Il est temps à présent d'illustrer, par un exemple concret, la façon dont Mammeri investit la musique dans son texte et l'intègre à son processus signifiant en les faisant jouer l'un et l'autre de manière inédite. Comme je l'ai annoncé plus haut, je me propose, à présent, d'aborder la scène où le narrateur de *La colline oubliée* évoque, à travers Taasast, la fiancée du soir qui me semble, en effet, constituer un support éclairant pour l'approche de la question musicale dans la littérature.

Parler de musique chez Mammeri, nous amène forcément à parler de Taasast. Sans trop vouloir forcer la comparaison, on peut dire que Taasast est au groupe de Aazi ce qu'est l'opéra aux musiciens modernes. On y déclame des vers, on y danse sur tous les airs la « Sehja », on y joue de la « flute » au rythme endiablé du « tambourin ». Bref, à Taasast on est mélomane de nature et chacun y va avec son propre goût et y met sa propre touche pour cultiver à sa façon les muses. Taasast passe, en effet, pour le royaume où l'on célèbre le chant, la danse, la culture et la civilisation. Sa situation géographique qui la fait trôner sur l'ensemble des bâtisses du village, la rend propice à la transcendance de l'esprit. Elle rime, en somme, avec le « gai savoir » si bien que la question de son ouverture, maintes fois compromise, préoccupe profondément les membres du groupe qui voient en elle un signe de salut pour leur existence. En effet, la fermeture de Taasast, imposée par la société coloniale, est synonyme d'un monde qui cesse de chanter et qui, donc, tourne le dos à la vie.

Dans *La colline oubliée*, il y a une scène particulièrement sublime, digne d'une partition musicale, et qui est assez expressive de cette atmosphère chantante dans laquelle baigne Taasast. Il s'agit de la séquence de la « fiancée du soir ». Dès que le narrateur évoque le souvenir de cette dernière, il ne peut s'empêcher d'évoquer dans son sillage « Taasast » ; ce qui, à bien y regarder, n'est pas anodin car Taasast, comme nous l'avons déjà souligné, a les caractéristiques d'une scène intime où chaque membre du groupe fait montre de ses prouesses artistiques. Souvent, la « fiancée du soir » y tient le premier rôle et apparaît, pour ainsi dire, comme une vedette. Mais arrêtons-nous d'abord sur le nom propre « la fiancée du soir » car en lui se concentre toute une aura du monde. Rien qu'à l'entendre, ce syntagme nominal laisse, par son acoustique, le lecteur – et là le lecteur est plutôt dans une posture de spectateur – rêveur. La charge affective qui se dégage de la combinaison des deux fricatives en l'occurrence le « f » et le « s » contient en soi quelque chose d'indicible qui charme les sens et titille les muses de notre âme. La

suavité et la caresse sonore du signifiant ne laisse pas indifférent. La « fiancée du soir » incarne, par sa dimension lyrique, le nom fabuleux (au sens littéral du terme) sous lequel chante et est, en même temps, chantée Aazi. C'est pourquoi, celle-ci échappe aux catégories du personnage classique et apparaît plutôt comme une sorte d'idéalité intouchable qui la rapprocherait du mythe. De là sa propension à prendre ses distances vis-à-vis du réel :

Ne me touche pas, dit-elle à Idir, je suis la fiancée du soir ; nul n'a le droit de me toucher. Le jour, je ne vis pas, je suis Aazi, mais la nuit, je suis la fiancée du soir et je parle avec la rivière et le vent. (132)

Il y a une volonté de la part de Aazi de s'extraire de la réalité comme si, le contact avec cette dernière, représentait pour elle une menace susceptible de la corrompre. Cela dit, on doit se garder de faire des raccourcis qui consisteraient à assimiler cette dé-marquation à une fuite des événements qui secouent le monde. Comme le souligne de façon si perspicace Adorno, les concepts censés expliquer la teneur sociologique des textes « ne doivent pas être rapportés [...] de l'extérieur mais puisés dans la vision précise de ces derniers » afin de comprendre « en quoi une œuvre d'art obéit à la société et en quoi elle la dépasse » (Adorno, 1984 : 47). De ce fait, loin d'être l'expression d'une effusion stérile, l'élan lyrique doit être interprété, ici, comme une force de rupture par rapport à la société coloniale car c'est elle qui empêche Aazi de vivre le jour et de s'épanouir dans son être. Aussi, le chant lyrique ne doit pas être mis sur le compte d'une subjectivité naïve mais saisi comme un expédient qui permet au personnage de s'affranchir de la société coloniale castrante dont il entend renverser l'ordre qui le dépouille de ses droits et de son humanité.

Partant de là, Aazi va imposer, d'une certaine manière, silence au monde à la faveur duquel elle va accomplir sa fusion avec le cosmos pour reprendre langue avec le chant de la terre porté en puissance par les éléments (la rivière, le vent) :

Je suis la fiancée du soir, et un jour je descendrai à la rivière, quand la lune sera déjà depuis longtemps levée. Je monterai le cours de l'eau vers la montagne, et partout où la rivière sera étale, je m'arrêterai et j'appellerai mes compagnes toutes les autres fiancées du soir. (130)

L'appel (apparenté à un chant) dans la nuit, véhicule un espoir au milieu d'un monde en proie à la guerre, au chaos et à la faveur duquel Aazi cherche à s'orienter pour renouer avec l'ordre perdu de Taasast. Le caractère intensif du futur simple dans « je descendrai », « je monterai », « j'appellerai », fait ressortir la passion vive qui anime la fiancée du soir et marque le début de son envolée lyrique. Les mouvements, exécutés par la fiancée du soir, semblent directement inspirés de l'atmosphère chantante de Taasast. La simple référence au lieu, le simple fait de le nommer, suffit à déclencher les souvenirs et à faire revivre dans l'esprit du narrateur l'ambiance festive d'antan qui le retrempe dans la musique et le chant. Ce que restitue, de manière spectaculaire, l'image du personnage gagné par l'extase si bien qu'il

donne l'impression d'être complètement emballé comme s'il se laissait emporter allègrement par l'atmosphère magique du lieu.

Plus suggestif est, encore, le parallèle établi entre la marche de la fiancée du soir et celle de la lune qui prend une forme humaine. Cette synchronisation avec le rythme cosmique montre à quel point le personnage entretient une relation intime avec la terre. Pris dans son euphorie débordante, il tend, ainsi à s'accorder, au sens musical du terme, avec le spectacle céleste car, c'est bien le cas de le dire, Mammeri nous offre un spectacle en bonne et due forme, riche en tableaux enchanteurs. On a, en effet, le sentiment d'assister à une chorégraphie savamment réglée et minutieusement orchestrée. La montagne et la rivière tiennent lieu de décor fixe à travers lesquels est configurée ce qui s'apparente à une piste de danse. « Ecrire la danse, dit Alain Montandon, c'est inscrire un espace et une architecture, énoncer le temps de la fête et rapporter un événement social où s'inscrit une aventure individuelle » (Montandon, 1998 : 15). Aazi va et vient de la rivière à la montagne, déploie son jeu, en enchainant les mouvements. Au rythme de ses pas, elle allie dans ses déplacements « montée » et « descente », le tout ponctué d' « arrêts » intermittents, mesurés. Les gestes esquissés par le personnage, ses avancées et ses retours ne sont pas sans rappeler la rythmique du corps en danse. Preuve en est que tout se focalise, ici, sur le pied qui permet au corps de prendre possession du sol et de s'assurer une assise sur terre pour capter la rumeur profonde du monde. Le pied comme le dit Nietzsche, fait fonction de « l'oreille » qui, au contact de la terre, écoute pour en recueillir le chant profond. Au philosophe d'ajouter, par la bouche de Zarathoustra : « le danseur a ses oreilles dans ses orteils » (Nietzsche, 1972:322). Tous ces mouvements, donc, rendus à coup d'actions successives et dûment orchestrées, ne font que traduire, au fond, l'expression d'un désir qui prend fougueusement le personnage au corps et le met dans un état d'esprit qui l'incite à la danse.

Mais pour mieux apprécier cette partition chorégraphique, il convient de la mettre en rapport avec le chant car les deux vont, ici, de pair. Sur la scène de Taasast, la danse sert, en effet, d'une certaine façon d'accompagnement au chant. L'ensemble de la séquence qui s'étale sur quatre pages, est construit sur la relation entre la danse et le chant qui tantôt alternent l'un avec l'autre, tantôt s'accompagnent dans un mouvement d'ensemble savamment étudié. Ainsi, le temps d'arrêt opéré devant la rivière étale marque une disjonction, une sorte d'intermède à la faveur duquel Aazi va se lancer dans le chant :

J'appellerai mes compagnes, toutes les autres fiancées du soir. Je les appellerai comme cela. Et Aazi mettant les doigts dans ses oreilles, lançait par la fenêtre un cri étrange, modulé, comme la voix de quelqu'un qui chante un air triste ou qui pleure. (130-131)

La « rivière étale », synonyme de la cessation de tous les bruits, évoque métaphoriquement la restauration du silence censé être à la base de l'expérience du chant. Afin de se couper définitivement des sons extérieurs et assurer la maîtrise vocale de son chant en lui imprimant un ton juste, Aazi

prend le soin de mettre « les doigts dans ses oreilles <sup>3</sup> ». Mais chemin faisant, danse et chant vont s'accorder et fusionner en un tout, comme l'atteste le passage qui suit :

Une à une, elles descendent des sources et des forêts. Elles sont pâles elles marchent très lentement. Elles sont toutes vêtues de voiles blancs et elles me regardent sans parler. Elles sourient quand elles me prennent par la main mais elles ne parlent pas. Elles me suivent seulement le long de l'eau et l'eau dans la nuit est belle, claire et belle, elle luit sous la lune et elle chuchote et je la comprends et mes compagnes la comprennent aussi. (131)

Ce passage se présente sous forme de deux tableaux qui, par leur contenu, peuvent solliciter l'un ou l'autre de nos sens. Selon qu'on le perçoit à l'aune de notre vision ou à celle de notre ouïe, il peut donner lieu, de ce fait, à une interprétation différente. Ce qui retient de prime abord notre attention, c'est l'aspect théâtral de la scène. Ainsi, l'image féerique des « voiles blancs », dans lesquels se trouvent drapées les « fiancées du soir », tout en se prenant par la main, donne l'impression que ces dernières s'apprêtent à exécuter un ballet. En plus de leur effet scénique – ils sont pareils à des costumes de théâtre –, les « voiles blancs » sont le signe de la transfiguration du corps comme si, absorbée de plus en plus par son jeu, Aazi endossant pleinement son rôle, entrait dans la peau de son personnage et finissait par devenir quelqu'un d'autre. C'est justement à ce moment fort de la description que Aazi va s'ouvrir à l'écoute de la nature et essayer de capter le chant dont celle-ci lui fait don, en écho au sien. J'en arrive à l'interprétation du deuxième tableau : « Elles me suivent seulement le long de l'eau et l'eau dans la nuit est belle, claire et belle, elle luit sous la lune et elle chuchote et je la comprends et mes compagnes la comprennent aussi ». A la différence de celui qui précède, ce passage se singularise par sa nature chantante et nous commande, ce faisant, de lui prêter écoute comme dans une audition musicale afin de saisir ses virtualités mélodiques. Très suggestive et pleine de subtilités est la façon dont l'auteur joue sur le « retour » des mots, « eau » et « belle », lesquels, doublés par l'effet de l'allitération de la consonne liquide « l » dans « long », « l'eau », « claire », « belle », « elle », « luit », « lune », crée, en matière d'euphonie, une impression vive qui nous plonge dans un enchantement pur. On a l'impression que l'œuvre s'écrit en musique. Il y a, ici, comme un échange de substance entre la littérature et la musique si bien qu'on a la sensation que l'écriture se fait l'écho d'une perception musicale du paysage. Tous ces phonèmes sont, en effet, autant de manières de chanter le monde. Egrenées note à note, ces touches de phrases sont, pour ainsi dire, pareilles aux touches d'un musicien jouant sur le clavier de son instrument d'où il s'évertue à faire sortir, avec une habileté exquise, des sons et des accords savoureux comme s'il cherchait à rivaliser avec la musique cosmique. La conjonction de coordination « et » constitue un inducteur d'intensité, chargé de porter le souffle et de soutenir la ligne

---

<sup>3</sup>Cela rappelle l'habitude, très courante en Kabylie, qui consiste dans la pratique des chants à appliquer la main, en forme de creux, sur l'oreille dont on rabat le pavillon en vue de mieux canaliser la voix et lui donner plus de résonance.

mélodique de la phrase, procurant, dans son mouvement de fuite (Deleuze), un sentiment de légèreté qui semble défier les lois de la pesanteur. Elle traduit l'élan de jubilation produit par le chant qui, au fur et à mesure, gagne en ardeur et semble se perpétuer de lui-même, en roue libre. D'où l'effet d'entraînement qu'elle suscite, à la lecture, à la façon d'un air qui vous emballa et vous embarque, au gré de son rythme, jusqu'à vous faire basculer dans un monde enchanté, de pur délice pour l'âme. La suite du passage atteste encore, avec acuité, notamment à travers la force projective du futur simple, de l'état d'euphorie dans lequel se trouve le personnage de plus en plus exaltée : « Nous marcherons tout le temps que la lune marchera parmi les étoiles et la montagne s'approchera de nous... ».

Une sorte de souffle ontologique soulève et porte l'âme du personnage qui le transforme de fond en comble et le fait accéder à une autre dimension. La fiancée du soir semble être au septième ciel. Pourtant elle n'y est pas encore tout à fait car aussitôt lancée, voilà que le chant est contrarié dans son élan et est menacé de s'interrompre à la suite de l'angoisse qui s'empare de la fiancée du soir :

[...] et quand la lune rouge devant nous penchera du ciel sur le rocher et que l'obscurité va nous prendre, mes compagnes et moi, nous descendrons parce que nous aurons peur et à l'endroit d'où je les aurai appelées, nous nous séparerons. (131)

L'allégresse du début laisse place au désespoir. Le personnage parle de « l'obscurité », de « peur » et évoque à contrecœur la « séparation » avec ses compagnes et on a l'impression que, tout à coup, le ballet va se défaire et se décomposer signant ainsi la mort du chant. Et lorsque se grippe l'élan du chant, s'estompe le rythme et se brise la logique du songe ; alors le chant s'essouffle car tous ces éléments sont liés les uns aux autres par une nécessité interne où chacun sert de relais et de levier qui fait fonctionner la dynamique d'ensemble. Mais, à vrai dire, si l'on veut comprendre la portée dysphorique de cette partie du passage, il nous faut mettre en regard cette dernière et la réplique d'Idir ; elle s'éclaire, alors, d'un nouveau sens. Après avoir été dans une posture de spectateur, Idir va se mettre de la partie et s'impliquer dans le chant en se lançant dans un duo improvisé avec la fiancée du soir :

Laisse-moi t'accompagner au fil de l'eau, sous les grands ormes. Prends-ma main, tu n'auras pas peur de l'ombre. Je verrai avec toi les mares calmes, les pins de la rivière et l'eau, les sources blanches ou pâles. J'appellerai avec toi tes compagnes et, quand nous rencontrerons la brise, tu m'apprendras à lui parler. Nous irons à la montagne et quand la lune rouge tombera derrière les rochers, nous continuerons à aller, nous tenant par la main. De là-haut, nous regarderons tout le pays de ce côté-ci et de l'autre côté de la montagne et là-haut nous serons plus dans la nuit. Viens, laisse-moi t'accompagner. (132-133)

Compte tenu de leur forme compositionnelle, les deux passages se prêtent à souhait au chant. En fait, nous sommes bien en présence d'un chant dialogué où les deux partenaires semblent se donner la réplique. Là aussi, la reprise de



la subordonnée, « quand la lune rouge... », est à prendre dans une acception musicale. Plus qu'un motif, il s'agit d'une phrase mélodico-rythmique qui accomplit une double fonction. Elle sert d'abord à assurer le lien entre les deux passages qui confère une certaine harmonie au discours et contribue, par la même occasion, à la puissance du chant. Sur un autre plan, et c'est là l'un des éléments essentiels de la musique, elle permet de marquer, par sa variation thématique, la progression de ce dernier en y générant une dynamique interne. On aura noté, en effet, que dans la version d'Idir la phrase en question subit une « altération » et véhicule un sens nouveau. Je m'explique : quand Idir prend le relais du chant à la suite de Aazi, il le fait en réponse à l'angoisse exprimée par cette dernière pour, ainsi dire, voler à son secours et lui apporter un réconfort. Le ton change alors du tout au tout. Idir se fait l'avocat de l'espoir et le défenseur de la vie : « Fiancée du soir, n'aie pas peur », lance-t-il avec ferveur à Aazi. On a alors l'impression que dans les mots du personnage en verve, l'équilibre du monde, qui était sur le point de se rompre, se trouve tout d'un coup rétabli et le grand récit de la terre peut se poursuivre. La mélodie de la nature repart alors de plus bel et, avec elle, c'est aussi l'écriture qui reprend souffle et se perpétue. On éprouve le besoin de se reconnecter avec le cosmos en se mettant de nouveau à l'écoute des sons de la terre : « [...] quand nous rencontrerons le brise tu m'apprendras à lui parler ». Aazi incarne, selon la belle formule de Jankélévitch, « le musicien[ne] du silence » car elle dispose d'un don inouï qui lui permet de se mettre à l'écoute des éléments de la nature et de capter « la langue inconnue » (Jankélévitch, Berlowitz, 1978 : 199). de leur chant. On n'est pas étonné alors qu'Idir lui voue une si grande admiration car, pour apprendre à son tour à goûter à la musicalité du monde, il a besoin de s'en remettre au génie de sa partenaire.

Dans la foulée, l'image du ballet défait se reconstitue et se reforme : « nous continuerons à aller nous tenant par la main ». Se produit ainsi, avec la réplique de Idir, un changement dans le registre tonal et une dynamique inverse s'amorce, porteuse à la fois de joie et de promesses pour l'avenir. Il est question désormais de la remontée euphorique de la montagne. Tout se passe comme si, à la faveur de la dynamique suscitée par le futur simple, Idir balayait dans son élan lyrique, d'un trait, les démons de la nuit qui, du coup, s'effacent pour laisser place à l'avènement de nouvelles aurores et à la clarté des lendemains qui chantent. Cette ascension fulgurante imaginée, l'espace d'un instant, par *Idir* prend ainsi la forme d'une catharsis musicale qui se résout en la plus belle des éclaircies, comme si en chantant, le personnage finissait par conjurer le mal qui pesait sur la conscience de Aazi. Le duo aura, de ce point de vue, fonctionné pleinement et à merveille.

Tout se passe comme si, pour se délivrer du poids de la société coloniale, le narrateur rouvrait clandestinement Taasast pour laisser se répercuter, en pleine nuit, son chant qui, le temps d'une rêverie, vient recouvrir de son air le brouhaha de l'Histoire. Cette neutralisation du réel est une manière de rappeler, en dépit de tout, le groupe à la vie en signe de résistance à la guerre et à la mort.

## **Bibliographie**

- Jankélévitch, Vladimir, Berlowitz, Béatrice, 1978, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard.
- Montandon, Alain, 1998, « Pour une socio-poétique du chronotope : la scène du bal chez Théophile Gautier », in *Littérature* n° 112.
- Nietzsche, Frédéric, 1972, *Ainsi parlait Zarathoustra*, L.G.F, 1972, p. 322.
- Adorno, Theodor, 1984, *Notes sur la littérature*, Flammarion.
- Amrouche, Jean-El-Mouhoub, 1988, *Chants berbères de Kabylie*, Paris, L'Harmattan,
- Steiner, G, 2010, *Langage et silence*, Les belles lettres.
- Mammeri, Mouloud, 2008, *Ecrits et paroles*, T1, Cnrsph.