

Le récit baroque comme mode de représentation du dialogisme et de la polyphonie dans *Le Conclave des pleureuses* de Fawzi Mellah

Sabrina Zouagui
Doctorante, Université de Béjaïa



Synergies Algérie n° 16 - 2012 pp. 27-39

Résumé : Nous nous proposons dans cet article d'étudier la façon dont le dialogisme et la polyphonie sont mis en texte par le truchement d'une narration amplifiée qui donne ce qui est appelé le « récit baroque ». C'est ainsi qu'on retrouve dans *Le Conclave des pleureuses* de Fawzi Mellah un télescopage saisissant d'univers presque inconciliables et de points de vue contradictoires. Et la représentation d'un tel univers a justement été possible grâce à la frénésie et à l'extravagance qui caractérisent le récit baroque. Certes, ce dernier peut être perçu comme irrégulier et incompréhensible, mais sa structure déroutante ne serait-elle pas justement à l'image de cet univers mouvant et insaisissable qui est représenté dans le texte romanesque ?

Mots-clés : Baroque - dialogisme - polyphonie - récit - narrateur - enchâssement - amplification - ambiguïté.

Abstract: We propose in this paper to study how the dialogism and polyphony are put into text through an amplified narrative that gives what is called "baroque tale." Thus we find in *The Conclave of mourners* (Le Conclave des pleureuses) Fawzi Mellah a striking telescoping universes and almost irreconcilable points of view. And representation of such a universe has just been made possible by the frenzy and extravagance that characterize the story baroque. Certainly, it can be seen as inconsistent and incomprehensible, but its confusing structure would not it precisely be the image of the universe moving and elusive which is represented in the novelistic text?

Keywords: Baroque - dialogism - polyphony - story - narrator - embedding - amplification - ambiguity.

المخلص: من خلال هذا المقال نقترح دراسة الطريقة التي يتجسد بها تعدد الأصوات و الحوارية في ما يسمى بالحكاية الباروكية. فبالفعل، نجد في "منذبة الباكيات" للكاتب فوزي ملاح تصادم مذهل بين أكثر من عالم روائي و بين عدة آراء متناقضة. و قد تم تمثيل هذا العالم بفضل المبالغة و التضخيم اللذان تتصف بهما الرواية الباروكية. صحيح أن هذه الأخيرة تبدو غير منتظمة و صعبة الفهم، لكن أليست بنيتها الخارجة عن المألوف بنفس صورة هذا العالم المتغير و المعقد الذي نجده في النص الروائي؟

الكلمات المفتاحية: الباروك - الحوارية - تعدد الأصوات - حكاية - الراوي - التضمين - التضخيم - الغموض.

Introduction

C'est dans sa *Poétique de Dostoïevski* que le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine jette les bases d'une réflexion méthodique autour de notions comme le « dialogisme » et la « polyphonie ». Bakhtine nous démontre tout au long de cet ouvrage la façon dont ces notions concourent à créer une écriture complexe à l'image de la complexité de l'univers qu'elle se propose de mettre en scène. Or, il nous semble retrouver ces mêmes mécanismes de l'écriture dans *Le Conclave des pleureuses*, premier roman de Fawzi Mellah, paru en 1987. En effet, l'auteur tunisien se propose de représenter dans ce roman un univers tout à fait instable, marqué par une diversité déroutante des opinions et des visions du monde. Et si nous retrouvons chez lui ces forts aspects dialogiques et polyphoniques, c'est bien à travers la structure complexe du récit que nous qualifierons de « baroque ». Ainsi, le style baroque est à bien des égards approprié pour représenter sur le plan littéraire la complexité du monde et ses paradoxes. Et c'est ce que nous tenterons de décrire dans cet article où nous analyserons la représentation romanesque de la situation complexe d'une ville tunisienne fictive, prise dans un déchirement violent entre tradition et modernité. Donc, la question que nous nous poserons est : comment la structure baroque du récit rend-elle compte de la dimension dialogique et polyphonique du roman de Fawzi Mellah ?

Pour élucider ce questionnement, nous aurons recours à la théorie du récit baroque développée par Gérard Genette dans son article « D'un Récit baroque » (Genette, 1969). Nous étudierons d'abord quelques unes des insertions contenues dans le roman, puis les expansions, et enfin les interventions du narrateur. Et cette étude sera doublée d'une mise en relation avec le caractère dialogique et polyphonique du roman de Fawzi Mellah.

1. Le récit principal dans *Le Conclave des pleureuses*

Selon Genette, on construit un récit baroque à partir d'un récit originel succinct sur lequel on ferait un « *exercice d'amplification* » (Genette, 1969 : 195). Il s'agit en fait du gonflement du récit et de sa dramatisation extrême par le recours à trois procédés d'amplification : l'insertion de récits seconds qui font éclater l'unité du récit principal ; l'ajout d'expansions qui gonflent le récit et multiplient ses circonstances ; les interventions fréquentes du narrateur qui alourdissent le récit et y introduisent sa subjectivité.

Les événements racontés dans le roman de Mellah s'étendent sur cinq journées. Et le récit de base est le suivant : Le journaliste est chargé par l'Œil-de-Moscou, son rédacteur en chef, d'enquêter sur les viols qui sont commis dans la ville. Pour ce faire, il interroge plusieurs personnages. D'abord il va interviewer le saint-de-la-parole, un marabout bizarre qui parle en énigmes. Il montre le résultat de l'entrevue à son rédacteur en chef. Ensuite, il interroge Aicha-Dinar, la mère du saint, puis tous les frères de celui-ci. Viendra le tour de Fatma-la-Lampe, la sœur du saint qui va faire une longue déposition. Mais l'enquêteur ne parvient à aucun résultat concret. Après une virulente polémique avec l'Œil-de-Moscou, et la visite qu'il rend au saint et à Monsieur (un habitant du quartier moderne) dans l'hôpital psychiatrique, le journaliste décide de repartir à l'Etranger avec le vague souhait de faire un roman du manuscrit de cette enquête.

Comme on le voit, le noyau de l'intrigue est bien l'enquête sur les viols. D'ailleurs, le journaliste ne cesse de le clamer à chaque fois qu'il sent qu'il se fourvoie ou qu'il s'éloigne de son objectif : « *Je suis journaliste et j'aimerais vous entendre parler de ce qui effraie nos femmes et défraie nos chroniques, ces viols dont on vous accuse...* » (Mellah, 1987 : 33). Que comprendre par là ?

Selon toute apparence, la quête essentielle du roman est claire : enquêter sur les viols commis dans la ville. Mais à mesure que le journaliste avance dans l'enquête, l'affaire prend des proportions démesurées, se ramifie, se complique, se dramatise... « *De nouveau, je me suis fourvoyé. Encore une fois, ma piste va se brouiller.* » (Mellah, 1987 : 78). L'intrigue devient donc surchargée et la situation du journaliste de plus en plus précaire. Et du coup, le récit destiné à la raconter en devient baroque et extravagant à force d'expansions et d'enchâssements de récits, comme nous nous attellerons à le démontrer dans les quelques exemples qui vont suivre.

2. Une pléthore de récits insérés

Identifions d'abord l'instance narratrice du récit premier. Il s'agit du journaliste anonyme qui mène l'enquête et qui la raconte à la première personne. On peut dire qu'il est doué d'un double statut : autodiégétique (Genette, 1972 : 253) puisqu'il raconte son propre parcours qui est l'enquête sur les viols ; mais il est le plus souvent homodiégétique (Genette, 1972 : 253) dans la mesure où il s'efface devant d'autres protagonistes qui revêtent le rôle de narrateurs et prennent la parole pour élucider le mystère de ces viols. Ce qui est dans l'ordre naturel des choses puisque, de par sa fonction d'enquêteur, il est beaucoup plus appelé à écouter les autres qu'à monopoliser la parole. Par ailleurs, ce narrateur nous paraît écrasé sous le poids des autres personnages qui le dominent. Il manque de crédibilité, étant dépassé par la situation qu'il ne maîtrise pas, et les déclarations pleines de contradictions et d'énigmes qu'il ne comprend point.

2.1. Récit du saint-de-la-parole

C'est un récit métadiégétique (Genette, 1969 : 202), ou ce que Genette appelle récit au second degré, étant contenu dans le récit premier qui est celui du journaliste. Il est pris en charge par le saint-de-la-parole, un marabout qui exerce au quartier des Phéniciens, et qui est le principal accusé des viols. Ce récit inaugure le roman, et il constitue une entrée *in media res* puisque le narrateur principal lui cède directement la parole sans faire d'introduction explicative au lecteur. Celui-ci est d'autant plus dérouté qu'il ne comprend rien aux visées des propos énigmatiques du saint. Il est même tenté de comprendre, de par le titre du chapitre qui est « *Biographie d'un saint* », que ce saint est le narrateur principal. Il faudra attendre la vingtième page pour que la confusion soit dissipée et que les choses soient éclaircies, et ce grâce à l'intervention du journaliste qui remet un peu d'ordre :

Je l'interromps enfin :

« *Que puis-je écrire d'autre ? Hélas ! La vie des saints n'intéresse plus personne dans ce pays. (...) Votre histoire est close et je ne peux la redire sans m'attirer remontrances et ironie. (...) les faits que vous me relatez sont oubliés aujourd'hui...* » (Mellah, 1987 : 32/33)

Voilà que dès le départ, le journaliste réalise qu'il se fourvoie et que ce qu'il entend ne répond point à la question essentielle qu'il pose. En effet, il est allé interviewer le saint dans le but d'avoir des éléments précis qui puissent faire avancer l'enquête sur les viols. Mais au lieu de cela, il se heurte à un langage imagé, plein de détours et d'énigmes, où le saint raconte sa vie au lieu de parler des viols, et où il se proclame victime des viols des femmes quêteuses de sens alors qu'il est le principal accusé dans cette affaire ! Plus que cela encore, on dirait que le saint profite de cette parole qui lui est offerte afin de dresser un violent réquisitoire contre la modernisation doublée d'une occidentalisation outrancière de sa société jadis sereine et traditionnelle :

Devenus maîtres du pays, les étrangers proclamèrent le dimanche jour de repos et de silence. Ils abolirent le vendredi et le samedi, interdirent la nostalgie et emprisonnèrent les chants vénéérés. Ce fut l'âge perturbateur, celui que du fond de mon puits j'annonçai à ma communauté : plus de vendredi ! Plus de samedi ! Plus de sacrifices ni de tendres batailles à l'aube ! Pourtant, il fallait vénérer le saint fondateur. (Mellah, 1987 : 20-21)

Au lieu de répondre à la seule question posée par le journaliste, le saint raconte en détails le processus long et bizarre qui l'a conduit vers la sainteté, et les conditions spectaculaires dans lesquelles il a exercé cette fonction. Puis il entreprend de se disculper de l'accusation dont il est l'objet en attirant l'attention de l'enquêteur sur les véritables mobiles de ceux qui l'accusent de ces viols. Il lui apprend ainsi qu'il dérange l'ordre établi de la république moderne et misogyne, en offrant aux femmes déçues par l'ordre des hommes un espace de défolement et d'expression libre :

N'as-tu pas compris que ces femmes avaient besoin d'une parole d'homme et que je la leur offrais sans exigence ? Toute quête y était bienvenue. Les proximités les plus suspectes y étaient admises. (...) Effrayée par notre bruit, nos gémissements et nos grognements la république nous a contraints à la liquidation honteuse de notre fonds de commerce. (...) l'impasse de la Patience n'était rien d'autre que le lieu ouvert des mutineries. Car, contrairement à ce que pensent mes adversaires, ma propre mutinerie n'y était point solitaire, tant de femmes y contribuaient activement, voluptueusement. (...) L'ordre féminin que je subissais n'était rien d'autre qu'un ordre mutin ; c'était son paradoxe. Et votre république n'aime guère les paradoxes. (Mellah, 1987 : 33-34)

Le récit du saint est interrompu une deuxième fois par une longue intervention du narrateur qui avoue ne rien comprendre aux propos du saint : « *Non, je ne comprends pas un traître mot aux délires de ce saint. J'ai fait fausse route en voulant me lancer à sa recherche.* » (Mellah, 1987 : 35). Le récit du saint-de-la-parole ne sera repris que neuf pages plus loin où il va chercher les origines de ces désordres là où l'on s'y attend le moins : dans l'histoire millénaire :

« Tu es phénicien. Souviens-toi : nous sommes phéniciens. Et une malédiction frappe les Phéniciens et leurs descendants : Tyr a été engloutie, Carthage a été détruite, Beyrouth est moribonde, votre ville périra aussi. Les viols n'en sont que le signe. » (Mellah, 1987 : 44).

En effet, selon lui, la source du mal vient des serments des dieux trahis par les hommes. Il s'agit des sacrifices que Baal Hammon exigeait aux Carthaginois qui devaient immoler à sa gloire les meilleurs de leurs enfants, ceux issus de la classe noble. Mais les dignitaires de Carthage prirent l'habitude de sacrifier les enfants des pauvres africains à la place des leurs, croyant ainsi pouvoir mentir impunément aux dieux :

Des enfants sacrifiés à la place d'autres ! Aux meilleurs exigés par Baal, on substituait les plus pauvres rejetés par Carthage ! Ainsi allait la trahison ; ainsi naissait la malédiction (...) nos riches marchands raillaient l'ignorance de nos divinités. Celles-ci se turent... avant de disparaître dans la mer avec Carthage. (...) Le serment trahi de Baal Hammon pèse encore sur nous. (Mellah, 1987 : 46-47).

Ce récit est porteur d'une extrême variété thématique, et d'une profusion de voix discordantes. Il établit un lien des plus inattendus entre des questions inhérentes à l'époque moderne, et des événements ensevelis dans les fins fonds de l'Histoire millénaire. Il nous introduit de plain-pied dans ce conflit entre Tradition et Modernité qui est au cœur de ce roman. Ce qui confère à la déposition du saint une charge hautement historique, symbolique et tragique.

2.2. Récit de l'Œil-de-Moscou

C'est un récit aux antipodes de celui du saint, puisque l'Œil-de-Moscou est un farouche ennemi des marabouts et de toutes les manifestations rétrogrades de la Tradition, et partant du saint-de-la-parole lui-même. Contrairement au naïf journaliste, l'Œil-de-Moscou a très bien compris la portée symbolique des paroles du saint, c'est pour cela qu'il s'acharne à ternir l'image de ce marabout auprès du journaliste en le discréditant, et à lui faire haïr tout ce qui est lié aux traditions et aux anciennes légendes :

Ce démon vous a raconté n'importe quoi ! Il vous a menti du début à la fin. Qui pourrait croire à ses histoires rocambolesques ? Voler par-dessus les femmes... Passer des jours et des nuits dans un puits sombre... Voilà ses piètres prodiges ! Ce singe hurleur n'est pas né d'un père saint et d'une mère pleureuse comme il se plaît à le répéter. Il est issu comme vous et moi d'une famille de cette ville ; une famille de collaborateurs et de serviteurs des Français. (Mellah, 1987 : 63-64).

Son objectif n'est autre que la persuasion, agir sur le journaliste avec la violence du langage, l'impétuosité des tours rhétoriques, la démesure de la logorrhée verbale. Tous ces procédés s'apparentent à l'asianisme qui est ce « *style enflé, sans mesure, par opposition à l'atticisme, rigoureux et concis* »¹. Ce style pompeux est souvent associé au baroque littéraire. Notons également l'usage par l'Œil-de-Moscou des périphrases les plus méprisantes pour qualifier le saint : *démon, singe hurleur*, et un peu plus loin *dément*... Cette obsession de la persuasion est confirmée par le narrateur qui parle à propos de son rédacteur en chef d'« *une irréductible volonté de persuader et de convaincre [qui] émane de son regard, de ses gestes, de ses trépidations.* » (Mellah, 1987 : 65).

Contrairement au langage du saint, celui de l'Œil-de-Moscou, bien que prolifique, a le mérite de la clarté et de la précision. C'est ainsi qu'il accuse sans détours le saint des viols commis : « *Ce singe hurleur que vous appelez « saint-de-la-parole » vous a trompé ; c'est lui qui inspire ces viols abominables ; je le sais. Il veut démontrer ainsi par la violence l'utilité de son ancien commerce. Il veut obtenir la réouverture de son lupanar par la peur que les viols sèment dans le cœur de nos concitoyennes.* » (Mellah, 1987 : 69).

Ailleurs, et sous prétexte d'œuvrer dans l'intérêt de ces mêmes concitoyennes, il lui dicte presque le résultat auquel doit aboutir son enquête :

« il faudra élever entre lui et nos femmes le mur de l'instruction, de l'éducation et de l'information. Nous publierons votre enquête à l'occasion de la fête des Femmes. (...) Dieu

les aime ; ce fou les déteste. (...) Qu'on enferme ce soi-disant saint et la ville retrouvera sa quiétude. C'est à cela que doit tendre votre enquête. » (Mellah, 1987 : 70).

Plutôt que de faciliter la tâche au journaliste, ce discours de l'Œil-de-Moscou le perturbe encore plus puisqu'il lui impose une ligne de conduite dont il n'est pas très convaincu. Pire que cela, il lui sert sur un plateau un coupable tout prêt, mais dont la culpabilité n'est pas encore prouvée pour le journaliste :

Sa conception de l'information s'est élevée au fur et à mesure de son ascension au journal : devenu rédacteur en chef, il a décidé de transformer son « équipe » en missionnaires des temps nouveaux et irrémédiables ; (...) C'est ainsi que l'Œil-de-Moscou conçoit l'information, « ni gratuite ni fortuite. Utile et moderne, prospective et didactique ». Des violeurs (...) sèmeraient l'inquiétude dans les foyers (...). Ma fonction « didactique » consisterait à enquêter sur les conditions de ces méfaits et à en désigner l'instigateur : le saint-de-la-parole ! (Mellah, 1987 : 70-71).

Ainsi apparaît à travers ces deux récits insérés l'immense écart entre le saint-de-la-parole et l'Œil-de-Moscou. Un écart idéologique illustratif du déchirement de la Tunisie entre des coutants contradictoires. D'une part, des tendances traditionalistes, symbolisées par la figure du saint, et qui continuent à croire aux anciennes légendes et à l'aspect cyclique de l'Histoire ; et d'autre part, une vision moderniste incarnée par l'Œil-de-Moscou, éprise de rationalisme, imprégnée par l'idée de progrès et convaincue de l'irréversibilité du processus historique qui est résolument tourné vers l'avenir.

2.3. Récit de Fatma-la-Lampe

Fatma-la-Lampe fera preuve dans son récit d'un remarquable donc de conteuse qui sait tenir en haleine son auditeur, l' impatient journaliste. C'est ainsi qu'au lieu de répondre directement aux attentes de l'enquêteur qui escomptait trouver chez elle des faits palpables, elle se met à raconter d'abord « l'incident » qui a tout bouleversé dans la maison de ses patrons. Il s'agit de la mort du père de Madame et de ses obsèques. Et effectivement, c'est durant ces obsèques que des événements en relation avec les viols vont avoir lieu. Ainsi, la famille de Madame décide, à contre cœur il est vrai, de faire venir des pleureuses afin de bien pleurer le défunt. Cependant, au lieu de s'acquitter de leur tâche comme elles le font de coutume, les sept pleureuses conviées tiennent un conclave devant la dépouille du mort, et créent l'un des rebondissements les plus spectaculaires du roman, un véritable scandale qui fait office de coup de théâtre, car il révèle des faits tout à faits inattendus.

Fatma-la-Lampe qui est rompues aux pratiques des pleureuses et a appris par cœur leurs litanies, affirme au journaliste que, ce jour-là, elles ont tout déformé et ont inventé une nouvelle et étrange oraison funèbre où, plutôt que de louer les mérites du défunt et de consoler sa famille, elles se sont acharnées sur ces gens avec une hargne inhabituelle. Elles ont accusé Madame de fausseté et de superficialité : « *Elles accusèrent Madame de n'être qu'une image imparfaite de ce qu'elle ne parvenait pas à vivre...* » (Mellah, 1987 : 149-150). Puis elles ont jeté leur dévolu sur Monsieur qu'elles ont accusé de

« sacrifier sa parole à celle des chefs extralucides, de ne point comprendre les oracles, (...) de complots contre le quartier des Phéniciens, de tentative de meurtre sur la personne d[u] (...) saint-de-la-parole, et surtout des viols du quartier neuf ! » (Mellah, 1987 : 150).

Ces pleureuses jettent donc un grand pavé dans la mare en retournant l'accusation des viols contre un habitant du quartier neuf, censé être instruit et irréprochable, alors que jusque-là le seul mis à l'index était le saint-de-la-parole qui était vu comme imposteur, grossier et sauvage.

Ces propos nous amènent sur le terrain des catégories de personnages. Ainsi, les personnages qui paraissent assumer la représentation de cette image de modernité trompeuse sont, sans doute, Monsieur et Madame. Ils fonctionneraient ainsi comme ces *personnages-référentiels* dont parle Philippe Hamon (Hamon, 1977 : 122). Certes, référentiel n'est pas à prendre ici dans le sens de *réel* comme le seraient Napoléon III ou Richelieu, mais plutôt dans le sens de représentants d'une certaine catégorie sociale qui ferait que ce genre de personnages

« renvoient à une sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture » (Hamon, 1977 : 122).

Et effectivement, nous percevons cette immobilisation stéréotypée par le simple fait de ne pas nommer ces deux personnages, et de leur conserver ces appellations figées de *Monsieur* et *Madame* qui nous renvoient directement à leur statut de patrons et de riches habitant le quartier neuf.

En fait, ce que nous retenons de ce violent discours des pleureuses, c'est un procès de la Tradition contre la Modernité, la première étant modalisée sur l'authenticité, et la seconde frappée de fausseté et de trahison :

« Elles déclarèrent que le seul objet de leur colère et de leur procès n'était ni le quartier neuf, ni la surdité des fonctionnaires, ni le miroir et les images, ni les fresques phéniciennes dénaturées, ni les viols des corps, mais les pertes de mémoire, la perte des paroles, l'éviction des origines et l'absence d'être... » (Mellah, 1987 : 162).

Cependant, des voix contraires ne manquent pas de se faire entendre dans ce récit second, faisant ainsi de cette maison de deuil un véritable champ de joutes oratoires polyphoniques, où des voix contradictoires se répondent et rendent compte des tiraillements douloureux d'une société en pleine mutation. C'est ainsi que certains cousins profèrent des discours irrités qui répondent à l'acharnement des pleureuses. Cependant la suprématie de ces dernières fait que le discours de ces cousins demeure à l'état de chuchotement, donc sans portée :

« La tradition ! Parlez-moi encore de tradition ! Moi, qui suis médecin, je pourrais vous dire les ravages que causent ces coutumes anachroniques... Chaque circoncision nous lègue un déséquilibré de plus ! Chaque fête du mouton aggrave la santé de la nation ! Chaque deuil nourrit les fantasmes des pleureuses et des laveuses de morts ! Et l'on prétend que c'est là notre mémoire... Eh bien ! Qu'on la perde cette mémoire figée ! Qu'on renaisse de nouveau ! La renaissance n'est-elle pas la plus authentique et la plus féconde perte de mémoire que l'on puisse imaginer ? Nous avons besoin de nouveau-nés ; des nouveau-nés sans liens, sans attaches, sans poids des paroles ni chaînes des récits... » (Mellah, 1987 : 161).

Il va sans dire que cet extrait du récit de Fatma-la-Lampe revêt une importance capitale rien que par le fait de dicter le titre du roman : *Le Conclave des pleureuses*. De même que ces pleureuses constituent des personnages incontournables dans la mesure où c'est à travers l'épisode qui les introduit en scène que nous assistons au plus important télescopage d'univers contradictoires qui confère à ce roman sa forte charge polyphonique. Et c'est ce qui a été déjà souligné par le chercheur tunisien Ahmed Mahfoudh qui a démontré le caractère polyphonique de ce roman à travers l'indépendance des voix dont aucune ne domine l'autre. Il a parlé d'un « processus de désénonciation » (Mahfoudh, 2000) selon lequel le journaliste perd de plus en plus la souveraineté de son acte narratif. Et cela a été traduit sur le plan littéraire par l'enlèvement vertigineux propre à la narration baroque selon le procédé du récit dans le récit. Et nous retrouvons ce principe dans cette mise en abîme qui va jusqu'au quatrième degré : l'auteur raconte que le journaliste raconte que Fatma-la-Lampe raconte que les pleureuses racontent ! Nous admettons donc à la suite de Mahfoudh que ce procédé narratif est susceptible de représenter un narrateur tout à fait loin de maîtriser son récit, qui ne prend pas le dessus sur les diverses visions exprimées, ce qui, en fin de compte, est tout à fait conforme à la nature du roman polyphonique.

3. Expansions du récit de Fatma-la-Lampe

L'étude ici sera fort compliquée car elle est étroitement liée au critère du récit second qu'il faut bien se garder de confondre avec l'expansion. Mais nous essaierons d'en démêler les fils qui s'entrelacent. Comment cela ?

Conformément à la définition de Genette, tout le récit de Fatma-la-Lampe est un récit second, car il est contenu dans le récit premier qui est celui du journaliste. Donc, son étude est bien à placer dans celle des récits insérés. Mais à sa lecture, on se rend bien compte qu'il contient un nombre énorme d'expansions. Et nulle confusion ici, puisque ces expansions sont considérées comme telles non pas par rapport au récit du journaliste dans lequel elles font office de récits enchâssés, mais plutôt par rapport au récit de Fatma-la-Lampe qui peut être considéré ici comme un récit premier.

Fatma-la-Lampe est le dernier personnage interrogé par le journaliste. Son récit est du type explicatif qui est régi, selon Genette, par « une causalité directe entre les événements de la métadiégèse et ceux de la diégèse, qui confère au récit second une fonction explicative » (Genette, 1972 : 242). En d'autres termes, si Fatma-la-Lampe prend le relai de la narration, c'est afin d'apporter un éclairage sur cette affaire dont l'écheveau devient de plus en plus difficile à démêler pour l'enquêteur. D'ailleurs, la lassitude de celui-ci est bien visible tant il s'est heurté à des formules énigmatiques et à des récits interminables et poétiques qui « transpirent la nostalgie » comme dirait l'Œil-de-Moscou (Mellah, 1987 : 71).

C'est pour cela qu'il supplie la jeune femme de lui épargner ce genre de récits hermétiques : « De grâce Fatma-la-Lampe, plus d'énigmes ! Plus de récits nostalgiques ! Je ne cherche ni des croyants ni même la foi, mais des faits ! Des faits simples et évidents. » (Mellah, 1987 : 119). Ce à quoi elle répond favorablement puisqu'il ajoute juste après :

« Et, j'en sais gré à Fatma-la-Lampe, elle se retient de m'asséner les énigmes dont sa famille a le secret. Elle me livre trois ou quatre faits vérifiables et me conseille d'inverser ma démarche afin d'aboutir à des résultats. » (Mellah, 1987 : 119).

Avec Fatma-la-Lampe, le journaliste semble donc reprendre espoir quant à l'aboutissement de son enquête. Le lecteur également ! C'est ainsi que l'attente du lecteur est à chaque fois déçue : après trois chapitres et 112 pages parcourues, c'est-à-dire les deux tiers du roman, aucune trace des viols n'a encore été retrouvée ! Cependant, voilà que même Fatma-la-Lampe se met à tromper à son tour l'attente de son narrataire en lui narrant des aventures encore plus inextricables et pleines de digressions. Et c'est ce que nous considérons comme des expansions. Expliquons-nous.

Fatma-la-Lampe prend la parole avec la résolution ferme de résoudre le mystère de cette affaire de viols. Et d'emblée elle rassure son interlocuteur quant à la cohérence de ce qu'elle va lui raconter :

Nous allons reprendre cette malheureuse histoire de viols au commencement, c'est-à-dire en écoutant celles qui prétendent avoir été violées et ceux qui s'accusent de ces forfaits. (...) Tu as perdu quatre jours sans rien découvrir ; je ne veux pas t'embrouiller l'esprit davantage. (...) Afin de te faciliter la tâche, je te raconterai tout ; mais je ne te plongerai pas dans la futilité des descriptions inutiles et des phrases sans portée. Je te raconterai simplement quelques incidents que mes patrons ont vécus et les malheurs qui en ont découlé ; cela semble être lié aux viols. (Mellah, 1987 : 119-120).

Cependant, elle ne manque pas de se contredire légèrement en insérant dans ce même discours une formule qui laisse présager des ambiguïtés et des détours que le journaliste (et les lecteurs impatientes) auraient aimé justement éviter :

« Je ne veux pas non plus te nourrir de faux espoirs ; je n'ai pas d'information précise à te livrer. En travaillant au quartier neuf, j'ai vu beaucoup de choses, j'en ai entendu autant et je ne peux pas te dire que j'ai tout compris. » (Mellah, 1987 : 120).

C'est ainsi que, dans ce récit destiné à répondre avec précision aux questions de l'enquêteur, la jeune femme entraîne celui-ci dans les démêlés des habitants du quartier neuf avec les autorités auxquelles ils exigent d'attribuer un statut honorable à leur quartier, et d'attribuer à ses rues des noms aux attaches historiques. Plus loin, elle se met à détailler les caractères de ses patrons qu'elle appelle *Monsieur* et *Madame*, en s'attardant spécialement sur l'orgueil outrancier et le flegme inhabituel de cette dernière. Ce qui renforce notre hypothèse quant au caractère expansif de cette description, c'est une phrase où Fatma-la-Lampe reconnaît elle-même le peu d'utilité de ces détails : « *Outre que ceci ne présente pas un intérêt immédiat, décrire mes employeurs n'est point aisé.* » (Mellah, 1987 : 124).

Mais elle les décrit quand même ! Pour nous rendre ces personnages plus familiers et réels ? Pour retarder au maximum le dénouement capital qu'elle a promis ? Pour être plus convaincante ? Ou alors serait-ce pour donner plus d'envergure et de consistance à son récit ? Et la description est ponctuée par force anecdotes, argumentée avec des citations de Madame tantôt au style direct, tantôt au style indirect : par exemple, aux reproches que lui fait son père sur la pâleur de sa peau, elle rétorque : « *Dans un pays où tout le monde est brun, cela me distingue* » (Mellah, 1987 : 125) ; et quand il arrivait qu'on raille son nez comique, « *elle affirmait cependant que c'était là le signe indiscutable d'une forte personnalité : « De Gaulle aussi avait un long nez ! « disait-elle sans rire.* » (Mellah, 1987 : 125).

A un certain moment, Fatma-la-Lampe semble en arriver enfin à ce qui intéresse son narrataire alléché et perdu. Après huit pages de digressions que nous considérons comme des expansions (et que nous n'avons pas toutes détaillées ici), elle en arrive à ce qu'elle appelle l'*incident*, ou ce que « *la famille appela les jours malheureux dont [elle va] parler à présent.* » (Mellah, 1987 : 126). De prime abord, le terme *incident* nous fait penser aux viols commis, mais c'est compter sans la propension de Fatma-la-Lampe pour les détours et le suspense. En effet, au lieu de dire directement en quoi consiste cet incident, elle se met plutôt à aligner des expansions interminables qui consistent à dire « ce qui n'a pas contribué à produire cet incident » !

Ainsi, Fatma-la-Lampe nous apprend un à un tous les événements insignifiants survenus au sein de cette famille, et qui, selon elle, ne sont pour rien dans la survenue de ce mystérieux incident qu'elle se garde bien de dévoiler pour le moment. Il va sans dire que nous considérons tous ces petits incidents comme des amplifications par développement, car non seulement ils n'ont strictement rien à voir avec l'enquête du journaliste, mais ils produisent un effet prodigieux de surcharge et de vertige qui fait qu'on oublie l'objet principal de notre lecture, qu'on se perd dans les méandres de ce récit qui ne fait que s'étendre et se corser.

Fatma-la-Lampe parle d'abord de « *la décision du père de madame de s'établir au rez-de-chaussée* » (Mellah, 1987 : 127) qui ne pouvait être vue comme un mauvais présage qui puisse leur attirer des calamités ; puis de cet enfant éternellement souriant dont Madame a accouché, et dont le sourire est, au contraire, d'un bon augure pour la famille ; puis des démêlés de Monsieur avec les responsables du journal où il exerce et qui ont été mécontents d'un article où il dénonçait le communisme en Pologne ; puis des ennuis fiscaux et des activités associatives de l'oncle de Madame ; ensuite, c'est l'enrôlement du jeune cousin dans un mouvement religieux d'assainissement des mœurs ; et même les perturbations climatiques ne sont pas épargnées par la volubile Fatma-la-Lampe qui se sent obligée de préciser qu'elles n'exercèrent « *aucune influence notable et susceptible d'entraîner de si fâcheuses conséquences.* » (Mellah, 1987 : 131-133) ; enfin la crise mystique de la jeune cousine de Madame dont Fatma-la-Lampe va détailler les attitudes bizarres après son divorce. On peut voir quand même dans l'expansion de cette cousine mystique un lien avec les viols, puisqu'il y a eu des rumeurs à propos de viols qu'elle aurait subis. Mais tout est mis sur le compte des rumeurs, et on n'en saura jamais ce qu'il en est !

Ce n'est qu'à cet endroit du récit que la narratrice en arrive enfin à l'incident : c'est la mort du père de Madame, et les funérailles qui vont s'ensuivre. Des événements que Fatma-la-Lampe va détailler à l'extrême, chaque détail en appelant d'autres qui le précisent et le complètent.

Voilà comment le récit enchâssé de Fatma-la-Lampe regorge à lui seul d'un nombre impressionnant d'expansions. Celles-ci nous ont semblé accentuer la dimension polyphonique du roman puisque dans ce récit frénétique et plein de digressions la narratrice a pu souligner toutes les contradictions qui imprègnent cet univers des habitants du Quartier neuf qui, malgré leur ralliement apparent au modernisme ambiant, n'en demeurent pas moins taxés de fausseté et cantonnés dans une incapacité à se ménager une situation claire et solide au milieu de ces univers diamétralement opposés.

4. Interventions du narrateur dans son récit

Le roman de Mellah regorge d'interventions. En effet, le journaliste implique le plus souvent le narrataire dans son enquête, lui fait part de ses soucis, s'interroge sur la meilleure façon de bien mener son enquête... Dans toutes ces situations, le journaliste ne raconte rien, mais il intervient plutôt en personne dans des fragments discursifs, et établit un contact direct entre lui et son lecteur.

4.1. Réflexions du narrateur

Le journaliste ne cesse de réfléchir sur ses mobiles. Lui-même cherche à sonder les vrais motifs de certains de ses actes. Ainsi ne comprend-il pas la raison pour laquelle il est parti directement chez le saint-de-la-parole. Il se pose une cascade de questions comme pour inviter le narrataire à résoudre ce problème avec lui. Des questions auxquelles il propose des hypothèses de réponses qu'il réfute juste après. Nous avons l'impression que ces hypothèses viennent du narrataire qui se mettrait ainsi à aider le narrateur à résoudre les questions posées. Nous reconnaissons là le mécanisme du dialogisme qui fait que le locuteur entend la voix de l'autre dans la sienne. Comme l'explique Tzvetan Todorov « *Il est impossible de concevoir l'être en dehors des rapports qui le lient à l'autre* » (Todorov, 1981 : 145). Il explique aussi le rôle d'autrui dans l'accomplissement de la conscience individuelle :

« Nous ne pouvons jamais nous voir nous-mêmes en entier ; l'autre est nécessaire pour accomplir - fût-ce provisoirement - la perception de soi, qui n'est réalisée que de façon partielle par l'individu lui-même. » (Todorov, 1981 : 146).

Ce mécanisme est inconscient chez le narrateur, on a l'impression que c'est lui-même qui pose les questions et propose les réponses, mais à bien y regarder on entend deux voix en lui qui se donnent la réplique :

Pourquoi suis-je venu directement ici, à la porte de la Brèche, quartier des Phéniciens, au numéro sept de l'impasse de la Patience ? La rumeur citadine qui accuse le saint d'être l'instigateur des viols ? Pourtant, je n'ai jamais prêté attention aux bruissements de cette ville que je n'entends pas. L'insistance du rédacteur en chef qui veut faire interner le saint-de-la-parole ? Je connais pourtant sa haine des marabouts. Quelle intuition naïve (ou morbide ?) m'a poussé sur la piste du saint ? L'espoir de traquer chez lui les violeurs et les immobiliser dans le filet de mon enquête ? Absurde ! Je sais tout de même qu'aucun violeur ne rôde à proximité des marabouts et des bordels. (Mellah, 1987 : 39-40).

Et à force d'hypothèses, il finit par trouver la réponse qu'il cherchait : une réponse d'ordre psychanalytique, qui se décline sous forme d'un complexe remontant à l'enfance. En effet, et toujours dans ce discours où le journaliste se met en avant et plonge dans son intériorité, on apprend qu'il a été, jadis, un habitué de ce lieu qu'il a appris à fréquenter en y accompagnant sa mère. Mais un jour, devenu adolescent, il en est chassé par la maîtresse des lieux, Aïcha-Dinar, le marabout étant un endroit exclusivement féminin. Et depuis ce jour, le journaliste nourrit une rancune sourde contre la matrone qui l'a brutalement propulsé d'un monde féminin, tiède et rassurant, vers un univers masculin qui lui était inconnu :

J'aurais pu choisir le parti des violées, écrire leur solitude à la pleine lune, (...). Cela aurait été plus simple. J'ai choisi le parti des violeurs, et l'instinct plus que la raison m'a guidé vers l'impasse de la Patience, chez le saint-de-la-parole. (...) et je suis venu directement ici : au lieu que j'ai appris à maudire entre tous. (Mellah, 1987 : 40).

Et en effet, ce discours introspectif, où le journaliste se manifeste pleinement, le fait aboutir aux mobiles profonds qui ont guidé son travail d'enquêteur : « *C'est, peut-être, ce désir de remonter aux origines de la grande séparation (et des viols ?) qui m'a propulsé au numéro sept de l'impasse de la Patience.* » (Mellah, 1987 : 42).

Le narrateur est ainsi mis face à ses propres incertitudes à travers le dialogisme de sa pensée, il quitte sa fonction d'enquêteur appelé à démêler les fils enchevêtrés d'une affaire de mœurs vers une descente dans les abîmes de ses propres incohérences, craintes remontant à l'enfance.

4.2. Un enquêteur perdu dans son enquête

Nous l'avons déjà dit, le narrateur dans ce roman est complètement dépassé par les nouveaux éléments qui ne cessent de s'amonceler dans la pile des notes qu'il a déjà amassées, sans pour autant faire avancer son enquête. Et à plusieurs reprises, il montre sa lassitude et son refus de voir ainsi les éléments de son enquête s'embrouiller et perdre leur cohérence. Ce qui fait que son récit regorge de ces énoncés très expressifs, qui nous font voir l'amertume, parfois le dépit d'un enquêteur qui mène moins son enquête qu'elle ne le mène : « *Encore une fois, je me suis laissé prendre au piège des enquêtes. Encore une fois, sans ruse et sans hâte, les enquêtes m'ont ligoté dans les chaînes de mes questions.* » (Mellah, 1987 : 96).

Toujours dans ce même ordre d'idées, nous avons souvent l'impression que ce journaliste se tient des discours à lui-même afin de mieux se convaincre de la meilleure façon d'agir pour ne plus se perdre :

« *Mon enquête a commencé par un constat clair et deux questions simples ; il ne faudra plus la compliquer par des considérations mythiques, historiques ou psychologiques. Les faits seuls compteront désormais ; leur interprétation relèvera du roman ; et j'ai l'impression que mes interlocuteurs confondent volontiers journalisme et littérature, mythes et réalités, enquêtes et récits.* » (Mellah, 1987 : 100).

De telles interventions de la part du narrateur sont de la plus haute importance pour nous, car elles confortent notre hypothèse formulée plus haut à propos de l'éclatement baroque de l'action. Ainsi, l'action principale dans ce récit a complètement perdu son unité et sa cohérence, et ce à force de digressions, d'enchaînements et de détours énigmatiques. Et c'est justement contre ces aspects que le journaliste tente vainement de résister dans ses interventions, parfois à travers de simples constats : « *Me voici à la veille du quatrième jour de l'enquête et aucune trace de violeurs ni de violées.* » (Mellah, 1987 : 96). Mais d'autres fois, c'est à coup d'exclamations virulentes et d'interrogations agacées qu'il exprime son rejet total de ces discours énigmatiques que les interviewés lui servaient sans lui en dévoiler le sens. Et aux explosions de colère succèdent des prises de décisions plus destinées à se donner du courage qu'à être véritablement exécutées :

« *J'en ai assez de ces énigmes insensées et de ces proverbes anachroniques ! Quelle divinité avons-nous trahie cette fois-ci ? Quel mensonge avons-nous ajouté au serment trahi ? Hypothèses absurdes ! Pensées fantaisistes ! Je tente de les repousser et de revenir à la question simple du début : toute la ville parle de viols, donc des viols ont bel et bien eu lieu ! Qui sont les coupables, et quels étaient leurs mobiles ? Si je tiens à avancer, je devrais, désormais, me tenir à ces deux questions élémentaires.* » (Mellah, 1987 : 99-100).

Conclusion

A travers l'étude que nous venons d'effectuer, nous pensons avoir mis en exergue la forte charge polyphonique et dialogique de ce premier roman de Fawzi Mellah. Et notre apport est justement situé sur le terrain du baroque littéraire qui est le courant le plus approprié pour la représentation de l'extrême richesse de l'univers romanesque, ses contradictions et son ambiguïté. A travers une narration complexe et baroque, nous avons suivi le récit d'un narrateur dépourvu de toute souveraineté sur les autres personnages qui se sont mis à vivre, à suivre chacun son chemin et sa trajectoire idéologique sans forcément que l'un d'eux domine les autres. En effet, à la fin du roman, le journaliste, qui n'arrive plus à se retrouver dans l'enchevêtrement des récits qu'il a récoltés, est presque dans l'incapacité de prendre une position claire. C'est peut-être ce qui le pousse à cette décision de ne pas publier cette enquête, et de la garder de côté dans l'espoir d'en faire un roman plus tard. Un roman polyphonique dirions-nous, car n'est-ce pas là le genre le plus approprié à la représentation littéraire de l'incertain, du bigarré et des télescopages idéologiques de tous genres ?

Notes

¹ Marcel De Greve. « Asianisme ». In *DITL*. <http://www.ditl.info/arttest/art763.php>

Bibliographie

Mellah, Fawzi. 1987. *Le Conclave des pleureuses*. Paris. Seuil.

Bakhtine, Mikhaïl, 1970. *La poétique de Dostoïevski*. Paris. Seuil. Coll. Points Essais.

Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris. Seuil. Coll. Poétique.

Todorov, Tzvetan. 1981. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, suivi de: Ecrits du Cercle de Bakhtine*. Seuil. Coll. Poétique.

Genette, Gérard. 1969. « D'un Récit baroque ». *Figures II*. Paris. Seuil. Coll. Points Essais.

Hamon, Philippe. 1977. « Pour un statut sémiologique du personnage ». *Poétique du récit*. Paris. Seuil. Coll. Points essais.

Mahfoudh, Ahmed. 2000. « Polyphonie, disfonctionnement diégétique et fonctionnement allégorique dans *Le Conclave des pleureuses* de Fawzi Mellah ». Tunis. Faculté des sciences humaines et sociales. <http://www.limag.com>