Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

Université Abderahmane Mira, Béjaia

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Ecole Doctorale Algéro-Française

MEMOIRE DE MAGISTER

Option : Sciences des textes littéraires

Elissa, la reine vagabonde de Fawzi Mellah, un récit baroque ?

Réalisé par

Sabrina Zouagui

Dirigé par

Pr. Charles Bonn (Lyon II)

Membres du jury :

Présidente : Pr. Khadidja Khelladi (Alger)

Examinateur : Dr. Ismaïl Abdoun (Alger)

Juillet 2007

Dédicace

Je dédie ce travail

A toute ma famille, avec un clin d'œil malicieux vers ma petite Yasmine

A tous mes amis que j'aime et qui m'aiment

Aux deux personnes que j'aime le plus sur terre, et auxquelles je ne cesserai de dédier tous mes succès :

Ma mère

La meilleure femme du monde. Pardonne-moi chaque minute de souffrance que je t'ai causée durant ce dur labeur.

Mon père

Tu me manques tellement. Rien ne saurait suffire pour te rendre l'hommage que tu mérites. Pour l'instant je n'ai que ce modeste travail à te dédier. Est-il seulement digne de toi, de ton souvenir, de ta carrure,

toi qui as été, et qui es toujours un grand homme ?

Une pensée toute particulière pour M. O. Nait Haddad, un grand ami, mon enseignant au lycée, et qui a failli être mon collègue au Département, si ce ne fut le *détournement* de son chemin vers l'au-delà.

Qu'aurais-tu pensé de ce travail ?

Remerciements

Je ne saurais assez remercier Mme Farida Boualit pour sa confiance et son enthousiasme pour mon sujet de recherche ; ses précieux conseils et suggestions auxquels ce mémoire doit énormément.

Je lui suis reconnaissante de m'avoir formée à la recherche, et de m'avoir fait découvrir un roman aussi sublime.

Toute ma gratitude va à M. Charles Bonn qui m'a si bien encadrée, qui n'a cessé de me galvaniser.

Merci de m'avoir fait découvrir le plaisir de la recherche, et de m'avoir soutenue jusqu'au bout avec enthousiasme.

Je n'oublierai pas M. Claude Fintz qui m'a profondément marquée; je le remercie pour sa bonne humeur et sa sollicitude.

Que tous mes enseignants et collègues de travail trouvent ici mes remerciements les plus sincères pour leurs encouragements et leur amitié.

Une mention particulière pour Mme Ouali, mon idole. Un modèle qu'on peut imiter, mais jamais égaler.

Je voyais cette ville telle

une perle irrégulière

et pourtant

précieuse

Fawzi Mellah, *Elissa, la reine vagabonde*

Le baroque, s'il existe, n'est

pas une île (et encore moins

une chasse gardée), mais

un carrefour, une « étoile »

et, comme on le voit

bien à Rome, une

place publique.

Gérard Genette, *Figures II*

Introduction générale

Le Maghreb est une zone géopolitique qui plonge ses racines dans un passé millénaire, jalonné d'événements marquants, et peuplé des figures les plus emblématiques. Plus que les historiens, ce sont les hommes de lettres et les artistes en général qui sont appelés à préserver un tel réservoir et à le sauver de la perdition. Mais force pour nous est de constater que le passé antique est le parent pauvre du roman historique maghrébin.

Mais, existe-t-il un « roman historique maghrébin » ?

D'abord, nous entendons roman historique dans son sens le plus usuel de *« récit tentant de reconstruire sous forme de fiction une époque du passé* [1]*»*.

Si l'écrivain tunisien Ahmed Mahfoudh parle d'un regain d'intérêt pour le roman historique durant les années 1990[2], tel n'est pas le cas durant la période qui s'étale des années 1950 aux années 1980. Notre consultation de « la bibliographie méthodique et critique de la littérature maghrébine de langue française, 1945-1989 » , dressée par Jean Déjeux[3], a révélé la rareté de ce genre littéraire qui ne compte pas plus d'une dizaine de récits historiques, remontant pour certains à l'Antiquité romaine, tels que *Tombeau de Jugurtha* de Henri Kréa (1968) ; ou encore à l'avènement de l'Islam au VIIIe siècle, comme *La Prise de Gibraltar* de Rachid Boudjedra (1987) ; tandis que Hachemi Baccouche situe son roman *La Dame de Carthage* (1961) en plein XVIe siècle ottoman.

Certes, il est admis que le roman maghrébin, depuis son émergence dans les années 1950, a entretenu des rapports étroits avec l'Histoire du Maghreb. Cependant, celle-ci ne va pas au-delà de la colonisation française, étant donné que les récits produits, soit s'inséraient dans un « courant de résistance »[4], soit qu'ils revisitaient, après l'Indépendance, cette période de colonisation encore vivace dans les mémoires. Dans les deux cas, les écrivains se positionnaient par rapport au colonisateur français dans une dynamique que Charles Bonn qualifie de « traversée Sud-Nord »[5] en parlant

---

[1] ARTIGAUD, Karine, « Roman historique », *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, http://www.ditl.info/index.php

[2] MAHFOUDH, Ahmed, *Structure dialogique de la figure d'Elissa dans « Elissa la reine vagabonde » de Fawzi Mellah*, Tunis, Faculté des sciences humaines et sociales. http://www.limag.refer.org/Textes/Mahfoudh/MahfoudhMellahElissa.htm

[3] DEJEUX, Jean, *Maghreb littératures de langue française*, Paris, Arcantère Editions, 1993, p. p 335-531.

[4] Mostefa Lacheraf, cité par DEJEUX, idem, p. 36.

[5] BONN, Charles, « La Traversée, arcane du roman maghrébin ? », Ouvrage collectif, *Visions du Maghreb*, Aix-en-Provence, Edisud, 1987, p. 58.

des premiers romans de Driss Chraïbi et de ceux de Malek Haddad. Mais cela ne va pas durer longtemps, car avec l'avancée de l'histoire, le passage des années favorise l'émergence d'autres thèmes historiques qui rompent avec le passé colonial. Et certains écrivains se lancent, peu à peu, dans l'exploration du passé lointain comme nous l'avons démontré plus haut.

C'est dans un tel contexte qu'intervient l'œuvre qui nous intéresse. *Elissa, la reine vagabonde* est publiée par Fawzi Mellah aux éditions du Seuil en 1988. L'écrivain tunisien ne s'y limite plus à l'histoire récente, et ne se positionne plus par rapport à ce colonisateur face à qui il a toujours fallu chercher à s'affirmer, mais il transcende l'histoire contemporaine vers le passé antique, et dépasse ce sempiternel dialogue franco-maghrébin passionné et passionnel, en mettant en scène une Tunisie (Carthage) qui a existé et rayonné bien avant ce qui allait devenir la France actuelle. Aussi, va-t-il chercher les origines de son pays à l'Est, du côté des Phéniciens qui ont dominé la Méditerranée depuis des millénaires. Dans cette optique, Charles Bonn parle de « *la croisée perpendiculaire de l'axe traditionnellement Sud-Nord de la traversée*[1] », c'est-à-dire une traversée Est-Ouest qui se décline sous forme d'un dialogue entre le Maghreb et l'Orient, où ces deux zones géopolitiques se rencontrent dans une histoire commune.

Nous retiendrons de la formulation de Charles Bonn cette « quête de sens » qui constitue l'enjeu de la traversée horizontale.

C'est ainsi que le roman se présente, d'emblée, comme une quête des origines ; une exploration d'un passé lointain qui renferme une page décisive de l'histoire de la Tunisie, celle de la fondation de Carthage. Non que cette histoire soit demeurée dans l'ombre et qu'elle nécessite d'être réintroduite dans les annales. Justement, il s'agit de l'un des épisodes les plus repris et revisités par les historiens, écrivains ou artistes à travers tous les siècles. Seulement, le traitement qui lui est réservé est tellement paradoxal que le statut de la fondatrice de Carthage demeure encore problématique. Pourquoi cela ?

En plus d'écrivains de renom tel que Virgile, la figure d'Elissa a été immortalisée par les plus grands peintres occidentaux ; de Rubens et Véronèse jusqu'à Poussin et Guérin, en passant par Vouet, Le Lorrain ou Le Sueur, pour n'en citer que les plus

[1] BONN, Ibid.

fameux. Ces peintres, toutes tendances confondues, ont cependant investi le mythe de Didon d'une façon presque identique : leurs œuvres ne constituent, pour la majorité, que des variations sur un même thème : le suicide d'une amante désespérée après avoir été abandonnée par le Troyen Enée sur l'injonction de Jupiter. Rares sont les œuvres qui représentent en elle la fondatrice de Carthage. Les historiens, quant à eux, s'en tiennent le plus souvent à la circonspection face à tout ce qui a trait à ce personnage, tant les résultats des fouilles archéologiques restent mitigés[1]. Et c'est ainsi que cette figure emblématique demeure durant des siècles confinée davantage dans la sphère de la légende et de l'imaginaire collectif que dans celle de l'Histoire.

Ceci étant, l'écriture du roman qui nous intéresse semble sous-tendue par la volonté de l'auteur de se réapproprier la figure d'Elissa, longtemps usurpée et déformée par les écrivains et artistes occidentaux. Et cette supposition se trouve déjà renforcée par le hors-texte. En effet, un élément paratextuel a dès le départ suscité notre intérêt : la dédicace du roman aux « *deux Meriem qui illuminent [la] vie* » de Mellah et qui « *doivent tant à Elissa* ». Nous savons grâce à Gérard Genette que la dédicace n'a pas qu'un seul destinataire ; elle en a deux. Le dédicataire bien entendu, mais aussi le lecteur, étant donné que la dédicace est un « *acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin*[2] ». Et Genette renchérit sur cette assertion en mettant l'accent sur le caractère ostentatoire de cet espace paratextuel, qui est toujours « *au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire*[3] ». Qu'il nous soit donc permis de penser qu'en affichant ce rapport étroit entre son héroïne et les deux personnes qui comptent le plus pour lui, l'auteur ne fait que révéler, d'une manière délibérée, la valeur émotionnelle et affective que revêt pour lui l'écriture de ce roman.

Aussi, la passion que nourrit Mellah envers Elissa nous est déjà dévoilée dans son premier roman, publié une année plus tôt, à savoir *Le Conclave des pleureuses.* En effet, à travers les nombreuses références à Elissa que ce roman contient, Mellah formule déjà le souhait d'écrire une fable sur la fondation de Carthage. Nous préciserons que, ce roman étant indisponible, nous avons pris connaissance de son

[1] Nous reviendrons sur cet élément dans notre chapitre sur le roman historique.

[2] GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. Poétique. 1987, p. 126.

[3] GENETTE, ibid.

contenu à travers une thèse de Doctorat soutenue par Sarra Chérif et dirigée par Charles Bonn[1]. Justement, la chercheuse cite l'écrivain qui s'insurge en ces termes :

> *Rien ne rappelle la grande dame. Comment expliquer cette négligence ? Comment comprendre cet oubli ? Comment accepter cette onomastique indigne ? Est-ce parce qu'Elissa était une femme que, dans la pure tradition sémite, les Tunisiens ont fini par effacer jusqu'à son nom ?*[2]

Ces quelques éléments extérieurs au texte nous ont donc permis de mesurer le lien intime, à la limite de la vénération, que l'auteur entretient avec sa lointaine ancêtre. Il s'ensuit que l'attente du lecteur est orientée vers un récit où la reine phénicienne serait davantage mythifiée et sacralisée. Mais c'est compter sans le parti pris créatif de l'auteur, car, force pour nous fut de constater que cette attente est trompée par l'écrivain qui réserve un traitement des plus singuliers au mythe d'Elissa.

Mais avant d'aller plus loin, précisons d'abord ce que nous entendons par *mythification*. Ce terme est forgé à partir de « mythe » qui signifie, dans son acception la plus large, « *légende, affabulation* » mais surtout « *représentation idéalisée*[3] ». Ainsi, un objet ou un personnage sont mythifiés dès lors qu'ils sont embellis et grandis par l'imaginaire collectif. Ce qui est propre à leur conférer un caractère irréel, et à les hisser dans la sphère de l'inaccessible. Et du coup, il nous semble permis de supposer que la *démythification* consisterait à emprunter le chemin inverse, c'est-à-dire à désacraliser le mythe, et à réduire toute distance qui nous en sépare en l'humanisant et en le faisant déchoir vers le domaine du trivial.

Ainsi, plus que l'écriture d'une histoire, il s'agit bien pour Mellah du réinvestissement d'un mythe. Et ce qui nous importe ici c'est surtout la façon dont ce mythe est retravaillé. Car, loin de se limiter à sa substance, la « parole mythique » est surtout une « forme » selon Roland Barthes, qui affirme que « *le mythe ne se définit*

---

[1] CHERIF, Sarra, *Le Retour du récit dans les années 1980, Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez Tahar Ben Jelloun, Rachid Mimouni, Fawzi Mellah, Venus Khoury-Ghata et A. Cossery*, Paris, octobre 1993, thèse de Doctorat Nouveau Régime sous la direction du Pr. Charles BONN, présentée à l'Université Paris-Nord-Villetaneuse, http://www.limag.fr

[2] MELLAH, F, « le T. G. M. », *Villes dans l'imaginaire : Marrakech, Tunis, Alger, Cahier d'études maghrébines,* n°4, Cologne, janvier 1992, p. 76, cité par Sarra CHERIF, idem, p. 253.

[3] Dictionnaire de l'Encyclopédie Universalis, 2004.

pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère[1] ». Autrement dit, tout peut être un mythe aux yeux de Barthes, pour peu qu'il soit réinvesti sous une forme nouvelle, et qu'il acquière une signification inédite sous l'emprise de cette forme. Pour paraphraser Roland Barthes, disons qu'Elissa dans les annales de Trogue Pompée n'est déjà plus la même que dans l'imagination de Virgile, et qu'elle n'aura, à coup sûr, rien de la Didon virgilienne sous la plume de Mellah. Aussi, le mythe qui nous intéresse est-il véhiculé sous forme romanesque, donc littéraire. Et de tout temps, la littérature a été le vivier qui a perpétué les mythes anciens tout en en créant d'autres appelés « mythes littéraires ».

Bien entendu, Elissa est un mythe traditionnel ; il n'est devenu littéraire que depuis son investissement par Virgile dans l'*Enéide*. Mais à lire le roman de Mellah, on se rend vite compte que l'écrivain tunisien s'écarte tout à fait de la tradition virgilienne qui a longtemps fait autorité. Ainsi, et pour revenir au traitement singulier auquel on a fait allusion plus haut, cet écrivain semble, à certains endroits de son récit, mythifier son héroïne et sacraliser en elle une ancêtre lointaine qui garde toute son aura. Cependant que dans d'autres passages, il la trivialise et l'humanise à tel point que le mythe qu'il s'est proposé de perpétuer s'en trouve ébranlé en l'espace de quelques phrases. Comment peut-on obtenir un effet aussi contradictoire au sein d'une même œuvre ? Et pourquoi un tel paradoxe ? Le lecteur a le plus souvent été habitué à des textes qui, soit mythifient et exaltent, soit démythifient et parodient. Selon toute apparence, Mellah s'inscrit dans les deux démarches à la fois. Et l'intérêt de l'œuvre se situe dans le fait que cette double dimension ne soit pas précisément et explicitement exprimée par l'auteur, mais qu'elle se dégage de l'*écriture* du roman.

En effet, bien plus que les intentions de l'auteur, la lecture du roman fait jaillir d'autres vérités et d'autres centres d'intérêt, cette fois-ci relatifs au travail d'écriture. Ainsi, il semble bien que l'esthétique qui a présidé à la rédaction de cette œuvre tranche avec celle du roman historique telle que conçue au XIXe siècle.

Nous savons que le roman historique a atteint son apogée suite à l'introduction en France de Walter Scott, qui deviendra le modèle à suivre pour Hugo, Balzac, Dumas, etc. Les romans de ces écrivains seront tous conformes aux canons du roman réaliste:

[1] BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. Points, 1957, p. 193.

la description pittoresque, les portraits physiques, le héros positif, la restitution fidèle du passé, la linéarité du récit, etc.

Mais au XXe siècle, cette écriture sera violemment critiquée et remise en cause par le mouvement du Nouveau Roman. Alain Robbe-Grillet ira même jusqu'à considérer les critères du roman réaliste comme des « notions périmées[1]». Un travail de refonte sera entrepris par les nouveaux romanciers qui seront surtout connus à travers leur intérêt pour le signifiant au détriment du signifié. Toutefois, *Elissa, la reine vagabonde* s'avère également incompatible avec les critères du Nouveau Roman, car si ce dernier a aboli des notions telles que l'intrigue, le personnage, le récit, etc., ces derniers se trouvent bien présents dans le roman de Mellah. Par conséquent, il est clair que ce dernier obéit à une esthétique qui ne serait ni celle du roman réaliste ni celle du Nouveau Roman.

De par sa position contestataire par rapport au réalisme du XIXe siècle, cette écriture se présenterait donc sous le signe de la subversion et de la contestation d'une esthétique, il est vrai, dépassée et déclarée par d'aucuns comme *traditionnelle*. Ce dernier terme attire notre attention sur un fait non négligeable : une écriture qui se positionnerait contre une autre écriture considérée comme traditionnelle est forcément moderne, attendu par là que le terme « moderne » renvoie, dans sons sens large, à tout ce qui serait « *contemporain, nouveau et récent*[2] ».

Et en effet, les différentes lectures que nous avons faites du roman ont donné naissance aux impressions les plus diverses, allant de la modernité qui imprègne fortement le climat du roman, jusqu'à cette frénésie et cette exubérance qui se dégagent du récit. Aussi avons-nous été interpellée par cet aspect hétéroclite et ce foisonnement qui dominent non seulement les thèmes ou l'atmosphère du roman, mais aussi l'écriture, la narration, la rhétorique et même la structure générique qui ne semble plus s'en tenir au roman historique, mais déborde ce dernier vers d'autres genres littéraires. A quoi renvoient tous ces effets de lecture ? Quelle esthétique peut bien les englober et les faire cohabiter dans un même espace textuel ?

---

[1] Cf. ROBBE-GRILLET, A., *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 25.

[2] Dictionnaire de l'Encyclopédie Universalis, 2004.

Un détour par l'histoire littéraire est susceptible de nous apprendre que le courant de toutes les extravagances, de la beauté insolite et des formes démesurées est bien le baroque qui, selon Bernard Chédozeau,

> *provoque le sujet spectateur qu'il veut persuader; il vise (...) non pas à représenter une Vérité ou un Réel, mais à provoquer chez le spectateur un choc, un coup de foudre, à faire naître comme le sentiment d'une révélation entraînant de préférence une adhésion immédiate et spontanée ─ peut-être irréfléchie─."*[1]

Mais, à côté de cela, il est une phrase du roman qui nous a captivée, et qui a, en quelque sorte, confirmé nos intuitions. En échafaudant les plans de la ville nouvelle qu'elle venait de fonder, Elissa résume sa conception de cette cité en une phrase : « *Je voyais cette ville telle une perle irrégulière et pourtant précieuse*[2] ». Et n'est-ce pas là la définition étymologique du mot « baroque » telle que la donnerait tout dictionnaire ? Et pourquoi donc Carthage serait-elle une perle irrégulière ? Nous préférons pour l'instant, laisser cette question en suspens. Peut-être trouvera-t-elle sa réponse au cours de ce travail de recherche qui ne fait que commencer.

Nous avouerons que le baroque exerce une grande attraction sur notre sensibilité de chercheuse, non seulement par le dynamisme et la liberté qui le caractérisent, mais aussi en raison de son absence dans les recherches maghrébines. Effectivement, la recherche sur le site limag.fr, qui n'est qu'un exemple parmi d'autres, suffit à démontrer la rareté, si ce n'est l'inexistence de ce concept théorique dans les démarches méthodologiques des chercheurs. Tout au plus trouvons-nous çà et là de vagues mentions, plus ou moins accentuées, du baroque dans son sens le plus courant à connotation bizarre et excessive, mais jamais comme outil théorique et heuristique. Or, si les diverses théories inhérentes à la littérature française ont pu être appliquées à la littérature maghrébine, nous ne voyons pas pourquoi il n'en serait pas de même pour le baroque.

Par ailleurs, ne perdons pas de vue que notre étude sera également consacrée à la façon dont un mythe est réinvesti dans une œuvre littéraire. Et jusqu'à présent, cette manière d'appréhender les mythes a été l'apanage de la mythocritique, discipline qui,

---

[1] CHEDOZEAU, Bernard, *Le Baroque*, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, 1989, p 236.

[2] MELLAH, Fawzi, *Elissa, la reine vagabonde*, Paris, Seuil, 1988, p. 143.

par le recours à des concepts opératoires[1] comme l'*émergence*, la *flexibilité* et l'*irradiation,* s'intéresse aux variations que subit un mythe entre différentes œuvres, époques, etc. Mais nous concernant, plutôt que d'emprunter cette méthodologie, certes fructueuse, mais déjà usitée dans les recherches comparatistes, pourquoi ne pas nous éloigner des sentiers battus, et tenter de réaliser avec le concept théorique du baroque ce qui serait possible pour un comparatiste avec les outils de la mythocritique ?

Toutes ces raisons sont presque aussi valables pour notre choix du roman. En effet, ce dernier est curieusement fort peu étudié comme nos recherches nous l'ont encore une fois démontré[2]. Les deux seules études qui nous aient intéressée sont une thèse réalisée par Nadjet Fakhfakh[3], et un article déjà cité de Ahmed Mahfoudh. Bien entendu, ces études ne nous intéressent que dans la mesure où elles touchent à certains éléments que nous nous apprêtons à exploiter, à savoir le caractère mythique et historique de la figure d'Elissa et sa structure dialogique. Or, loin de vouloir nous limiter à ces seuls aspects, notre étude se veut un peu plus ambitieuse, en ce qu'elle emprunte une piste novatrice, celle du baroque littéraire. Aussi, la thèse de la chercheuse tunisienne n'étant pas disponible, nous n'exploiteront dans notre travail que l'article de Mahfoudh auquel nous ferons appel à chaque fois que la nécessité s'en présentera.

Cependant, le fait que nous options pour le baroque pose un problème chronologique de taille. En effet, ce courant artistique et littéraire semble bien daté et circonscrit aux XVI et XVIIe siècles. Comment dans ce cas entreprendre de l'appliquer à une œuvre de la fin du XXe siècle sans risquer l'anachronisme et le non sens ? Ceci, d'autant plus que nous l'avons qualifié plus haut de moderne et de subversif. Comment l'esthétique baroque peut-elle se prévaloir de modernité, alors qu'elle a rayonné au moins trois siècles plus tôt ? Et comment peut-on prétendre

---

[1] Concepts élaborés par Pierre Brunel.

[2] La banque de données disponible sur le site www.limag.fr prouve que les rares études faites sur Mellah portent sur son premier roman *Le Conclave des pleureuses*. Quant à *Elissa, la reine vagabonde*, il ne fait l'objet que de quelques articles de: Tahar Bekri, Hafedh Djedidi (des penseurs et écrivains tunisiens) et de Tahar Ben Jelloun (écrivain marocain).

[3] Fakhfakh Najet née BEN ABDELKADER, *Elissa, entre le mythe et la réalité dans le roman de Fawzi MELLAH: Elissa, la reine vagabonde*, juin 1991, dirigée par Alya BACCAR BORNAZ.

qu'elle puisse subvertir et contester une écriture, celle du XIXe siècle, qui lui est bien postérieure ?

En fait, c'est la combinaison de tous ces questionnements qui a concouru à l'élaboration de notre problématique, que nous formulerons de la manière qui suit :

Dans quelle mesure l'esthétique baroque inscrit-elle l'œuvre de Mellah dans une dimension contestataire par rapport à l'écriture du roman historique traditionnel héritée du XIXe siècle ?

Nous nous interrogerons également, dans une question subsidiaire, sur la façon dont l'auteur investit le mythe d'Elissa dans son roman :

De quelle manière l'esthétique baroque produit-elle ce double effet de mythification/démythification de la figure d'Elissa?

La réponse à ces questions ne va pas sans l'élaboration d'hypothèses sur lesquelles toute notre investigation sera articulée. Nous en avons deux principales :

1) *Elissa, la reine vagabonde* serait un récit baroque aux niveaux :

1- générique (instauration d'un mélange entre cinq genres littéraires : l'épopée, le roman historique, l'épistolaire, les mémoires et l'essai);

2- structural (la structure narrative du récit serait conforme à celle du récit baroque);

3- thématique (les thèmes dominants seraient inhérents à la thématique baroque) ;

4- rhétorique (les figures de rhétorique dominantes appartiendraient au dispositif rhétorique baroque).

2) L'esthétique baroque produirait un double effet de subversion :

1- celle du roman historique traditionnel;

2- celle du mythe d'Elissa, dans la mesure où à côté de la figure sacrée et mythifiée d'Elissa se dessinerait une autre figure, humanisée et démythifiée, de cette reine.

Afin de mener à bien cette étude, nous la diviserons en quatre chapitres : le premier, intitulé « Le baroque entre art et littérature », est un état de la question du baroque, où nous nous proposerons d'esquisser, sinon une définition, du moins les critères essentiels qui nous permettront de cerner cette notion complexe, et de la

mettre en adéquation avec notre corpus. En fait, l'intérêt de ce chapitre réside dans le fait que nous nous y proposons de justifier notre choix du baroque, en en démontrant le caractère moderne et subversif. Le deuxième chapitre intitulé « D'un mélange générique », sera consacré à l'étude du mélange des cinq genres littéraires repérés dans le roman, et nous verrons dans quelle mesure ce mélange participe du baroquisme de l'œuvre. Quant au troisième chapitre, son titre est emprunté à l'article de Genette qui nous a servi de support pour le réaliser, en l'occurrence « D'un récit baroque ». Ce chapitre nous permettra d'appliquer à notre corpus les critères du récit baroque tels qu'élaborés par Genette dans son article homonyme. Enfin, le dernier chapitre intitulé « D'un baroque thématique et rhétorique » sera l'occasion pour nous d'étudier les thèmes, considérés comme baroques, qui dominent dans le récit, et le dispositif rhétorique qui lui confère ce débordement et cette frénésie qui nous ont dès le départ mise sur la piste du baroque littéraire.

En somme, ce que nous aimerions faire en adoptant cette démarche, c'est placer notre recherche sous le signe de la *nouveauté*. Cette nouveauté qui tranche avec les habitudes reçues dans le domaine des recherches maghrébines. Cette nouveauté qui consiste à introduire un écrivain presque inconnu dans les milieux universitaires algériens (du moins est-ce le cas pour notre propre université). Cette nouveauté qui consiste à mettre en œuvre un outil esthétique que l'usage a réduit à son expression la plus simple et la plus péjorative. Enfin, cette nouveauté qui, avant de nous séduire, avait déjà séduit notre héroïne Elissa, qui l'a prise comme emblème et symbole de son acte fondateur ; cette nouveauté qui, avant de figurer dans cette modeste introduction, était déjà entrée, depuis vingt-huit siècles, comme une composante fondamentale du nom de Carthage, Qart Hadasht, la Ville Nouvelle.

Chapitre 1

Le baroque entre art et littérature

Introduction

Le point d'interrogation qui clôt l'intitulé de notre mémoire est capital dans la mesure où il détermine la ligne directrice de notre recherche, à savoir prouver le caractère baroque d'*Elissa, la reine vagabonde.*

Compte tenu de l'appartenance générique de cette œuvre, notre premier réflexe fut naturellement de chercher à propos du « roman baroque ». Mais force fut pour nous de constater que cette notion non seulement posait problème aux théoriciens, mais qu'elle était le plus souvent, sinon absente, du moins reléguée en seconde zone dans la plupart des ouvrages consultés[1]. Parmi les raisons susceptibles d'expliquer une telle lacune se trouve le fait que le roman, dit baroque, soit apparu à une époque, le XVIIe siècle, où les genres dominants étaient la poésie et le théâtre. En effet, le genre romanesque était encore en pleine mutation. Sa structure incertaine et irrégulière était bien loin de ressembler à celle qu'il allait acquérir au XIXe siècle, son âge d'or. En plus du discrédit dont il fut frappé, il était noyé dans une nébuleuse terminologique telle, que les dénominations se trouvent encore hésitantes, voire prudentes : *roman de l'âge baroque, prose baroque*[2]*, âge du romanesque*[3]…etc.

Ceci étant, nous nous sommes tournée vers une notion plus englobante, et qui dépasse le cadre restreint du roman, à savoir celle de « récit baroque ». Là, nous avons eu quelque satisfaction à en retrouver non seulement des mentions, mais aussi des études, dont la plus marquante est sans doute celle de Gérard Genette, intitulée « D'un Récit baroque »[4]. Orienté essentiellement dans une perspective structuraliste, l'article présente à la fois les avantages et les insuffisances de toute approche rigoureuse et précise : s'il propose une approche novatrice du récit baroque, avec tout le dispositif terminologique et méthodologique qui s'impose, il n'en demeure pas moins incapable à lui seul de rendre compte d'une notion aussi vaste, riche et protéiforme.

---

[1] Qu'il s'agisse d'ouvrages théoriques ou d'histoire littéraire.

[2] CHEDOZEAU, op. cit., pp. 162-165.

[3] CHAUVEAU, Jean-Pierre, *Lire le baroque*, Paris, DUNOD, coll. Lettres Sup, 1997. p. 81.
BECKER, CASTEX, SURER, *Manuel des études littéraires françaises, XVIIe siècle*, Paris, Hachette, s.d., p. 5.

[4] GENETTE, Gérard, "D'un récit baroque", *Figures II*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1969, pp. 195-222.

Ainsi, la notion de baroque est d'autant plus difficile à cerner qu'elle englobe des réalités fort diverses, allant de la peinture jusqu'à la littérature, en passant par l'architecture, la sculpture, les ballets de cour et la musique. Mais la principale raison de cette difficulté réside, sans doute, dans le fait que l'esthétique baroque soit longtemps demeurée dans l'ombre, surtout en France où les institutions officielles ne voulaient reconnaître dans le XVIIe siècle que le « Grand Siècle classique », quitte à faire fi de toute une production foisonnante qui s'est également distinguée sous le règne de Louis XIII[1]. Dans cette optique, Jean-Pierre Chauveau déplore que « *le baroque ne s[oit] (…) dans ce contexte français [qu']une parenthèse confuse et malheureuse*[2]».

Cependant, une telle conception ne durera pas longtemps, puisque le baroque, qu'il soit artistique ou littéraire, bénéficie aujourd'hui d'un regain d'intérêt dont témoigne le large éventail de publications et de recherches qui lui sont consacrées. Ce sont, justement, ces dernières qui nous permettront de jeter la lumière sur cette notion encore floue, insaisissable et qui demeure encore rebelle aux définitions closes et absolues. Donc, la meilleure méthode de la saisir consistera pour nous en une synthèse des travaux qui l'ont prise comme objet d'étude.

Ainsi, nous nous intéresserons dans ce chapitre à des théoriciens et chercheurs comme : Heinrich Wölfflin, Eugenio d'Ors, Jean Rousset, Victor-Lucien Tapié, Claude-Gilbert Dubois, Gérard Genette, Bernard Chédozeau, Giselle Mattieu-Castellani, Jean-Pierre Chauveau et Mario de Carvalho.

Avant d'entamer notre approche théorique du baroque, un détour par son sens étymologique s'impose : *Le Dictionnaire du littéraire* nous informe que « *l'adjectif baroque vient du portugais* barroco *(1563) issu du latin* verrucus *(verrue). C'est au sens propre un terme technique de joaillerie « qui ne se dit que des perles qui ne sont pas parfaitement rondes » (Furetière, 1690)*[3] ». Par extension, « *le mot en vient à*

[1] En effet, l'appellation « Siècle de Louis XIV » paraît d'autant plus abusive que le règne effectif du Roi Soleil ne commence qu'à partir de 1661.

[2] CHAUVEAU, idem, p. 15.

[3] DUMORA-MABILLE, Florence, « Baroque » in ARON, Paul et al (dir), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, pp. 46-47.

qualifier au sens figuré toute irrégularité, et ce jusqu'à la « bizarrerie choquante » qui le définit chez Littré (1877)[1] *».*

Jean-Pierre Chauveau verse dans le même sens lorsqu'il cite l'exemple du mémorialiste Saint-Simon qui, « *à une époque férue de symétrie et de régularité comme l'époque (…) classique, (…) emploie déjà l'épithète dans un sens dérivé pour caractériser un événement (…) qui lui semble incongru, bizarre, choquant*[2] *».*

A la suite de Paul-Henri Rojat[3], nous sommes tentée de percevoir dans cet alliage entre pierre précieuse et irrégularité une association entre beauté et laideur, esthétique et imperfection. Une étymologie aussi chargée d'antithèses ne serait-elle pas révélatrice des attitudes passionnées d'attirance-répulsion dont le baroque n'a cessé d'être l'objet depuis quatre siècles d'existence ?

1- L'ère de la réhabilitation

Le baroque en arts est théorisé, pour la première fois, vers la fin du XIXe siècle par l'allemand Jacob Burckhardt (1818-1897) dans *Le Cicerone*[4]. Toutefois, il le définit négativement comme un *art sauvage*, une *dégénérescence*[5] qui succéderait à la Renaissance classique. Il faut attendre les travaux de Heinrich Wölfflin (1864-1945) pour que le baroque artistique prenne des allures plus positives. Ainsi, il le définit comme un tournant dans l'évolution de l'art, et ce à travers ses cinq célèbres catégories[6] formulées sous forme d'antithèses :

- Le passage du linéaire classique au pictural baroque ;
- Le passage d'une présentation par plans à une présentation en profondeur ;
- Le passage de la forme fermée à la forme ouverte ;
- Le passage de la pluralité des parties présentées à l'unité indivisible ;

---

[1] DUMORA-MABILLE, ibid.

[2] CHAUVEAU, idem, p. 5.

[3] ROJAT, Paul-Henri, *Littérature baroque te littérature classique au XVIIe siècle,* Paris, Ellipses, coll. Thèmes & études, 1996, p. 3.

[4] Paru à Bâle en 1860. la traduction française date de 1892.

[5] CHEDOZEAU, idem, p. 10.

[6] WOLFFLIN, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'art,* Brionne, Gérard Monfort, 1984, pp. 15-17, cité par CHEDOZEAU, pp. 11-13.

- Le passage de la clarté absolue des objets présentés à la clarté relative.

Une telle conception de l'évolution de l'art a le mérite d'affranchir le baroque de sa dépendance dégradante envers la Renaissance : il n'est plus considéré comme un déclin de celle-ci, mais plutôt comme un art qui lui succède ; il ne lui est plus inférieur, il en est seulement différent. La liberté caractéristique du baroque commence déjà à se préciser à travers ces principes : avec l'anéantissement des lignes qui compartimentaient l'œuvre, c'est le jeu sur les apparences qui est favorisé, avec ces saillies et enchaînements entre les différentes composantes, et qui donnent une impression d'unité globale à ce qui est représenté. Ce principe rejoint également celui du clair-obscur qui fait voir moins ce qui *est* que ce qui *apparaît* sous l'effet de la lumière. Quant aux critères de la présentation en profondeur et de l'ouverture des formes, ils produisent ces effets de mouvement et de libre déploiement des formes dans l'espace.

2- Dionysos contre Apollon

Une autre conception du baroque est apportée par la critique d'art au XXe siècle. En 1930, la voix de l'esthéticien et écrivain espagnol Eugenio d'Ors (1882-1954) s'élève pour refuser de « *voir dans le baroque une notion historiquement datée*[1] », mais plutôt une catégorie éternelle de l'esprit faite de liberté créatrice débordante, et qui viendrait en alternance avec ces tendances classiques, moins propices à la liberté et plus réglementées et coercitives. En cela, d'Ors rejoindrait l'alternance nietzschéenne[2] entre l'ordre apollinien et le désordre dionysiaque.

Il va sans dire que cette conception présente le baroque sous un jour favorable, en lui conférant ce dynamisme et cette vitalité nécessaires à la pérennité de tout art. Mario de Carvalho[3] cite quelques unes des vingt-deux espèces du genre baroque les plus connues, répertoriées par d'Ors : *Barocchus Romanus ; Barocchus Gothicus ; Barocchus Rococo ; Barocchus Romanticus…*etc.

---

[1] CHEDOZEAU, idem, p. 13.

[2] Voir F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, 1872.

[3] CARVALHO, Mario de, « La Création carnavalesque comme une œuvre d'art baroque », www.cairn.info/load_pdf.php?ID_REVUE=SOC&ID_NUMPUBLIE=SOC_071&ID_ARTICLE=SOC_071_0059

Quelque mérite quelle ait, la conception orsienne a souvent été critiquée en raison de la dualité, si ce n'est l'inimitié, qu'elle instaure entre deux arts qui passeraient leur temps à se succéder l'un à l'autre plutôt qu'à se rencontrer. Cependant, son apport n'en demeure pas moins considérable, en ce qu'elle offre la possibilité de retrouver le baroque en dehors de son siècle d'apparition, et fait de lui un état d'esprit susceptible de revenir à n'importe quelle époque de notre histoire.

3- D'un baroque littéraire : Circé et le paon

Jean Rousset (1910-2002) compte parmi les premiers chercheurs à exhumer les œuvres littéraires françaises produites durant la période baroque. A lui revient également le mérite d'avoir défini des critères précis et rigoureux du baroque littéraire, empruntés au domaine des arts, et plus précisément aux catégories wölffliniennes déjà mentionnées. Dans son ouvrage fondateur, *La Littérature de l'âge baroque en France,* il situe le Baroque littéraire français entre 1580 et 1670[1]. Aussi, définit-il quatre critères[2] majeurs du Baroque :

a) ***L'instabilité*** *d'un équilibre en voie de se défaire pour se refaire, de surfaces qui se gonflent ou se rompent, de formes évanescentes, de courbes et de spirales.*

b) ***La mobilité*** *d'œuvres en mouvement qui exigent du spectateur qu'il se mette lui-même en mouvement et multiplie les points de vue (vision multiple).*

c) ***La métamorphose*** *(…), l'unité mouvante d'un ensemble multiforme en voie de métamorphose.*

d) ***La domination du décor,*** *c'est-à-dire la soumission de la fonction au décor, la substitution à la structure d'un réseau d'apparences fuyantes, d'un jeu d'illusions.*

A partir de ces critères, Rousset développe dans les deux premières parties de son ouvrage toute une thématique propre à la littérature baroque. Parmi ces thèmes,

---

[1] En fait, à quelques variation près, la majorité des chercheurs s'accordent à situer le baroque littéraire français entre le dernier tiers du XVIe siècle et le deuxième tiers du XVIIe siècle.

[2] ROUSSET, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France, Circée et le Paon,* Paris, José Corti, 1953, pp. 181-182.

citons les plus importants tels que : *la métamorphose* (symbolisée par la figure de Circée) ; *l'étrange ; l'univers en mouvement ; l'inconstance ; la fuite ; l'ostentation* (symbolisée par la figure du paon) ; *le déguisement ; le trompe-l'œil ; la précarité ; le doute ; la mort ; le rêve funèbre ; le paysage funèbre ; la flamme* (vie fugitive) ; *la bulle* (monde en mouvement) ; *l'eau ; le miroir,* etc.

Dans la troisième partie de son ouvrage, Rousset s'intéresse aux « formes baroques »[1], d'abord dans les beaux-arts puis dans la littérature. Ainsi, il étudie un type de métaphore récurrent chez nombre de poètes baroques, les « violons ailés »[2], puis un type de poème aux accents fortement asianistes[3]. Il s'intéresse ensuite à l'œuvre poétique de Malherbe[4], pour en arriver à l'œuvre dramatique de Corneille[5]. Rousset met l'accent sur l'oscillation de ces deux écrivains entre extravagance baroque et tendances plus classiques. Son choix de Malherbe et de Corneille est, sans doute, motivé par sa volonté de réconcilier cette France, qui s'entête à demeurer classique, avec son passé baroque, et ce en exploitant l'exemple des deux écrivains les plus emblématiques du paradoxal « Grand Siècle classique ».

Par ailleurs, Chédozeau nous explique une autre conception de Rousset qui tend à reconnaître dans le baroque une *anthropologie* et une *culture :*

> *Comme le suggère l'organisation de l'*Anthologie[6]*, l'univers baroque passe de la prise de conscience du réel de l'inconstance, à un idéal, éloigné mais tout aussi « réel », de permanence ; d'un réel dont la fluidité et l'instabilité empêchent l'homme de se saisir et même de se ressaisir, à un réel idéal dans lequel, au terme de cette vie d'épreuves, dues à l'impossibilité de se définir comme Un, l'homme atteindra à la stabilité de la lumière et de l'Un divin*[7].

A travers une conception aussi mystique, Rousset semble mû par une volonté de conférer des allures plus positives à ce courant plutôt connu par ses désordres. Ainsi, l'angoisse baroque devant l'inconstance de la vie ne serait pas stérile, mais

---

[1] ROUSSET, idem, p. 161.

[2] ROUSSET, idem, p. 184.

[3] L'asianisme est un style exubérant et enflé instauré par le tribun grec Démosthène (384-322 av. J. C.). Il s'oppose à l'atticisme, style plus sobre et mesuré représenté par l'orateur athénien Lysias (440-380 av. J. C.).

[4] ROUSSET, idem, p. 196.

[5] ROUSSET, idem, p. 204.

[6] ROUSSET, J., *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, José Corti, 1961.

[7] CHEDOZEAU, idem, p. 46.

figure plutôt cette recherche de la quiétude perdue. Autrement dit, loin de se complaire dans l'instabilité et l'agitation, toutes les forces de l'univers baroque tendraient vers un idéal spirituel de sérénité. Mais quand un tel idéal est-il atteint ? A suivre Chédozeau et la progression de l'*Anthologie*, la *mort* est seule garante de ce passage à l'Un divin. Ainsi, après avoir peuplé les méditations des baroques dans des visions funèbres, parfois macabres, elle se retrouve au bout du chemin, comme au dernier acte d'une pièce tragique. Chauveau ne pense pas autre chose lorsqu'il écrit :

> *Comme au théâtre, où le sens de l'action ne se découvre souvent qu'une fois le dénouement accompli, c'est donc souvent dans la mort que les auteurs découvrent, ou cherchent à découvrir, le sens d'une vie dont le déroulement apparaît comme une suite d'illusions, et où chacun joue un rôle, manipulé par un mystérieux metteur en scène. Le monde est un théâtre*[1].

4- Le détour par l'Histoire

La compréhension de l'essence du courant baroque et de ses véritables enjeux ne saurait se passer d'un détour par l'histoire de l'Europe qui l'a vu naître, à savoir celle des XVIe et XVIIe siècles. Dans *Baroque et Classicisme*[2], Victor-Lucien Tapié retrace le parcours du baroque depuis sa naissance en Italie jusqu'à son extension fulgurante dans le reste de L'Europe et aux Amériques, en passant par son aventure controversée en France. C'est ainsi qu'il s'attelle à prouver l'étroite solidarité entre le baroque et la Contre-Réforme[3] catholique qui l'a impulsé. Il le définit comme un courant *"monarchique, aristocratique, religieux et terrien"*[4]. Monarchique car, selon l'auteur, le baroque s'épanouit dans les cours en quête d'un art susceptible de concrétiser leur idéal de faste et de somptuosité[5]. Aristocratique du fait qu'il se développe dans des sociétés fortement hiérarchisées, où la noblesse qui tient les rênes du pouvoir se reconnaît dans cet art propre à consolider sa foi catholique[6]. Religieux

---

[1] CHAUVEAU, op. cit., p. 26.

[2] TAPIÉ, Victor-Lucien, *Baroque et Classicisme*, Paris, Plon, coll. Civilisations d'hier et d'aujourd'hui, 1957.

[3] Réforme de l'Eglise catholique qui vise à contrecarrer la Réforme protestante.

[4] TAPIÉ, idem, p. 328.

[5] TAPIÉ, idem, p. 152.

[6] L'auteur explique en page 61 les affinités entre la hiérarchie de cette société et celle de l'Eglise tridentine.

vu son attachement à l'esprit du Concile de Trente[1]. Terrien car le contexte qui voit son essor est dominé par un regain d'intérêt pour la terre, bien inépuisable et si précieux pour le propriétaire et le paysan qu'il est entouré de prestige[2]. De plus, le paysan n'est pas écarté du plaisir des spectacles baroques qui, s'ils ne répondent pas chez lui à des caprices de parade exhibitionniste, satisfont par contre à ses besoins d'émerveillement et de ferveur religieuse[3].

En outre, Tapié ne manque pas de contester certaines idées reçues qui présentent le baroque comme une antithèse de la Renaissance, ou encore qui y voient un art jésuite. Ainsi retrace-t-il une *double Renaissance* : celle d'avant le sac de Rome (1527) et celle d'après. Cette dernière porte déjà les germes du baroque visibles dans les œuvres tourmentées de Michel-Ange et mouvementées du Corrège[4]. Quant à l'association du baroque à la Compagnie de Jésus, l'historien s'applique à la battre en brèche dans un exposé minutieux des conceptions artistiques des jésuites qui ne valent que pour le Gesù[5] de Rome, et que la Compagnie s'est fort peu souciée d'imposer à ses adeptes qui essaimaient un peu partout en Europe[6].

Si le baroque n'est pas un art jésuite, il est néanmoins certain pour l'auteur qu'il s'agit d'un art romain dont l'essor est l'œuvre de ces Papes mécènes[7] qui ont entrepris d'embellir la Ville Eternelle, capitale de la chrétienté et centre rayonnant des arts. L'âge d'or du baroque artistique fut sans conteste celui du Bernin et de Borromini dont les œuvres cristallisent à elles seules tous les principes de l'esthétique baroque. A telle enseigne que l'échec du voyage du Bernin à Paris (1665) est considéré par d'aucuns comme emblématique de l'échec du baroque en France. Selon toute apparence, les conceptions fantaisistes et audacieuses du Cavalier Bernin étaient trop brutales pour le goût français de l'époque en faveur de la simplicité et de la régularité. Dans sa sympathie évidente pour le baroque, Tapié ne

[1] Concile qui consacre la Contre-Réforme. Il se tient de 1545 à 1563 sur l'initiative du Pape Paul III et de Charles-Quint.

[2] TAPIÉ, idem, p. 58.

[3] TAPIÉ, idem, p. 152.

[4] TAPIÉ, idem, pp. 33-41.

[5] Eglise emblématique des jésuites construite entre 1550 et 1584.

[6] TAPIÉ, idem, p. 68.

[7] Il s'agit d'Urbain VIII, Innocent X et d'Alexandre VII qui se sont succédés au Saint-Siège entre 1623 et 1667.

voit, pour sa part, dans le rejet des projets du Bernin pour le Louvre que son éviction par des Français nationalistes et jaloux d'un rival redoutable[1].

Pour ce qui est de la position française, l'auteur la trouve moins tranchée qu'elle ne paraît sous la plume des autres historiens de l'art. En effet, bien que la France opte décidément pour le classicisme, la sensibilité baroque n'en reste pas moins visible à travers l'éclectisme d'un le Vau, ou encore à certains mouvements et ondoiements qui égaient le Louvre, Versailles… Il ne se passe pas autre chose sur le plan littéraire, où nous retrouvons des auteurs reconnus comme classiques, tels que Racine et Molière, mais dont les œuvres présentent en filigrane des accents baroques sensibles[2].

En somme, Victor L. Tapié voit dans le passage de la France du baroque au classicisme moins un conflit ou une victoire d'un courant sur un autre, qu'une richesse, somme toute logique dans une nation aux goûts multiples et à l'héritage varié : « … *ce classicisme triomphant, si riche de nuances qu'il fût, n'exprimait pas tout. Et que la France préservât bien des valeurs qui semblent plus proches du baroque, n'était-ce pas encore un témoignage de sa vitalité ?*[3]».

5- Pour une grammaire narrative du récit baroque

C'est Gérard Genette (né en 1930) qui a théorisé l'approche structurale du récit baroque. Dans son article « D'un récit baroque »[4], il démontre la façon dont Saint-Amant a construit son *Moyse sauvé* (1653), une longue idylle sur l'exposition de Moïse, à partir d'un argument fort succinct tiré de la Genèse. Dans ce dessein, Genette parle de trois procédés principaux qui permettent à l'auteur non seulement d'étendre son récit, mais encore d'y créer une impression de diversité et d'abondance qui ne se dégage pas du récit originel. Ces procédés consistent à amplifier le récit d'abord par *développement*, puis par *insertion*, et enfin par *intervention*[5].

---

[1] TAPIÉ, idem, p. 216.

[2] TAPIÉ, idem, p. 231.

[3] TAPIÉ, idem, p. 263.

[4] GENETTE, op. cit., pp. 195-222.

[5] GENETTE, idem, p. 196.

Selon Genette, « *l'amplification par développement est une simple expansion du récit. Elle consiste à le gonfler en quelque sorte de l'intérieur en exploitant ses lacunes, en diluant sa matière et en multipliant ses détails et ses circonstances*[1] ». Un tel procédé contribue selon Genette à créer un effet de *dramatisation*[2], susceptible de tenir le lecteur en haleine grâce au doute qu'il fait planer sur le sort du héros. La multiplication des énoncés interrogatifs est le moyen adéquat pour le maintien de cette tension dramatique.

Concernant le deuxième mode d'amplification, il «*procède par insertion d'un ou plusieurs récits seconds à l'intérieur du récit premier*[3] ». D'emblée, Genette précise que ce mode ne se limite pas à cette catégorie d'histoires enchâssées et racontées par l'un des personnages du récit, mais qu' « *il peut en exister d'autres*[4] ». Et c'est justement le cas de notre récit comme nous le verrons plus loin.

Quant au procédé de l'amplification par intervention, Genette le distingue des deux premiers en ce qu'il nous fait « *quitt[er] l'univers du récit pour celui du discours*[5] ». Ainsi, l'auteur sort de son effacement habituel pour manifester sa présence par des procédés qui vont du signalement[6] ou de la justification de telle organisation des épisodes, jusqu'au commentaire subjectif du comportement de ses héros.

6- Correspondances

A la suite de Rousset, Claude-Gilbert Dubois définit à son tour, en 1973, des « correspondances littéraires »[7] aux valeurs du baroque artistique. Ainsi :

- Au *goût du monumental* en art, correspondraient sur le plan littéraire des *sujets grandioses ; des poèmes cosmogoniques ; un vocabulaire grandiloquent ; des procédés accumulatifs ou itératifs ; un goût pour l'hyperbole,* etc.

[1] GENETTE, idem, p. 196.

[2] GENETTE, idem, p. 197.

[3] GENETTE, idem, p. 201.

[4] GENETTE, idem, p. 202.

[5] GENETTE, idem, p. 213.

[6] GENETTE, idem, p. 214.

[7] Nous les empruntons à CHEDOZEAU, idem, pp. 22-23.

- A la *volonté d'impressionner,* correspondraient, au théâtre *la volonté de puissance et la recherche de la gloire ; un art de la surprise ; le mélange des genres ; l'antithèse ; l'oxymore ; le paradoxe*, etc.
- A l'exhibition de puissance matérielle, correspondraient *l'expression des richesses de l'univers ; le bigarré du chaos, la truculence ; l'érotisme ; le mysticisme ; innovation plus que codification*, etc.
- A l'importance des superpositions décoratives, correspondraient *parallélismes ; symétries, périphrases ; accumulations ; redondances ; hyperboles ; métonymies ; métaphores ; asyndètes ; anacoluthes*, etc.
- Au goût du singulier et de l'insolite, correspondraient *exaltation du héros ; affirmation d'originalité ; hermétisme ; goût de l'allusion ; miroir ; labyrinthe ; allégorie ; écarter le vulgaire et prôner le double sens*, etc.

Cette énumération nous permet de mesurer l'apport de C.-G. Dubois, qui ajoute à la thématique de Rousset tout un éventail de figures de rhétorique fortement prisées par les auteurs baroques.

7- De l'oralité à la prose imprimée

Bernard Chédozeau (né en 1937) a divisé son ouvrage, *Le Baroque*, en deux parties majeures : la première est consacrée aux *genres oraux non destinés à l'impression*, tandis que la deuxième partie traite des g*enres littéraires destinés directement à l'impression.* Cette répartition est déterminée par l'hypothèse de l'auteur qui suppose que les œuvres baroques sont essentiellement de *tradition orale,* destinées à être déclamées, chantées ou récitées. L'artiste (le poète, l'orateur…) est d'abord soucieux de persuader, de captiver le destinataire (lecteur, spectateur), et d'obtenir son adhésion affective et totale à ce qui est représenté. Un tel effet ne peut être obtenu qu'en multipliant les apostrophes au lecteur, et en faisant appel davantage à son affect et sa sensibilité qu'à sa raison, son intellect et son esprit critique. Ces dernières facultés sont plutôt ciblées par les Messieurs de Port-Royal, dont l'acharnement tenace et zélé contre les baroques a été l'un des facteurs qui ont précipité son déclin en France vers la seconde moitié du XVIIe siècle.

A suivre le raisonnement de l'auteur, les genres pleinement baroques seraient : *la poésie, le théâtre* et *la prédication.* D'autre part, il y a ce que Chédozeau qualifie de *genres intermédiaires* : *roman, histoire* et *littérature religieuse baroque en prose*. Bien qu'ils soient encore fascinés par les procédés de l'oral, ils sont destinés à l'impression. C'est pourquoi leur statut demeure ambigu, oscillant entre la liberté et la spontanéité inhérentes à l'oralité et les lois contraignantes et coercitives de la prose imprimée. Selon Chédozeau, de telles œuvres sont sous-tendues par une volonté de perpétuer les valeurs du monde oral d'avant l'imprimé. Elles sont porteuses de valeurs que le classicisme dénoncera comme illusoires ou dangereuses : culte de l'image, affectivité débordante, éveil des sens, mélange du sacré et du profane, déploiement de l'imagination, etc.

Le compte rendu de Chédozeau sur le théâtre baroque[1] nous semble fort intéressant, dans la mesure où il met l'accent sur la technique du « théâtre dans le théâtre »[2] qui illustre cette thématique du masque, des jeux de miroir, et surtout cette technique de la mise en abîme qui « *donne plusieurs champs de profondeur à ce qui est représenté et qui se trouve chargé de significations entièrement renouvelées*[3] ». En outre, l'essor de la tragi-comédie est l'expression parfaite du principe du *mélange des genres*. Or, ce dernier ne sera pas de longue durée, puisque le théâtre s'achemine durant la décennie 1630-1640 vers « *la réapparition des genres comique et tragique, à nouveau distingués l'un de l'autre*[4] ». Ce qui constitue un autre facteur du glissement du baroque vers le classicisme.

Concernant la prose narrative, l'appellation baroque est peu compatible avec le genre romanesque[5]. On parle plutôt d'un « roman de l'âge baroque ». Ses origines sont multiples : grecques, espagnoles, italiennes et médiévales. Mais il est le plus souvent considéré comme un genre frivole, plus ludique que propice à exciter la dévotion. Etant destiné directement à l'impression, il pose le problème de son aspiration à atteindre profondément un lecteur qui demeure distant et virtuel.

---

[1] Repris essentiellement aux travaux de Raymond LEBÈGUE dans : *Etudes sur le théâtre français,* Paris, Nizet, sans date.

[2] CHEDOZEAU, idem, p. 101.

[3] CHEDOZEAU, idem, p. 102.

[4] CHEDOZEAU, idem, p. 99.

[5] CHEDOZEAU, idem, p. 162. L'auteur penche plutôt pour le terme « prose baroque » qu'il emprunte à A. GARCIA-BERRIO, « la prose baroque », *XVIIe siècle*, n°160, 1988, vol.3, p. 295.

Cependant, H. Coulet s'exprime en termes de « roman baroque » dans *Le Roman jusqu'à la révolution* (1967), et en donne même certains traits[1] :

- Narration d'une réalité transfigurée aux situations invraisemblables, coups de théâtre, succession d'accidents incongrus, caprices d'un auteur peu soucieux du bon sens, etc.
- L'action est décrite comme dans un théâtre, sa mise en scène interpelle l'imaginaire du lecteur invité à y participer virtuellement.
- L'expression est imagée, emphatique à outrance, au point d'en devenir agaçante à force d'extravagance et de mauvais goût.

Ces caractères s'expliquent par l'attachement encore vivace du roman aux autres genres baroques comme la poésie ou le théâtre. Ainsi, ce genre demeure friand de *spectacles d'horreur*[2] directement repris au théâtre baroque ; et de *jeux de langages*[3] empruntés surtout à la poésie baroque. Mais déjà, ces romans portent en eux des germes de nouveauté en empruntant la voie de l'analyse intérieure des sentiments comme dans *Le Grand Cyrus, Clélie…*De même que des survivances baroques demeureront au cœur du roman dit classique, tel que *La Princesse de Clèves.*

Enfin, loin de prétendre épuiser tout l'ouvrage de Chédozeau, on ne saurait passer sous silence l'éclairage qu'il apporte sur le concept du « héros baroque »[4]. Il est présenté comme un passionné, parfois masqué, avide de gloire ou se complaisant dans la contemplation de sa propre image. Don Quichotte en demeure le type parfait[5]. Héros vagabond, errant, il entretient une relation problématique avec l'espace : il n'a pas de chez soi, mais l'univers tout entier lui est ouvert. Il appréhende sa vie dans une perspective analogique avec celle des héros chevaleresques qui peuplent ses lectures, et dont il tente de revivre les aventures tout comme le fidèle est invité à revivre la vie du Christ et des saints lors des spectacles liturgiques. De par la relation

[1] CHEDOZEAU, idem, p. 165.

[2] CHEDOZEAU, idem, p. 166.

[3] CHEDOZEAU, idem, p. 167.

[4] CHEDOZEAU, idem, p. 215.

[5] CHEDOZEAU, idem, p. 217.

étroite qu'il cultive avec le livre lu, il est à la frontière de l'oralité baroque et des exigences de l'esthétique de la prose imprimée.

Signalons qu'un tel idéal n'a jamais pu s'implanter sérieusement en France, où naît une conception plus classique et laïque de l'homme : c'est l'idéal de « l'honnête homme »[1]. Doté d'une profondeur qui refuse l'ostentation des apparences, il abhorre les effusions lyriques outrancières, et est plutôt tourné vers l'analyse morale plus réservée et discrète. Il ne se définit pas par une quelconque identification à un idéal de saint ou de héros, mais en se référant aux traités de civilité, de bienséance et d'honnêteté. En outre, il revendique une érudition puisée à la lecture des livres qui lui permettent une meilleure connaissance de soi et de ses semblables. De ce fait, l'apparition de l'idéal de l'honnête homme qui vient supplanter celui du héros baroque est à comprendre, encore une fois, dans cette logique de résorption du baroque en faveur du classicisme triomphant.

8- Retour à la mythologie

Une évolution dans les études du baroque est marquée par Giselle Mattieu-Castellani[2] qui, vers la fin des années 1970, dépasse le carcan religieux vers le monde mythologique. En effet, la littérature baroque était jusque-là étroitement liée au sacré et à la dévotion. C'est l'*alliance du Parnasse et du Calvaire* dont parle Chédozeau. Mais Mattieu-Castellani vient briser cette image en investissant le domaine du profane et du mythologique, et en confortant la conception du baroque comme une mode de l'analogie dans son ouvrage majeur *Mythes de l'Eros Baroque* (1981). Mathieu-Castellani retient quatre mythes :

- Les figures liées au symbolisme du feu : Prométhée, le Phénix…
- Les figures associées au symbolisme de l'air, avec le thème du vol : Phaëton, Icare…
- Les figures du héros supplicié, avec le thème de l'*hybris* : Tantale, Sisyphe, Ixion, Actéon…
- La figure de la monstruosité : Méduse qui punit le voyeur audacieux…

[1] CHEDOZEAU, idem, p. 220.

[2] CHEDOZEAU, idem, pp. 69-71.

Ainsi, le héros n'est pas toujours gagnant : à l'exploit succède l'échec. Ces héros sont parvenus à leurs limites à force de s'être mesurés au-delà de la logique autorisée. Leur investissement en littérature devient garant d'une plus grande fidélité à la réalité vécue dans toute l'étendue de ses paradoxes :

> *Le mythe exprime volontiers une psychologie contradictoire. L'imaginaire baroque emploie d'ailleurs ces mythes d'une façon qui contribue à le définir lui-même. Autrefois principe d'explication du monde, le mythe devient ici un « mode de représentation » portant les fantasmes du poète : « Le mythe joue alors le rôle d'un [révélateur] : c'est en creusant les virtualités des histoires mythiques que le poète tout à la fois s'approprie cette culture et se définit par rapport à elle. »*[1]

Par ailleurs, Mattieu-Castellani insiste sur l'aspect a-historique de la poétique baroque, en ce sens où l'Histoire (des héros ou des saints) et les récits mythologiques sont appréhendés dans leur aspect cyclique, et ne sont conçus que comme des viviers d'*exempla*, d'histoires de vies typiques qu'il s'agit moins de raconter ou d'imiter que de faire revivre au lecteur-spectateur.

9- Et la fascination persiste

Dans son ouvrage *Lire le baroque*, Jean-Pierre Chauveau qualifie le baroque d'*invention heureuse et fructueuse du XXe siècle*[2]. Invention car, comme l'ont précisé ses prédécesseurs, le terme est récent dans les recherches artistiques et littéraires. Heureuse et fructueuse car la notion nous permet d'effectuer une approche novatrice de toute une littérature longtemps engloutie dans les profondeurs de l'oubli, et ouvre la porte à une nouvelle perception du XVIIe siècle. L'auteur bâtit son ouvrage sur la thèse selon laquelle toute une génération d'écrivains et d'artistes, évoluant dans les mêmes conditions politiques, sociales et économiques recourt au même moyen esthétique, le baroque, pour exprimer sa vision du monde, ses doutes et ses aspirations profondes; d'où ces affinités criantes entre œuvres littéraires et créations picturales, architecturales et sculpturales[3].

---

[1] MATTIEU-CASTELLANI, *Mythes de l'Eros baroque,* Paris, PUF, 1981, p. 10, citée par CHEDOZEAU, p. 70.

[2] CHAUVEAU, idem, p. 6.

[3] CHAUVEAU, idem, p. 10.

L'auteur dépeint cette époque comme une période de contradictions où les registres comiques et tragiques côtoient l'héroïque et le satirique. Cette diversité générique trouve, sans doute, son explication dans la diversité des réactions[1] des écrivains aux troubles et incertitudes qui ont caractérisé l'âge baroque. Chauveau parle d'une *littérature pour temps de crise*[2]: aux guerres fratricides et sanglantes, s'ajoutent les angoisses inhérentes aux récentes découvertes astronomiques et géographiques qui ôtent à l'homme son statut rassurant de centre du monde, et poussent les limites de l'univers à l'infini. Poètes, écrivains et artistes se font l'écho de cette panique universelle.

Sur le plan chronologique, l'auteur distingue entre trois périodes principales :

1- La période marquée par les guerres civiles (1590-1625) ;

2- Le règne de Louis XIII (1625-1645) ;

3- La génération de la Fronde (1645-1660).

Les poètes qui évoluent durant la première période sont traumatisés par les conflits confessionnels. Leurs réactions varient entre un engagement sérieux sous-tendu par une conscience tragique[3] (d'Aubigné), une *poétique de la violence*[4] (théâtre de Hardy), des écrits satiriques d'inspiration juvénalienne[5] (Jean Auvray), ou encore l'évasion à travers la poésie amoureuse et le roman pastoral[6] (d'Urfé), et enfin le scepticisme provoquant, accentué par le sentiment de la précarité, de l'inconstance et de la vanité de l'existence[7] (Théophile de Viau).

Le règne de Louis XIII est caractérisé par le retour vers la sérénité grâce à la politique de consolidation du pouvoir entreprise par Richelieu[8]. L'engouement du public pour les œuvres romanesques va crescendo, favorisé en cela par le succès retentissant de *L'Astrée*. Quant au théâtre, il parvient à son apogée avec le triomphe

---

[1] L'auteur explique (pp. 42-47) comment certains réagissent en composant des œuvres héroïques (d'Aubigné, Hopil), alors que d'autres adoptent des attitudes sceptiques et libertines (Montaigne, Théophile de Viau).

[2] CHAUVEAU, idem, p. 23.

[3] CHAUVEAU, idem, p. 62.

[4] CHAUVEAU, idem, p. 25.

[5] CHAUVEAU, idem, pp. 63-65.

[6] CHAUVEAU, idem, pp. 65-69.

[7] CHAUVEAU, idem, pp. 75-78.

[8] CHAUVEAU, idem, pp. 79-80.

de Corneille qui donne ses lettres de noblesses à la tragi-comédie, genre baroque par excellence, à travers son refus du cloisonnement *classique* entre comédie et tragédie. Enfin, la poésie est surtout mondaine[1], avec cet essor de la vie de cour et cette prolifération des salons où les poètes rivalisent en traits d'esprit et en exploits langagiers. Vincent Voiture reste le poète le plus représentatif de cette génération.

Les disparitions de Richelieu et de Louis XIII marquent le retour des troubles et de l'instabilité. Si, sur le plan politique, la noblesse tente de s'imposer par la Fronde devant Mazarin et Anne d'Autriche ; sur le plan littéraire, elle cherche à se mettre en valeur en se tendant un miroir flatteur dans la lecture des romans héroïques[2] : ainsi, l'imagination des écrivains se met à exalter des valeurs où les nobles tendent à se reconnaître, telles que le courage, l'héroïsme, la générosité, etc. Des récits comme *Le Grand Cyrus, Clélie,* etc, sont bâtis sur des intrigues pleines de péripéties à l'enchaînement vertigineux, de rebondissements et d'épreuves dignes des personnages les plus valeureux. Le genre poétique se trouve marqué, quant à lui, par cette poésie religieuse qui perpétue la tradition malherbienne[3] d'un côté, et de l'autre par un essor considérable de la bouffonnerie et de la satire héroï-comique[4], incarnées principalement par Scarron qui, avec son *Virgile travesti,* réussit à plonger dans la trivialité l'un des genres les plus nobles qui soient, l'épopée.

En plus de cette périodisation, Chauveau distingue entre littérature aristocratique et littérature bourgeoise[5]. Ainsi, bien que le XVIIe siècle soit l'époque où la noblesse commence à perdre de son prestige, en raison de la politique de domestication initiée par Richelieu et parachevée par Louis XIV, les idéaux de la noblesse féodale persistent, et les aristocrates cherchent dans la littérature des moyens d'échapper à la trivialité et de se renvoyer une image avantageuse d'eux-mêmes. C'est ainsi que va s'épanouir une « littérature héroïque » où les nobles prennent les devants, et qui se décline à travers les genres tragique et romanesque. Ce dernier était particulièrement prisé à l'époque, car il est le lieu propice où se manifestent les valeurs de l'aristocratie : bravoure, galanterie, amour tyrannique,

[1] CHAUVEAU, idem, pp. 100.

[2] CHAUVEAU, idem, pp. 103-104.

[3] CHAUVEAU, idem, p. 105.

[4] CHAUVEAU, idem, pp. 107-108.

[5] CHAUVEAU, idem, pp. 47-52.

faste, ostentation, etc. Les œuvres produites s'en trouvent, par conséquent, chargées d'une rhétorique de l'excès et de la grandiloquence : métaphores outrancières, figures hyperboliques, superlatifs, etc.

En revanche, la littérature bourgeoise prend le contre-pied de la précédente dont elle critique le snobisme et le caractère artificiel et mensonger. Par sa veine satirique et parodique, elle se montre beaucoup plus réaliste. C'est ainsi que Charles Sorel dénonce avec son *Anti-Roman* du *Berger extravagant* (1633) les dérives de cette littérature trompeuse, et ce à travers une caricature du roman pastoral. En outre, un titre oxymorique tel que *Le Roman comique* de Scarron (1651) est révélateur, à bien des égards, de cette volonté satirique qui entreprend de trivialiser et de ridiculiser des personnages de rang noble.

10- Lorsque le baroque vire au carnavalesque

Dans son article « La Création carnavalesque comme une œuvre d'art baroque »[1], Mario de Carvalho tente de démontrer que le carnaval brésilien n'est autre que la concrétisation des principes de l'esthétique baroque. Dans ce dessein, il démarre des origines religieuses du carnaval, et de l'extension de la culture baroque aux Amériques avec les grandes migrations européennes, puis il établit des connivences entre les caractéristiques de l'architecture baroque et celles des défilés carnavalesques.

Sa théorie d'appui est celle d'Eugenio d'Ors qui considère le baroque comme un fait culturel susceptible de réapparaître à différentes époques de l'histoire ; ce qui entraîne une vision plus large de ce courant qui ne se retrouve plus circonscrit dans le temps et l'espace. Carvalho pour sa part, parle de *Barocchus Carnavalus* qui consiste chez les Brésiliens en une rupture momentanée avec les duretés de la vie, sous forme de défilés allégorique hauts en couleurs, où la frénésie du mouvement côtoie la fantaisie du déguisement et les mélanges les plus insolites.

Un double plaisir, visuel et spirituel, est procuré au spectateur qui est à la fois fasciné par cet amalgame de formes et de couleurs bariolées, et trouve matière à

[1] CARVALHO, op. cit.

méditation devant ces allégories et ces mises en scène aux significations profondes. Les barrières entre monde matériel et univers onirique s'effritent, avec l'exaltation sans retenue de l'imagination du spectateur devant un tel déchaînement des images.

Ainsi, les mêmes principes régissent le spectacle carnavalesque et les œuvres artistiques baroques : mouvements démesurés, parade ostentatoire, mélanges fantaisistes de couleurs et de formes, volonté de séduction par le déploiement de l'image, théâtralité de la vie, etc. L'auteur explique que le carnaval tend à une rupture et une modification de l'existence, en donnant consistance à ce rêve de fusion sociale. En effet, lieu de kermesse populaire, où les barrières entre classes sociales s'effritent, et où des gens de tous bords se rencontrent, tout devient permis au carnaval, la transgression de l'ordre social autant que les fantasmes. Thérapie collective où sont purgées toutes les douleurs et frustrations accumulées tout au long de l'année, il favorise le tissage de liens sociaux nouveaux, et une recréation de l'univers, ne serait-ce que l'espace des quelques heures que dure sa représentation.

Synthèse

Il va sans dire que ce résumé reste sommaire et insuffisant compte tenu de tous les travaux qui furent réalisés sur le baroque, et auxquels nous n'avons pas pu accéder. Cependant, nous pensons avoir touché à l'essentiel dans la mesure où, à partir de ces diverses conceptions, des constantes surgissent et des rapprochements se font jour.

Ainsi, cet inventaire a le mérite de cerner le baroque sous plusieurs aspects : structural, thématique, rhétorique, artistique, philosophique, etc ; ce qui ne fait qu'accroître son efficacité comme outil théorique. Mais cette diversité n'en ménage pas moins des points de convergence, à l'exemple de ces affinités maintes fois constatées entre arts et littérature baroques. Signalons également l'apport considérable de Carvalho qui nous permet d'enrichir notre approche du baroque, avec l'introduction de la dimension carnavalesque. Cette dernière, bien que Carvalho ne l'ait prise qu'en tant que spectacle populaire, nous intéresse toujours dans la mesure où le raccourci avec l'investigation littéraire est déjà assuré par la théorie bakhtinienne[1].

Précisons quand même que les principes que nous retiendrons pour le baroque littéraire seront motivés par leur conformité à notre corpus. En effet, il serait illusoire de chercher, coûte que coûte, à appliquer tous ces critères à l'œuvre de Mellah. En revanche, si nous démarrons à partir de ces effets de lecture, certes subjectifs et personnels, qui ont, dès le départ, motivé notre choix du baroque comme concept de base de cette recherche, nous pensons pouvoir circonscrire notre champ d'étude, et cibler avec précision les éléments qui font l'originalité de notre corpus. En d'autres termes, il s'agit pour nous, à présent que le champ théorique est balisé, de formaliser et de systématiser ces effets de lecture, et de les couler dans le moule du discours théorique sur le baroque littéraire.

C'est ainsi que nous retiendrons les critères suivants :

- Le mélange des genres littéraires au sein d'une même œuvre.

[1] Mikhaïl Bakhtine étudie la structure carnavalesque comme fondement du roman moderne dans : *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970.

- ❖ L'amplification du récit grâce aux procédés de développement, de dramatisation, d'insertion de récits secondaires et d'intervention de l'auteur dans son récit.
- ❖ Une thématique qui comprendrait : la métamorphose ; l'ostentation ; l'étrange et l'insolite ; l'univers en mouvement ; l'inconstance ; l'eau ; la fuite ; le déguisement ; la précarité ; la mort ; le rêve funèbre.
- ❖ Des figures de rhétorique comme : la métaphore ; l'antithèse ; l'oxymore ; l'hyperbole ; le chiasme ; la parataxe ; l'asyndète
- ❖ La subversion carnavalesque.

Par-delà ces aspects techniques et thématiques, l'esthétique baroque, telle qu'elle se dégage de ces études, apparaît à bien des égards comme subversive et non conformiste. En effet, si la majorité des théoriciens cités s'accordent sur un fait, c'est bien celui de l'opposition du baroque au courant classique. Bien que certains aient montré plus de prudence et essayé de mettre moins de certitude et d'autorité dans leurs assertions[1], ils n'en reviennent pas moins, parfois sans le vouloir, à cette opposition qui s'impose d'elle-même. Bien entendu, « opposition » est à prendre ici dans toutes ses nuances qui vont de la discordance la plus explicite, comme chez d'Ors, jusqu'à cette diversité qui, n'excluant pas certaines affinités, rassemble plus qu'elle ne divise, et c'est ce qui ressort de l'approche de Tapié par exemple.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que cette opposition est appréhendée différemment au gré de la nationalité du chercheur. Ainsi, tandis que l'Allemand Wölfflin ignore le classicisme français[2], et se limite à présenter le baroque comme un successeur indocile d'un classicisme qu'il ne reconnaît que dans la Renaissance, les autres chercheurs français l'opposent, pour leur part, au classicisme qui lui succède durant le règne de Louis XIV. De cette manière, le baroque se retrouve pris en tenaille entre deux périodes dites « classiques » : Une première *qu'il aurait* contestée, et une deuxième *qui l'aurait* contesté. D'ailleurs, sur le plan littéraire,

[1] C'est ainsi que des théoriciens comme Tapié ou Rousset nous ont paru plus soucieux de montrer la spécificité du baroque, et de le dégager de cette logique de confrontation avec le classicisme qui s'avère, en effet, fort réductrice.

[2] Rappelons que l'Allemagne a très peu connu le classicisme français, et qu'elle est restée baroque jusqu'au deuxième tiers du XVIIIe siècle.

Rousset verse dans cette même direction[1] lorsqu'il situe le baroque littéraire français entre 1580 et 1665. Autrement dit, entre un *classicisme renaissant* symbolisé par la Pléiade, et un long classicisme marqué par les figures de Molière, Racine et Boileau.

Au demeurant, que le baroque critique ou qu'il soit critiqué, son aspect subversif n'en devient que plus patent, non seulement parce qu'il contrecarre les règles classiques et déploie une imagination débridée grâce à sa liberté de ton, mais aussi en raison de sa longue éviction du champ littéraire et du mépris qui l'a longtemps entouré. En effet, la marginalité est le plus souvent considérée comme le lieu propice où se livre cette éternelle bataille entre le conformisme et l'anticonformisme, entre l'orthodoxe et l'hétérodoxe, entre la norme et la transgression, entre l'officiel et le hors-la-loi. Cette conception nous paraît d'autant plus fondée, qu'une simple relecture de l'histoire littéraire est à même de nous fournir une multitude d'exemples d'œuvres et d'écrivains mis en quarantaine par leurs contemporains pour délit d'inventivité et d'atteinte à l'orthodoxie ambiante, mais qui ne tardent pas à prendre leur revanche sur l'histoire, en réintégrant le monde des Lettres par les soins d'une postérité plus ouverte et clairvoyante. Rabelais, le Marquis de Sade, Rimbaud ou encore Kafka ont, chacun à sa manière, souffert de l'anathème de leur vivant. Mais bien plus tard, ils sont auréolés et célébrés pour leur génie enfin reconnu.

Qu'il nous soit permis ici de penser la même chose du baroque : le regain de faveur dont il jouit, et dont témoigne ce large éventail de travaux qui lui sont consacrés ne s'apparente-t-il pas à cette revanche tant attendue ? Il faut préciser, dans cet ordre d'idées, que le baroque exerce sur la sensibilité des théoriciens du XXe siècle une fascination qui ne pouvait que favoriser sa réhabilitation. Fascination que Rousset explique par l'*éclectisme* et l'*anxiété*[2] de l'homme du XXe siècle. Chauveau ne le contredit pas lorsqu'il écrit que :

> *Notre époque, dans les convulsions qui ont marqué le milieu de ce siècle, s'est sentie en affinité réelle, quoique confuse, avec la littérature d'un certain XVIIe siècle qui, au lieu de lui parler d'ordre, d'équilibre, de majesté, de conquête raisonnable du savoir et du pouvoir, semblait l'appeler au rêve, à la fantaisie, à la culture du paradoxe, voire au vertige de l'irrationnel, fût-ce au prix de la démesure et de*

[1] ROUSSET, idem, p. 233.

[2] ROUSSET, idem, p. 253.

l'excès, et lui renvoyer une certaine image de sa propre inquiétude et de ses hantises les plus insistantes[1].

Cette résurgence du baroque en plein XXe siècle suite à une longue léthargie, n'est-elle pas un gage de modernité et de vitalité ? Nous sommes tentée de le croire. Et le fait que les études du baroque portent essentiellement sur des œuvres des XVIe et XVIIe siècles n'altère en rien notre raisonnement, du moment où cet outil esthétique rénove les études littéraires, remet au goût du jour des auteurs rejetés en leur temps et fait avancer des mentalités sclérosées.

C'est ainsi que le processus de la modernité est loin de se montrer irréversible, et que des retours en arrières ne sont pas exclus dès lors où ils véhiculent des valeurs novatrices. Jean Baudrillard semble le reconnaître lorsqu'il définit la modernité comme une « *morale canonique du changement [qui] s'oppose à la morale canonique de la tradition, mais [qui] se garde tout autant du changement radical* [2] *»*.

Enfin, la théorie d'Eugenio d'Ors nous fournit un autre appui lorsqu'elle stipule l'extrême mobilité du baroque dans le temps et dans l'espace, et lorsqu'elle montre la façon dont il peut subvertir les conventions admises. Elle élargit le champ d'application de ce concept esthétique à des époques et des littératures diverses. Et c'est ce que nous nous proposons de faire dans notre recherche sur le roman de Fawzi Mellah.

[1] CHAUVEAU, idem, pp. 1-2.

[2] BAUDRILLARD, Jean, « Modernité », Encyclopædia Universalis 2004.

Chapitre II

D'un mélange générique

Introduction

La question des genres littéraires n'a cessé de préoccuper les théoriciens et les créateurs, et de susciter les débats les plus passionnés, et ce depuis Platon et Aristote jusqu'à Mikhaïl Bakhtine et Gérard Genette, en passant par Horace, Nicolas Boileau ou Victor Hugo. Mais, au bout de 2500 ans de réflexion sur la littérature, force pour nous est de constater qu'on est encore loin de parvenir à des conclusions satisfaisantes, ou à des classifications stables et fixes. Et pourtant, ces complications, qu'elles soient réelles ou fantaisistes, n'ont jamais empêché le lecteur de classer telle œuvre dans telle catégorie générique. Elles n'ont jamais été un écueil devant sa quête de ce plaisir esthétique que recèle toute œuvre et qui est, à notre avis, la raison d'être et la finalité (parmi d'autres bien sûr) de toute production artistique.

C'est ainsi que les genres, quoiqu'ils soient souvent rebelles aux définitions closes et définitives, sont toujours reconnaissables grâce à certaines caractéristiques stables et récurrentes qu'ils manifestent, et qui instaurent une habitude et une intuition chez le lecteur qui sera qualifié à juste titre d'*averti*. Toutefois, les choses commencent à se compliquer lorsque ce lecteur, mais surtout le chercheur, se trouvent confrontés à des œuvres qui présentent une multiplicité générique qui rend la classification du texte aléatoire. C'est surtout le cas des œuvres modernes dont l'une des caractéristiques majeures devient, à en croire Maurice Blanchot, la rébellion et le rejet de toute classification générique arrêtée :

> *Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, proses, poésie, roman, témoignage, sous lesquels il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seules de donner à ce qui s'écrit réalité de livre. Tout se passerait donc comme si, les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule, brillait seule dans la clarté mystérieuse qu'elle propage et que chaque création littéraire lui renvoie en la multipliant…*[1]

Cependant, un jugement aussi radical mérite d'être nuancé, du moins en ce qui concerne l'œuvre qui nous intéresse. Dans *Elissa, la reine vagabonde*, il s'agit

[1] BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1959, pp. 272-273.

moins d'un rejet total des genres que de leur co-présence au sein d'un même espace textuel. Nous sommes ainsi confrontée au mélange de cinq genres littéraires, à savoir : l'épopée, le roman historique, l'épistolaire, les mémoires et l'essai. Le fait que nous repérions ces catégories génériques et que nous nous proposions d'étudier leur mélange dans ce chapitre, suffit à prouver la pertinence toujours vivace de cette notion, car même l'étude du mélange des genres suppose d'abord leur existence préalable et leur « pureté »[1]. Celle-ci est l'une des « lois du genre » que Jacques Derrida commente en ces termes :

> *Ainsi dès que du genre s'annonce, il faut respecter une norme, il ne faut pas franchir une ligne limitrophe, il ne faut pas risquer l'impureté, l'anomalie ou la monstruosité(…). Et s'il leur arrive de se mêler, par accident ou par transgression, par erreur ou par faute, alors cela doit confirmer, puisqu'on parle alors de « mélange », la pureté essentielle de leur identité*[2].

Mais comment démêler cet écheveau de genres qui s'entrelace dans notre espace textuel ? Comment expliciter la relation entre le texte et les cinq genres qui y interagissent ? Par quelle formule décrire le fonctionnement de chaque genre dans le texte, et la dynamique instaurée par ce fonctionnement, et qui est selon nous l'un des facteurs qui confèrent à cette œuvre sa richesse et sa valeur esthétique ?

Lorsque Jean-Marie Schaeffer s'interroge sur l'essence du genre littéraire, il prend soin de préciser que la relation entre le texte et son genre ne saurait être réduite à une simple « appartenance », comme c'est le cas dans la classification biologique, où chaque individu « appartient » à un genre précis et présente des caractères stables en vertu de son engendrement naturel[3]. En effet, le fait que les textes littéraires, soient des objets fabriqués, engendrés non par la nature mais par des auteurs, fait que leur identité générique est tributaire du choix de ces derniers. Et c'est ce qui explique les irrégularités, inventivités et subversions qui ont toujours caractérisé la création littéraire à travers les siècles. Par conséquent, à cette notion d'appartenance, nous préférons celle de « participation » dont parle Jacques Derrida qui, dans son article «

---

[1] COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, coll. Contours littéraires, 1992, p. 148.

[2] DERRIDA, Jacques, « La Loi du genre », *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p.253.

[3] SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, le Seuil, coll. Poétique, 1989, pp. 70-71.

La Loi du genre » stipule une loi de « participation sans appartenance »[1] entre texte et genre :

> *Un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance*[2].

Que signifie cela ? Derrida semble résoudre la problématique de la hiérarchisation entre texte et genre en rejetant la relation d' « appartenance » qui suppose l'exclusivité, et en lui préférant celle de « participation », venant du verbe « participer de » qui signifie le fait de présenter certaines caractéristiques d'une chose sans pour autant lui appartenir tout à fait. Une telle approche des genres nous paraît d'autant plus fructueuse qu'elle semble à même de résoudre le malaise que nous cause notre corpus quant à sa structure générique complexe. Ceci dit, nous somme en mesure d'avancer, à la suite de Derrida, que *Elissa, la reine vagabonde* n'appartient ni à l'épopée, ni au roman historique, ni à l'épistolaire, ni aux mémoires, ni à l'essai. En revanche, elle participe de l'épopée, elle participe de l'épistolaire, et elle participe des mémoires, etc, en ce sens où elle présente *certaines* de leurs caractéristiques mais pas *toutes* leurs caractéristiques.

Mais, dans ce cas, quelle valeur conférer à la mention « roman » qui figure sur la couverture du livre ? Quel sens peut-elle encore revêtir au sein de cet enchevêtrement générique ?

Nous savons aujourd'hui, grâce à Mikhaïl Bakhtine, que le roman est le genre polyphonique par excellence. Ce théoricien affirme à la suite de Schlegel que « *le roman résulte du mélange de tous les genres qui ont existé avant lui* [3]». De par sa plasticité et la liberté qui le caractérise, il est capable de recevoir et de mélanger les styles, les langages et les genres les plus divers. Et cela ne fait que renforcer son caractère moderne :

> *Le roman n'est pas simplement un genre parmi d'autres. Il est unique à évoluer encore au milieu de genres depuis longtemps formés et partiellement morts. Il est le seul à avoir été enfanté et nourri par l'ère moderne de l'histoire universelle ; il lui*

---

[1] DERRIDA, idem, p. 263.

[2] DERRIDA, ibid.

[3] TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, suivi de: Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, coll. Poétique, 1981, p. 133.

est donc profondément apparenté, alors que les autres genres nobles reçus comme un legs, et constitués, ne font que s'adapter, bien ou mal, à leurs nouvelles conditions d'existence[1].

Par conséquent, nous somme tentée de penser, suite à ces éclaircissements, que la mention « roman » n'est pas tout à fait en décalage par rapport à la réalité textuelle de l'œuvre, faite d'hétérogénéité et de complexité.

Aussi, cette indication générique appartient-elle à l'appareil paratextuel. Genette la définit comme une « *annexe du titre, plus ou moins facultative et plus ou moins autonome selon les époques ou les genres* [2] ». Il l'insère dans la catégorie des indications « rhématiques »[3] qui, par opposition aux titres « thématiques » relatifs au contenu de l'œuvre, apportent au lecteur des informations sur l'œuvre elle-même.

Nous ne saurions dire si cette mention rhématique participe de la généricité auctoriale ou de la généricité éditoriale. De même que nous sommes dans l'ignorance de l'intention profonde qui la sous-tend. Elle pourrait être motivée par le souci de l'écrivain de conférer une dimension réaliste et vraisemblable à son œuvre, attendu par là que la mention « roman » demeure encore une caution de réalisme. Elle remplirait dans ce cas une fonction purement informative et indicative. Cependant, cette intention peut également être de l'ordre de la tromperie, de la moquerie ou de l'ironie, et vouloir dérouter le lecteur et le bousculer dans ses habitudes, en affirmant dès le départ ses desseins subversifs, et le traitement iconoclaste, c'est le cas de le dire, qu'elle réserve à la structure générique du texte.

---

[1] BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978, p. 442.

[2] GENETTE, *Seuils*, op. cit., p. 89.

[3] GENETTE, ibid.

1- Épopée d'une reine phénicienne

1. 1. Définition du genre épique

Lorsque Georg Lukács se rappelle, dans une envolée nostalgique, ces « *temps bienheureux* » qui « *peuvent lire dans le ciel étoilé la carte des voies qui leur sont ouvertes et qu'ils ont à suivre*[1] », il parle bien de ces temps immémoriaux et héroïques où le destin des nations était tributaire de celui d'un seul individu, le héros ; et où le ciel des hommes était peuplé de dieux qui décidaient, au gré de leurs caprices, du sort de l'humanité. Ces temps sont ceux qui ont vu naître l'épopée, genre narratif que l'on peut définir comme un « *récit produit par une société de type féodal, destiné à être déclamé ou chanté, qui prend pour matière des événements historiques anciens devenus légendaires et les transfigure librement*[2] ». Par ailleurs, Lilyan Kesteloot parle d'un « *long poème traditionnel où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'histoire, et dont le but est de célébrer un héros ou des hauts faits anciens*[3] ».

Tel semble être le cas de notre récit où l'écrivain tunisien raconte le parcours d'Elissa, une reine qui tient une place importante dans l'histoire de son pays. On peut à cet égard assimiler Mellah à ces aèdes grecs qui sont les dépositaires de la mémoire collective du peuple, et les garants de la cohésion identitaire grâce aux chants épiques qu'ils perpétuent. L'option de l'auteur est résolument celle que décrit Bakhtine comme « *immanente à l'épopée et pour elle partie constitutive, [elle] est celle d'un homme qui se réfère à un passé inaccessible ; c'est la pieuse ferveur d'un descendant*[4] ».

En effet, le dur labeur auquel le pseudo-traducteur[5] de la lettre s'est astreint ne nous semble pas découler uniquement de sa promesse à son grand-père de continuer le travail commencé, mais il nous paraît motivé également par cette volonté de reconquérir une histoire millénaire, et de réhabiliter ne serait-ce que le nom poétique

---

[1] LUKACS, Georg, *La Théorie du roman*, Denoël, coll. Tel Gallimard, 1968, pour la traduction française (édition originale: 1920), p. 19.

[2] GARDES-TAMINE, Joëlle, HUBERT, Marie Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Tunis, Cérès éditions, coll. CRITICA, 1998, p. 105.

[3] KESTELOOT, Lilyan, « Epopée » in *Dictionnaire International des Termes Littéraires* : http://www.ditl.info/arttest/art2656.php

[4] BAKHTINE, idem, p. 449.

[5] Nous étudierons dans un autre chapitre la relation entre l'auteur et le narrateur.

d'Elissa longtemps déformé en Didon « *aux consonances ridicules* [1] » par « *Virgile et Dante, que Dieu leur pardonne !*[2] ».

Ainsi, cette œuvre participe du genre épique par une multitude d'aspects que nous nous proposons d'étudier de la façon qui suit :

1. 2. L'exploit épique

Elissa, la reine vagabonde est un récit qui nous transporte vers les temps anciens, vers cet univers révolu qui plonge ses racines dans le « *passé héroïque national, le monde des « commencements » et des « sommets » de l'Histoire nationale, celui des pères et des ancêtres, des « premiers » et des « meilleurs »*[3] ». Il nous relate un épisode crucial de l'histoire de la Tunisie, la fondation de Carthage au IXe siècle av. J. C.. Bien que le récit soit dépourvu de combats guerriers et de batailles sanglantes, cette action s'apparente à un véritable exploit épique et glorieux, dans la mesure où Qart Hadasht est une cité qui ne vient pas du néant, mais elle est le fruit d'une formidable transposition spatiale d'un pouvoir royal déjà existant et au prestige solidement établi, celui des Ithoba'al Tyriens. En d'autres termes, Elissa réussit non seulement à faire œuvre d'exploratrice, en parcourant la moitié orientale de la Méditerranée, et en fondant une nouvelle civilisation en terre neuve, mais elle accomplit aussi une jonction entre deux continents, l'Asie et l'Afrique ; et elle réalise un métissage entre deux cultures, deux religions, deux visions du monde, etc.

Ce thème n'est pas nouveau en littérature puisqu'il est déjà présent dans les traditions homérique et virgilienne, à travers les modèles de L'*Odyssée* et de L*'Enéide.* Nous pouvons ainsi convoquer ces textes en vertu des « conventions traditionnelles » dont parle Schaeffer[4], et qui nous permettent de reconnaître l'appartenance générique d'un texte en le rapprochant du modèle ancien dont il s'inspire. Par l'écriture de cette épopée, Mellah permet donc à Elissa d'accéder au Panthéon des héros épiques et antiques, voyageurs et fondateurs de cités. Ainsi, tandis qu'Ulysse quitte Troie en vainqueur et affronte mille péripéties avant de

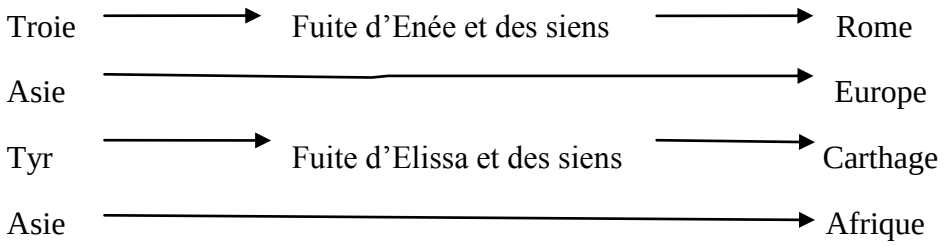
[1] MELLAH, op. cit., pp. 172-173.

[2] MELLAH, idem, p. 14.

[3] BAKHTINE, idem, p. 449.

[4] SHAEFFER, op. cit.

regagner Ithaque, sa contrée natale, Enée[1] fuit Troie en vaincu et cherche une autre terre d'élection sur un chemin tracé par les dieux. Par conséquent, il est clair que l'épopée d'Elissa est davantage à rapprocher du modèle virgilien. Dans les deux épopées, la fuite ne revêt point le sens de lâcheté, mais elle est hissée au rang d'une grande action digne d'être célébrée. Songeons au noble Enée guidant les siens et portant son père Anchise sur ses épaules, ou encore à l'intrépide Elissa qui brave l'adversité avec ses compagnons, et s'enorgueillit de son destin de fugitive : « *je ne songeais qu'à l'errance. La fuite en soi me semblait une destinée…* [2] ».



Par ailleurs, Mellah semble nous rappeler qu'Enée, le fondateur légendaire de Rome, n'est pas le seul en matière de fondation et de jonction entre continents. Cet exploit est aussi celui la glorieuse reine phénicienne.

Ainsi, Carthage n'aurait pas attendu le IIIe siècle av. J. C. pour tenir tête à Rome[3]. Elle a déjà régné sur la Méditerranée cinq siècles auparavant. C'est ce qui transparaît à travers certains élans épiques de l'héroïne qui, lucide et prévoyant l'imminente déconfiture carthaginoise devant la future puissance romaine, tient à conjurer l'amnésie de l'Histoire, et à laisser une trace de ce qu'aura été Qart Hadasht:

> *Déjà, je le sais, nous avons été. (…). Lorsque le temps aura honoré d'autres rivages que les nôtres, personne ne nous regrettera. Toutefois, si ce passé composé est notre destin, il sera aussi notre consolation ; car avant qu'un ennemi sur nos têtes convoque la mort, avant qu'une haine tenace contre nous s'écrie « Qart Hadasht est anéantie ! », nous aurons été… du moins nous aurons aimé et rêvé*[4].

[1] Bien que l'histoire d'Enée ne soit que pure légende, on lui attribue le mythe de la fondation de Rome, et partant la fusion des cultures asiatique et européenne dans une nouvelle civilisation.

[2] MELLAH, idem, p. 29.

[3] L'épopée du Barcide Hannibal.

[4] MELLAH, idem, pp. 188-189.

1. 3. Histoire, légende et mythe

1- 3. 1. Entre vérité historique et scepticisme archéologique

Comme le stipule la définition, l'épopée mêle allègrement Histoire et légende. Reposant essentiellement sur un socle légendaire parfois difficilement vérifiable par les historiens, les événements racontés sont toutefois susceptibles d'être attestés par l'investigation archéologique, comme c'est le cas de la guerre de Troie[1] qui a fourni le sujet de l'*Iliade,* ou encore du périple d'Enée de Troie au Latium chanté dans l'*Enéide*[2]. Concernant l'épopée qui nous intéresse, Elissa est bien un personnage historique, car tous les ouvrages et encyclopédies consultés admettent son existence. Il en va de même pour la fondation de Carthage unanimement attribuée, à une exception près[3], à cette reine, et ce en dépit des inexactitudes quant à la date précise de la fondation qui demeure sujette à caution[4]. Il n'est pas jusqu'au site de la ville qui ne demeure incertain, étant donné que les fouilles n'ont, à ce jour, pas réussi à exhumer de monument phénicien qui soit antérieur à 725 av. J. C.[5].

1- 3. 2. Entre légende et mythe

Lorsque la matière historique fait défaut à ce point, et lorsqu'elle concerne de surcroît un personnage aussi important que l'ancêtre fondateur, le vide est vite comblé par la légende qui s'en empare pour y insérer des amplifications, et l'introduire dans l'imaginaire collectif. Il en va ainsi d'Elissa qui demeure, à bien des égards, un personnage moins historique que légendaire.

Mais, qu'en est-il du mythe ? La fondation de Carthage n'est-elle pas pareillement considérée comme un mythe ethnologique et littéraire ? Quelle est donc la ligne de démarcation entre légende et mythe ?

---

[1] L'Encyclopédie Universalis nous apprend que certaines fouilles archéologiques tentent, avec plus ou moins de succès, de situer l'emplacement exact de la célèbre ville antique. Les principales fouilles sont menées en 1870 par Heinrich Schliemann, et entre 1932 et 1938 par Carl W. Blegen.

[2] Bien que Virgile n'ait écrit cette œuvre que pour offrir à Rome son épopée homérique, et conférer à Auguste des origines illustres en le rattachant à la lignée d'Enée, certaines découvertes en Toscane tendent à accréditer l'origine troyenne de Rome (cf., Raymond Bloch, « Rome et empire romain », Encyclopædia Universalis 2004).

[3] LANCEL, Serge, *Carthage,* Tunis, Cérès Editions, coll. Africana, 1999, p. 37. Lancel cite la tradition de Philistos de Syracuse qui fait remonter cette fondation à 1215 av. J. C., et l'attribue aux Tyriens Azoros et Karkhédon.

[4] Ainsi, les dates que nous avons recueillies hésitent entre 864, 825, 819 et 814 av. J. C., avec une nette tendance parmi les historiens à admettre la datation établie par Justin, à savoir 814 av. J. C.

[5] PICARD, Gilbert-Charles, « Carthage », Encyclopædia Universalis 2004.

Claude Millet nous éclaire à ce sujet lorsqu'elle déclare que la différence essentielle entre légende et mythe réside dans la *clôture du sens*[1] de la première et dans l'*ouverture du sens*[2] du second :

> *Le mythe, dans son obscurité, et dans la multiplicité des interprétations que cette obscurité produit, est perçu comme ouverture de sens, même si des contenus dogmatiques, et une vocation didactique, lui sont reconnus. Le mythe conjugue simplicité (des personnages et de la structure du récit) et complexité (du sens, des sens). (…). La légende (…), au contraire, est perçue comme historiquement autoritaire, propagandiste.*[3].

Cet éclairage est sans doute capital, en ce sens où il nous permet de manier ces concepts selon qu'on appréhende l'histoire d'Elissa comme un récit figé, définitif, ou qu'on recoure aux diverses versions et interprétations dont il fut enrichi tout au long de l'histoire. Aussi, nous permet-il d'expliciter les points de convergence et de divergence entre épopée et mythe que d'aucuns ont eu tendance à confondre dans une même acception.

De fait, si l'épopée n'est pas consubstantielle au mythe, elle n'en demeure pas moins liée à lui dans la mesure où le mythe lui fournit une ample matière, où ils se rejoignent dans l'amplification de la vérité historique par la légende. Bakhtine affirme que « *la source de l'épopée, c'est la légende nationale (et non une expérience individuelle et la libre invention qui en découle)*[4]». A l'instar de l'épopée, le mythe remonte le temps vers les commencements, explique la naissance de l'univers, des nations.

Qu'est-ce que le mythe ethnologique selon Mircéa Eliade ?

> *Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc*

---

[1] MILLET, Claude, *Le Légendaire au XIXe siècle, Poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, coll. Perspectives littéraires, 1997, p. 40.

[2] MILLET, idem, p. 41.

[3] MILLET, ibid.

[4] BAKHTINE, op. cit., p. 449.

toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être[1].

Hormis le surnaturel, le modèle mythique, tel qu'étudié par Eliade, se révèle fortement présent dans le roman de Mellah :

1- 3. 2. 1. Le mythe cosmogonique

Appelé également mythe des origines, il « *raconte et justifie une « situation nouvelle » – nouvelle dans le sens qu'elle n'était pas* dès le début du monde [2]». C'est ainsi que Mellah nous raconte l'histoire d'un changement remarquable de la géographie nord-africaine, qui voit l'émergence d'une nouvelle puissance destinée à supplanter la Phénicie qui détenait à l'époque la suprématie dans le bassin méditerranéen. Aussi, le mythe cosmogonique est-il étroitement lié aux histoires des grandes familles et des dynasties aux arbres généalogiques fortement ramifiés. L'un des apports majeurs de l'œuvre est justement d'insister sur l'origine hybride de Carthage, née du métissage entre Tyriens et Africains, et sur sa filiation tyrienne, tout en expliquant la façon dont s'est opérée la coupure dans l'arbre généalogique des Ithoba'al[3], et dont Tanit, une nouvelle divinité typiquement carthaginoise, vit le jour[4]. Enfin, le mythe cosmogonique achève d'être concrétisé dans l'œuvre de Mellah lorsqu'on y retrouve exactement ce qu'affirme Mircéa Eliade à propos de la consubstantialité entre le mythe des origines et la cosmogonie :

> *Il y a, avant tout, le fait que le mythe d'origine débute, en nombre de cas, par une esquisse cosmogonique : le mythe rappelle brièvement les moments essentiels de la création du monde, pour raconter ensuite la généalogie de la famille royale, ou l'histoire tribale (…) Dans tous les cas, les mythes d'origine prolongent et complètent le mythe cosmogonique. (…). On comprend mieux cette dépendance des mythes d'origine du mythe cosmogonique si l'on tient compte que, dans un cas comme dans l'autre, il est question d'un « commencement ». Or, le « commencement » absolu est la création du monde*[5].

---

[1] ELIADE, Mircéa, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 16-17.

[2] ELIADE, idem, pp. 35-36.

[3] MELLAH, idem, pp. 134-135.

[4] MELLAH, idem, p. 137.

[5] ELIADE, idem, pp. 53-54.

Or, dans le dernier chapitre de sa lettre[1], Elissa ne fait rien d'autre qu'établir un parallèle entre sa propre fondation d'une nouvelle cité et la création de l'univers par le « Dieu des Juifs ». Elle renchérit même sur la comparaison en s'interrogeant sur le véritable mobile qui poussa Dieu à créer le monde, en comparant ce mobile au sien propre, et en se trouvant des affinités avec les dispositions de ce dieu au rang duquel elle n'hésite pas à se hisser.

1- 3. 2. 2. Le mythe étiologique

L'étiologie est la « *recherche des origines et de la signification des choses*[2] ». Par conséquent, on est en mesure de subsumer le mythe étiologique au mythe des origines, avec cette nuance que le mythe étiologique répond au « pourquoi »[3] de certains faits ou comportements de moindre importance que les faits cosmogoniques. Dans le roman de Mellah, nous retrouvons la fonction étiologique à l'œuvre à travers l'explication de la provenance de certaines appellations, comme le nom de la colline « Byrsa » qui signifie « peau »[4] en souvenir du célèbre épisode de la « peau de bœuf ». Mais c'est surtout l'explication détaillée de la dénomination « Qart Hadasht », et du processus mental qui lui a donné jour qui retiennent notre attention: « *Qart Hadasht. Dès que nous eûmes pensé à désigner notre refuge, ces deux mots se sont imposés. Deux rêves phéniciens en trois syllabes !*[5] ».

1- 3. 2. 3. Le mythe eschatologique

Bien qu'il ne se présente pas, dans le roman, sous sa forme apocalyptique et cataclysmique, ce mythe occupe, selon nous, une place prépondérante dans l'œuvre dans la mesure où il désigne « *la fin d'une humanité, suivie par l'apparition d'une humanité nouvelle*[6] ». Si Elissa s'apprête à s'immoler au lendemain de la rédaction de la lettre, c'est pour offrir à son peuple un mythe susceptible de donner vie à une nouvelle civilisation, et de consolider ce jeune et fragile édifice qu'est Carthage. En outre, elle-même aspirait à l'immortalité en consentant un tel sacrifice : *« Et ce feu*

[1] Chapitre intitulé « Primum mobile », pp. 159-191.

[2] Dictionnaire de l'Encyclopædia Universalis 2004.

[3] BRICOUT, Bernadette, « Conte », Encyclopædia Universalis 2004.

[4] MELLAH, idem, p. 21.

[5] MELLAH, idem, p. 127.

[6] ELIADE, idem, p. 75.

ne consumera pas Elissa ; il brûlera une histoire afin que puisse naître un mythe[1]*»*. L'écrivain tunisien Ahmed Mahfoudh[2] assimile, pour sa part, la figure de cette reine à celle du prophète Noé : Comme lui, elle emporte sur ses navires de quoi fonder un nouveau monde : « *Il y avait là des prêtres, des sénateurs, des soldats et des marchands. C'était l'Etat que j'emportais ! Il y avait sur mes navires toute l'armature dont les princes font les nations*[3] *»*. Et le Déluge n'est-il pas l'un des mythes eschatologiques les plus répandus aussi bien chez les peuples primitifs que dans la croyance des trois religions monothéistes ?

1. 4. Les personnages épiques

1. 4. 1. Une héroïne au service de la collectivité

A priori, Elissa paraît conforme au modèle du héros épique qui allie toutes les qualités de bravoure, d'intrépidité et d'intelligence. De plus, nous lui reconnaissons cette autre propriété qu'est la ruse, et qu'elle partagerait de ce fait avec *Ulysse aux mille tours*[4]. Justement, nous avons relevé un certain usage de l'épithète homérique, à travers l'association récurrente entre l'héroïne et certains attributs, à commencer par le titre *Elissa, la reine vagabonde* qui stipule un lien indissoluble entre la reine et le vagabondage.

Toutefois, nous sommes forcée de reconnaître que, mis à part ces quelques qualifications, nous ne disposons d'aucun développement descriptif concernant ses attributs physiques, sa beauté éventuelle, sa jeunesse, etc. Si le traducteur de la lettre lui attribue l'âge de trente-cinq ans, il le fait à titre arbitraire, voire fantaisiste. Et il ne s'en cache pas d'ailleurs:

> *La seule indication qu'elle daigna suggérer consistait à regrouper son propos en cinq « sections » divisées chacune en sept « paragraphes ». (Cinq fois sept = trente-cinq… trente-cinq ans ! Je veux penser que c'était l'âge de notre bonne reine au jour de la fondation de Carthage.)*[5].

---

[1] MELLAH, idem, p. 191.

[2] MAHFOUDH, op. cit.

[3] MELLAH, idem, p. 30.

[4] Homère, *Odyssée*, Librairie Générale Française, coll. Livre de Poche, 1972.

[5] MELLAH, idem, p. 14.

Cependant, ces failles ne nous empêchent aucunement d'affirmer qu'Elissa est une héroïne épique, car, bien que son parcours revête un caractère personnel, il participe néanmoins du destin de tout un peuple, et de l'exaltation d'un idéal collectif. Lukács nous apprend effectivement que

> *le héros d'épopée n'est jamais un individu. De tout temps, on a considéré comme une caractéristique essentielle de l'épopée le fait que son objet n'est pas un destin personnel, mais celui d'une communauté*[1].

C'est ainsi qu'au fil du voyage, un sentiment d'appartenance à une collectivité anime imperceptiblement les fugitifs ; un esprit de groupe ne cesse de consolider leurs liens, favorisé en cela par la forte présence de la reine qui allait changer leur destin en accomplissant le sien propre. Ce qui revient à dire que le sacrifice d'Elissa ne trouve pas son explication dans le seul souci de fidélité à la mémoire de son époux assassiné, mais il résulte aussi de sa conviction profonde que cet acte est la mission ultime quelle doive remplir envers les siens : *« Il faut, semble-t-il, qu'un monarque meure afin que survive sa communauté*[2]*. »*

Par cet aspect, Mellah représente une vision magnifiée de son héroïne. C'est le grandissement épique. Et il met en scène une reine mythifiée et sacralisée comme une divinité, dont le souvenir est à même de renforcer le sentiment d'appartenance à la nouvelle ville édifiée, et de catalyser l'enthousiasme du peuple. C'est la « mythification de l'histoire » qui, à en croire Claude Millet,

> *suppose que soit reconnu dans l'Histoire un ordre providentiel et un sens eschatologique. (…). L'Histoire est un lien sublime qui fonde la communauté dans son unité, et sa solidarité, qui institue les rapports entre les hommes de cette communauté, et leur rapport à Dieu, principe ultime du sens historique*[3].

1. 4. 2. Les personnages secondaires

Enfin, le héros épique est toujours entouré d'une foule de personnages secondaires, qui constitue un arrière-fond indispensable à l'accomplissement de l'action épique. La fonction de cette catégorie de personnages nous paraît d'autant plus paradoxale qu'ils produisent un effet pour le moins contradictoire : D'une part, ils contribuent, par leur simplicité, par le flou qui entoure leur caractérisation et par

---

[1] LUKACS, idem, p. 60.

[2] MELLAH, idem, p. 23.

[3] MILLET, idem, pp. 134-135.

le néant dans lequel leur individualité est plongée, à donner davantage de relief et de grandeur au héros épique. Et de l'autre, ils noient ce dernier dans leur masse, en s'appropriant son destin, comme nous l'avons démontré plus haut.

Par ailleurs, leur représentation n'est investie d'aucun raffinement psychologique. Elle est simplifiée au point de les couler dans des moules figés, et de verser dans le stéréotype. Dans cette optique, Millet précise que la simplicité avec laquelle les poètes anciens décrivent les personnages légendaires est due à « *leur ignorance de la psychologie, à leur appréhension synthétique et non analytique du monde et de l'homme, à leur tendance spontanée à l'idéalisation, au grandissement épique*[1] *».*

Ainsi retrouvons-nous dans notre récit des groupes homogènes et bien distincts de prêtres, de sénateurs, de soldats, de rameurs, de marchands et de vierges, auxquels s'ajoutent encore les peuplades que les fugitifs découvrent à chaque escale. Tous ces personnages ne sont représentés par la narratrice que groupés, pris en foule, figés dans leur caractère et rarement individualisés :

> *Les types légendaires, à la différence des personnages historiques ou romanesques, sont constitués par un très petit nombre de prédicats. Dans la légende, le système des personnages est une langue pauvre, aux oppositions abruptes, aux récurrences sans nuances*[2].

C'est de cette façon que les prêtres ne sont convoqués que lorsqu'il s'agit de théologie ou d'astrologie ; que les sénateurs ne se montrent préoccupés que par les prises de décisions graves ; que nous retrouvons souvent les marchands jouant aux osselets et s'inquiétant pour leurs gains ; que les soldats manifestent souvent un tempérament fougueux et belliciste ; que les vierges ne sont caractérisées que par leur beauté, leur coquetterie et leur insouciance envers les affaires sérieuses, etc.

[1] MILLET, idem, p. 32.

[2] MILLET, idem, p. 32.

2. Lorsque le roman investit l'Histoire

2. 1. Définition du roman historique

Si le romancier est connu comme un faiseur de fictions, et un créateur de « romans », genre fictionnel par excellence, l'historien, lui, est un producteur de « récits historiques », son souci majeur étant de rétablir la vérité historique. Mais que se passe-t-il lorsque le romancier commence à s'intéresser à l'Histoire ? Une telle situation est d'autant plus intéressante et curieuse qu'elle met en avant deux genres antagonistes, désormais destinés à fusionner pour donner le jour à un nouveau genre : le « roman historique ».

Ce dernier forme *« un sous-genre du roman où des personnages et des événements historiques non seulement sont mêlés à la fiction mais jouent un rôle essentiel dans le déroulement du récit*[1]*»*. Daniel Madelénat[2], pour sa part, le définit, au sens large, comme une « *fiction qui emprunte à l'Histoire une partie de son contenu »*, et au sens étroit, comme une « *forme de roman qui prétend donner une image fidèle d'un passé précis, par l'intermédiaire d'une fiction mettant en scène des comportements, des mentalités, éventuellement des personnages réellement historiques »*.

Ces caractéristiques génériques sont bien mises en œuvre dans *Elissa, la reine vagabonde,* où Fawzi Mellah nous relate un épisode majeur de l'Histoire de son pays : la fondation de Carthage par la reine phénicienne Elissa. Mais comment entreprend-il ce travail de jonction entre fiction et histoire ?

2. 2. Une référentialité attestée

2. 2. 1. Les personnages référentiels

S'il est dit que les fouilles entreprises sur le site de Carthage n'ont, à ce jour, exhumé aucun vestige qui remonte au IXe siècle av. J. C., il n'est pas dit qu'Elissa soit un personnage tout à fait fictif ou légendaire. Jusqu'à preuve du contraire, elle restera pour la majorité des historiens la fondatrice de Carthage, d'autant plus que

[1] VANDERPELEN, Cécile, "Roman historique", ARON, Paul et al (dir), *Le Dictionnaire du littéraire,* Paris, PUF, 2002, p. 550.

[2] Cité par GENGEMBRE, Gérard, "Quel(s) roman(s) que l'Histoire!", http://www.cndp.fr/revueTDC/876-73305.htm

son histoire nous est d'abord connue non à travers l'œuvre d'un quelconque poète, mais bien par les récits d'historiens antiques[1] tels que : Timée de Taormine, le latin Justin, le juif Josèphe, Ménandre d'Ephèse, etc. Qu'il nous soit donc permis de la considérer comme appartenant à l'univers référentiel, et ce au même titre que Pygmalion, Acherbas, ses compagnons de voyage (partisans, femmes chypriotes, etc), dont l'existence est également attestée par les différents textes historiques interrogés. Donc, Elissa fait partie de cette catégorie de personnages dont Philippe Hamon dit qu'ils « *renvoient à un 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*[2] ». En effet le lecteur ne saurait percevoir le caractère référentiel de ces personnages s'il ne détient aucune connaissance sur l'Histoire millénaire de la Tunisie. Toutefois, nous nous garderons bien d'adhérer à ce « sens plein et fixe, immobilisé par une culture » et à ces « emplois stéréotypés » qu'Hamon confère au personnage référentiel, du moins en ce qui concerne notre héroïne à laquelle ils ne nous semblent pas tout à fait applicables, vu le traitement singulier que l'auteur lui réserve dans son œuvre et que nous démontrerons tout au long de ce travail. Par ailleurs, Hamon leur reconnaît cette faculté d'assurer à l'énoncé l' « ancrage référentiel »[3] et « l'effet de réel »[4], deux conditions indispensables pour la réussite de toute fiction historique.

2. 2. 2. La spatio-temporalité

2. 2. 2. 1. La spatialité

A l'instar des personnages, la spatialité renvoie à un référent extérieur au texte. Et nous pouvons d'autant mieux le vérifier que le texte nous propose tout un dispositif descriptif et une toponymie bien spécifique. Cette dernière couvre une large étendue de la Méditerranée, allant du Liban actuel, l'île de Chypre, la Libye jusqu'à la Tunisie.

Il est tout à fait légitime que certains toponymes soient modifiés vu l'écart de temps immense qui nous sépare des événements racontés : environ vingt-huit siècles.

---

[1] PICARD, Gilbert-Charles, « Carthage », Encyclopædia Universalis 2004.

[2] HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1977, p. 122.

[3] HAMON, ibid.

[4] HAMON, ibid. C'est Roland Barthes qui en parle dans son article « L'effet de réel ».

Ainsi, c'est le Liban actuel qui était appelé Phénicie, et avait pour capitale Tyr, *Sour* aujourd'hui. Celle-ci, située au sud du Liban, fut durant des siècles le centre de rayonnement de la civilisation phénicienne. Bornée actuellement à une fonction purement économique et touristique, elle est désormais effacée au profit de la capitale Beyrouth. L'autre ville libanaise évoquée comme ayant servi de premier « asile politique » à Elissa est Gebal, ou *Djebel*. Il s'agit d'une ville située au nord du pays, entre Beyrouth et Tripoli. Hadrumète est l'ancienne appellation de l'actuelle Sousse, ville du Nord-est tunisien, située entre Tunis et Sfax. Quant à Carthage, *Carthago* en latin, et *Qart Hadasht* en phénicien, elle est sise près de Tunis, et est réduite actuellement à sa fonction purement touristique de site antique. Les seuls lieux ayant conservé leurs anciennes appellations sont Chypre, une île située en Méditerranée orientale, et dont la capitale politique actuelle est Nicosie ; et Sabratha, cité antique et touristique située sur la côte ouest de la Libye.

En outre, cette spatialité est représentée par le recours à un outil essentiel de la fiction narrative : c'est la description. C'est ainsi que la portion de terre qui allait devenir Carthage, et qui était, dans un premier temps, désignée par « colline parfumée », est minutieusement décrite par la narratrice : « *C'était une presqu'île limitée au sud par un golfe, et au nord par un lac. La mer la bordait à l'est, et à l'ouest un couloir la rattachait au continent*[1] ». Le parallèle est grand avec la description qu'en donne l'Encyclopédie Universalis :

> *Carthage est située au fond du golfe de Tunis, sur une presqu'île baignée à l'est par la mer, au sud par le lac de Tunis, au nord par la sebkha el-Riana qui formait jadis le fond du golfe d'Utique avant qu'il ne soit comblé par les alluvions de la Medjerda. Des collines disposées en arc de cercle dominent la ville à l'ouest ; sur la plus méridionale se dressait la citadelle de Byrsa, les autres abritaient des nécropoles*[2].

Bien entendu, l'aspect rudimentaire de la description d'Elissa et les quelques inexactitudes qui l'entachent sont tout à fait compréhensibles. Nous irons même jusqu'à les voir comme un facteur de vraisemblance : il est effectivement illusoire que les hommes chargés par la reine d'ausculter les lieux produisent une description rigoureuse, vu le caractère quasi-primitifs des moyens d'exploration de l'époque.

---

[1] MELLAH, idem, p. 114.

[2] PICARD, Gilbert-Charles, « Carthage », Encyclopædia Universalis 2004.

2. 2. 2. 2. La temporalité

Le roman est construit sur une triple temporalité, en ce sens où il embrasse les trois périodes référentielles que sont : le XXe siècle, le XIXe siècle et le IXe siècle avant notre ère. Une telle complexité participe de l'originalité de ce roman. Ainsi, nous assistons à trois actions, certes éloignées dans le temps les unes des autres, et disproportionnées dans l'espace textuel, vu le traitement inégal que leur accorde l'auteur, mais elles ne sont pas moins liées entre elles grâce aux subterfuges de la fiction et de l'imagination du romancier (chose que nous étudierons dans le chapitre « D'un récit baroque »). Ces trois actions ont lieu chacune à une époque historique bien définie :

La première époque se situe au XXe siècle, et plus exactement en « *novembre 1987*[1] », date de l'écriture des cinq pages liminaires, où le narrateur fictif qui signe F. M. relate les circonstances qui l'ont amené à traduire la lettre. Bien entendu, le fait que nous parlions de narrateur fictif signifie que tous ces détails sont de l'ordre de la fiction. Mais la mention de la date qui accompagne la signature, et celle du lieu supposé de la publication, « Tunis », leur assurent l'ancrage référentiel et l'illusion du réel qui se jouent de la crédulité du lecteur naïf.

La deuxième époque nous renvoie au XIXe siècle, et plus précisément à l'an 1874, où a lieu le naufrage des deux mille deux cents stèles recueillies par le diplomate français M. de Sainte-Marie[2]. Ce fait figure également dans l'introduction, puisqu'il est partie prenante de l'histoire du manuscrit. Mais on ne saurait passer sous silence un détail capital : loin d'être fictive, cette anecdote est bien véridique. Et pour l'insérer dans l'espace textuel de la fiction, l'auteur a eu recours à l'intertextualité que Julia Kristeva entend en ces termes : « *tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte*[3] ». Ainsi, l'histoire de M. de Sainte-Marie nous est rapportée sous forme de citation mise entre guillemets, et dont la source authentique est dûment précisée au moyen d'une note de bas de page[4]. Ce procédé dénote non seulement l'effort de

---

[1] MELLAH, idem, p. 15.

[2] MELLAH, idem, p. 11.

[3] KRISTEVA, Julia, « Le mot, le dialogue et le roman » in *Sèméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85.

[4] MELLAH, idem, p. 12.

documentation entrepris par Mellah, mais aussi son grand souci de consolider sa crédibilité auprès du lecteur.

La troisième époque, que nous situons au IXe siècle av. J. C., est celle qui voit le déroulement des événements racontés tout au long des cinq chapitres qui suivent l'introduction. Il est vrai que l'auteur n'a pas jugé nécessaire de préciser cette datation, tant il la suppose connue du lecteur. Nous ne saurions, d'ailleurs, justifier autrement une négligence aussi considérable lorsque l'on sait toute l'importance que revêtent les dates dans un genre comme le roman historique. Le seul passage où Mellah *daigne* apporter une précision chronologique est celui où il doit confirmer la prédiction d'Elissa à propos de la mort future de son frère. En effet, dans une autre note de bas de page[1], il nous rapporte, par le procédé de la citation mise entre guillemets, des informations tirées du *Dictionnaire Quillet* à propos de Pygmalion, dont il précise les dates de naissance et de mort (885-827 av J. C.), et qui nous renvoient effectivement au IXe siècle av. J. C.

Comme pour l'espace, ces quelques éléments examinés nous confirment la référentialité du temps de l'action. Ce qui ne contribue, encore une fois, qu'au renforcement de l'ancrage référentiel du récit.

2. 3. Insertion des énoncés référentiels dans la fiction romanesque

Posons-nous à présent la question suivante : Comment l'auteur incorpore-t-il ces énoncés référentiels dans son récit fictionnel ?

2. 3. 1. De Tolstoï à Mellah

La conception du roman historique de Fawzi Mellah nous paraît proche de celle de Léon Tolstoï, qui favorise la proximité et l'approche intime du personnage historique. En effet, dans la pensée du grand romancier russe, « *la narration fictionnelle d'événements historiques du point de vue des personnes* impliquées *dans ces événements s'approche davantage de la vérité que n'importe quelle narration historique* [2]».

[1] MELLAH, idem, p. 25.

[2] COHN, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2001, pour la traduction française (édition originale: The John Hopkins University Press, Baltimore, 1999), p. 226.

Dans son étude de la technique adoptée par Tolstoï pour représenter la bataille de Borodino[1], Dorrit Cohn nous explique que l'une de ces techniques consiste à démarrer à partir d' « unités infinitésimales »[2], c'est-à-dire les « tendances et aspirations »[3] profondes de chaque homme, ses « perceptions et réactions »[4] qui permettent au romancier d'opérer un « *plongeon dans la profondeur singularisée d'âmes fictionnelles et/ou historiques*[5] ». Et c'est la somme de ces unités infinitésimales qui permet à l'écrivain de représenter, même si c'est sur le mode de la fiction, ce qu'aurait pu être la vie de ces hommes lointains, de s'expliquer certains événements et réactions. En somme, toucher à la *grande Histoire*, celle des historiens et des grands événements, à travers la *petite histoire,* celle des petites gens, leur quotidien et leurs sentiments profonds. Gengembre semble souscrire à cette vision lorsqu'il affirme au sujet du roman historique que « *racontant ce qui aurait pu se passer, il permet de mieux comprendre ce qui a vraiment eu lieu. Il expose une vérité autre de l'Histoire, en organisant un récit obéissant à la logique romanesque, tout en visant à une reconstitution plausible*[6] ».

Cependant, malgré tout ce qui vient d'être exposé, la démarche de Tolstoï nous paraît encore bien superficielle au regard de celle de Mellah qui, loin de se contenter de la traditionnelle narration à la troisième personne du singulier, opte pour la première personne, et fait raconter à son héroïne sa propre histoire. Ce qui constitue le meilleur moyen de pénétrer dans son intériorité. Tout nous est rapporté à partir du point de vue d'Elissa elle-même, et non d'un narrateur externe qui ne ferait que tenter de s'immiscer dans sa conscience. C'est ainsi que, suite au système de narration « a-personnel[7] » qui a longtemps prévalu au XIXe siècle, nous assistons à un changement du point d'optique avec les romanciers du XXe siècle qui, considérant « *le narrateur objectif comme une convention dépassée, fausse et*

[1] Episode important de la fresque historique de Tolstoï, *Guerre et Paix* (1869).

[2] COHN, idem, p. 227.

[3] COHN, ibid.

[4] COHN, ibid.

[5] COHN, ibid.

[6] GENGEMBRE, op. cit.

[7] BARTHES, Roland, « Analyse structurale des récits » in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1977, p. 40.

antipoétique[1] » privilégient la narration à la 1ère personne. C'est la résurgence de l'esthétique romantique de la narration subjective qu'affectionnaient Goethe, Rousseau, Chateaubriand, etc.

2. 3. 2. Le roman historique moderne ou la carnavalisation d'un genre

Chez Mellah, l'usage des unités infinitésimales est manifeste à chaque fois que la narratrice exprime ses aspirations, sensations, angoisses, frayeurs, etc. Leur fonction est simple : nous communiquer *ce qu'aurait* senti, pensé, éprouvé… la reine à tel ou tel moment de son parcours. Nous pourrions évoquer à titre illustratif l'épisode où les sénateurs se sont mis à lire à Elissa, retirée dans sa gloriette de Gebal, des prophéties juives et des traités d'astrologie, pour la convaincre de revenir à Tyr y exercer un pouvoir collégial avec son frère. A ces lectures, Elissa réagit de la façon la plus inattendue pour une *reine* : « *Tout en tremblant comme une enfant aux descriptions horribles du livre des Juifs, je vous devinais en riant sous les symboles que les chinois attribuent à votre signe*[2] ». En fait, ces réactions sont les unités infinitésimales à partir desquelles nous découvrons une Elissa délicate, puérile, gaie et ayant le sens de l'humour.

Il va sans dire qu'une telle image tranche nettement avec la conception traditionnelle du personnage historique qui a toujours été représenté de façon austère, sérieuse et grandie. Nous retrouvons là ce contraste typiquement baroque qui consiste à allier les contraires et à faire converger les extrêmes, afin de donner une vision totale de la réalité. Ainsi le procédé du contraste baroque subvertit non seulement le roman historique traditionnel mais aussi le genre épique qui voit son héros magnifié riant et tremblant de peur comme un enfant. Cette subversion a été étudiée par Bakhtine qui parle de « carnavalisation » **«** *lorsqu'il y a subversion, rupture, inversion du monde dans le récit*[3] ». Rappelons que le contexte où Elissa était représentée terrifiée puis amusée était empreint du plus grand sérieux, puisqu'elle était « *habillée de blanc comme il sied à une reine endeuillée*[4] » et

---

[1] KAYSER, Wolfgang, « Qui raconte le roman ? », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1977, p. 62.

[2] MELLAH, idem, p. 27.

[3] « Carnavalisation », *DITL*, http://www.ditl.info/arttest/art252.php

[4] MELLAH, idem, p. 27.

écoutait les sénateurs qui l'entretenaient des affaires de l'Etat. C'est « *le jeu carnavalesque de la rencontre entre le trivial et le sérieux ou le terrifiant*[1] »

2. 4. Une héroïne problématique

La subversion carnavalesque que nous venons de voir se décline également sous d'autres formes esthétiques. Il s'agit de la « polyphonie » et du « dialogisme », concepts forgés par Bakhtine pour rendre compte de la complexité de la création romanesque qui imite la complexité du monde qu'elle se propose de représenter.

2. 4. 1. La polyphonie

Ce roman met en scène le télescopage de plusieurs sensibilités et visions du monde, sans que l'une d'elles domine forcément les autres. Il s'agit bien de cette « *pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, [de cette] polyphonie authentique des voix à part entière*[2] » que Bakhtine a décelées dans les romans de Dostoïevski. Songeons, en effet, à ces querelles[3] qui ont, à maintes reprises, secoué les navires d'Elissa : la prise de décision n'a jamais été l'apanage de la seule héroïne, mais le résultat de débats houleux, parfois de conflits orageux, où toutes les voix se faisaient entendre : la reine, les vierges, les prêtres, les indigènes, etc. Et quand bien même la reine finit par l'emporter, cela ne vient pas sans peines, car elle doit déployer des efforts considérables pour venir à bout de ses contradicteurs, chose que le héros épique traditionnel n'était pas tenu de faire. Aussi, l'accent est-il mis moins sur la décision finale que sur le processus tumultueux de son engendrement. Par exemple, ce que le lecteur retient de la crise des vierges, ce n'est pas tant la façon dont elle fut résolue (et sur laquelle la narratrice ne s'attarde pas trop d'ailleurs), que ces vives contestations, ces chocs d'intérêts, et cette formidable explosion des instincts charnels devant lesquels Elissa restait impuissante.

Là encore, la polyphonie carnavalise l'image du héros parfait et dominant pour mettre en scène une héroïne hésitante, imparfaite, voire maladroite ; une héroïne qui doute, réfléchit et va même jusqu'à infléchir ses décisions sous la pression générale. Elissa est démythifiée au même titre que sa parole qui n'a plus sur ses

---

[1] BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978, p. 488.

[2] BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1970, p. 35.

[3] La crise des vierges à la sortie de Chypre, celle des grossesses à Sabratha, celle de l'inhumation des morts à Hadrumète, etc.

sujets cette autorité reconnue aux souverains dans les épopées ou dans les romans de facture traditionnelle.

Par ailleurs, Bakhtine parle de l'indépendance de la voix du héros par rapport à celle de l'auteur : ces héros sont « *non seulement objets de discours de l'auteur, mais sujets de leur propre discours immédiatement signifiant*[1] ». C'est de cette façon que, selon un processus ascensionnel, les voix des voyageurs sont indépendantes de celle de la narratrice, de même que la voix d'Elissa est autonome vis-à-vis de celle de Mellah qui la laisse se raconter elle-même, à telle enseigne que nous n'avons aucune impression qu'il la domine[2] :

> *L'auteur n'est pas l'instance suprême qui assurerait la vérité de cette confrontation de discours. Sa conception du personnage, d'après Bakhtine, est conception d'un discours (…). Le discours de l'auteur est un discours à propos d'un autre discours, un mot "avec" le mot, et non pas un mot sur le mot*[3].

2. 4. 2. Le dialogisme

« *La vie authentique de la personnalité n'est accessible que lors d'une approche dialogique*[4] ». Bakhtine signifie par là que l'homme est beaucoup trop complexe pour se laisser appréhender par une analyse psychologique traditionnelle basée sur la caractérisation définitive et typée des personnages ; et que seul le dialogisme est à même de restituer cette complexité. A vrai dire, la nuance entre polyphonie et dialogisme est parfois difficile à saisir tant ces deux notions sont souvent indissociables. Ainsi, dans l'exemple qui va suivre, il nous semble que la polyphonie serve de tremplin au dialogisme. Comment cela ?

Lors de la crise des grossesses qui survient durant l'escale à Sabratha, nous avons perçu un net dédoublement de voix chez Elissa, de sorte qu'en elle deux voix se superposent, se manifestent au gré de la situation de communication, et instaurent un dialogue subtil, non seulement entre elles, mais aussi avec les voix des deux femmes enceintes qui lui donnent la réplique.

---

[1] BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, ibid.

[2] Nous ne discuterons pas ici le fait qu'Elissa soit, ou non le porte-parole de Mellah. D'ailleurs saurions-nous le faire ? A moins de disposer de déclarations ou d'interviews allant dans ce sens. Ce qui n'est pas encore le cas. Tenons-nous-en donc au côté esthétique qui caractérise son écriture.

[3] KRISTEVA, Julia, "Une Poétique ruinée", préface à: BAKHTINE, M, *La Poétique de Dostoïevski*, p.16.

[4] BAKHTINE, M., *La Poétique de Dostoïevski*, p. 103.

Les grossesses des deux Chypriotes étant indésirables, et constituant une menace pour la réussite de la fuite, Elissa endosse son habit de reine, et entreprend de trouver une solution à ce problème en engageant une discussion avec les principales concernées. Dans ce cas précis, elle s'exprime par sa voix de souveraine, détentrice du pouvoir de décision et soucieuse de maintenir son autorité. En effet, farouchement opposée à ces grossesses qu'elle prend pour des « *trahisons*[1] », elle se montre intraitable, et se met en colère contre les deux jeunes femmes. Cependant, dans l'élan même de sa fureur, elle fait preuve d'une indécision et d'une faiblesse qui tranchent avec la détermination apparente qu'elle venait d'exprimer. Il n'est pas jusqu'à l'attendrissement auquel elle ne cède dès que les femmes tentent d'infléchir sa décision, en lui transmettant leur joie de futures mères. Dans ce second cas, Elissa fait entendre une nouvelle voix aux antipodes de la précédente.

Lors de la première colère d'Elissa, c'est sa voix de reine qui prend le dessus ; et son excès de colère n'est qu'un subterfuge pour donner le change et endormir la femme qui sommeillait en elle. Mais dès que la voix des deux femmes entre en dialogue avec la sienne, et touche à sa sensibilité féminine, sa voix de femme ressurgit, non pas certes au moyen de paroles proférées, mais c'est plutôt à travers une hésitation, des hurlements « *plus de dépit que de colère*[2] », un abandon aux caresses amicales de ces femmes, etc.

Comme le démontre Bakhtine à partir des dialogues entre les personnages de Dostoïevski, le dialogisme consiste à ce que « *les répliques de l'un empiètent sur les répliques du dialogue intérieur de l'autre*[3] » de sorte à ce que soit instaurée « *une coïncidence partielle entre le mot exprimé de l'un des héros et le mot secret du second*[4] »

C'est de cette façon que, tandis que les deux femmes s'adressent à *Elissa-la femme,* lui annoncent en toute insouciance la nouvelle de leur grossesse et l'invitent même à la partager[5], c'est *Elissa-la reine* qui leur répond et se révulse devant cette effusion de la maternité dont elle sait qu'elle sera à jamais privée. Alors qu'au

[1] MELLAH, idem, p. 82.

[2] MELLAH, idem, p. 78.

[3] BAKHTINE, M., *La Poétique de Dostoïevski,* p. 347.

[4] BAKHTINE, ibid.

[5] MELLAH, idem, p. 77.

moment où elles croient s'adresser à *Elissa-la reine* dont elles implorent la compréhension, elles touchent sans le savoir à la voix secrète et féminine d'*Elissa-la femme* :

> *Riches de tant de vie et de beauté, elles m'observaient sans comprendre, et leurs regards étaient tendres. Pouvais-je leur avouer que c'était moins la reine qui, en moi, avait réagi que la simple femme, la femme proscrite, la femme privée d'enfantement par sa folle promesse de veuvage et d'errance ?*[1].

Enfin, il est intéressant de noter que l'irrésolution d'Elissa et le morcellement de sa voix étaient déjà visibles à travers la technique du discours indirect libre, et les questions ininterrompues[2] dont la diction saccadée et haletante trahissait le désordre de sa pensée, et le vacillement que subissait sa personnalité malmenée et partagée entre ses devoirs impérieux de reine et ses désirs intimes de simple femme.

[1] MELLAH, idem, p. 78.

[2] MELLAH, idem, pp. 77-78.

3. Elissa épistolière

3. 1. Définition du genre épistolaire

Longtemps considérée comme le moyen le plus approprié pour assurer la communication entre absents, la lettre acquiert, à partir du XVIIe siècle, une place de choix dans l'univers de la littérature. Dès lors où les romanciers s'en emparent et l'exploitent dans le tissage de leurs intrigues, un genre nouveau voit le jour : c'est le roman épistolaire. Ce dernier *« consiste en des lettres (rarement une seule) écrites par un ou plusieurs de ses personnages et adressées soit à des confidents, soit directement à leurs antagonistes*[1] *»*.

Cette littérature est donc issue de cette pratique épistolaire quotidienne dont elle imite les mécanismes et les modes d'énonciation ; avec cette seule différence que, tandis que la correspondance ordinaire est « *une écriture de communication, à visée purement instrumentale, pragmatique*[2] *»,* la littérature épistolaire, elle, s'inscrit dans le cadre des « *œuvres narratives écrites à visée esthétique*[3] *»*

L'écriture épistolaire étant d'abord une prise de parole, nous quittons l'univers du récit pour celui du discours. Il s'agit de la littérature « à la première personne », appelée aussi « écriture du moi ». En effet, le roman que nous étudions consiste en une lettre que l'héroïne adresse à son frère lointain. Cependant, loin de se borner à sa pure fonction pratique et informative, cette lettre est d'une haute valeur esthétique, et revêt une importance capitale en ce sens où elle instaure un lien non seulement entre le frère et la sœur, mais elle laisse une trace vivante de l'épopée d'une reine antique, et traverse les âges pour échouer entre les mains de son lecteur tardif, l'homme du XXe siècle.

3. 2. Permanence et subversion d'une tradition

3. 2. 1. Qui parle dans la préface ?

On ne saurait confondre Mellah avec le narrateur fictif, même s'il signe F. M., car ce n'est là qu'un subterfuge destiné à renforcer l'illusion du réel, en créant la confusion dans l'esprit du lecteur. Nous pouvons même considérer ces initiales

---

[1] JOST, François, « Epistolaire », *DITL*, http://www.ditl.info/arttest/art1564.php

[2] GRASSI, Marie-Claire, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, 1998, p. 5.

[3] GRASSI, ibid.

comme une preuve patente de la fictivité de l'auteur, car s'il s'agissait réellement de Fawzi Mellah, rien n'aurait pu l'empêcher de signer par ses nom et prénom. Ainsi, Philippe Lejeune nous a appris que l'identité entre les patronymes de l'auteur et du narrateur était la condition *sine qua non* de la réussite de tout « pacte autobiographique »[1]. Or, il s'agir bien d'une fiction dans notre cas, et la mention « roman » qui figure sur la couverture le prouve, d'autant plus que Lejeune la considère comme une « attestation de fictivité »[2], et un signe patent de non-identité entre auteur et narrateur. Concernant Mellah, Lejeune parlerait donc de « pacte romanesque »[3].

Mais quel statut attribuer à ce texte liminaire intitulé « en guise d'introduction » ?

Une incertitude plane sur le statut de ce texte qui apparaît à mi-chemin entre le texte et le paratexte. En effet, son caractère fictif l'installe dans le texte du roman, mais la fonction qu'il remplit semble à bien des égards celle d'une préface. Mais qu'est-ce qu'une préface ? Genette parle de « *toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède*[4]» Puis, il distingue entre la « préface authentique[5] » dont l'auteur est réel de la « préface fictive »[6] qui est l'œuvre d'un auteur fictif. Donc, il s'agit pour nous d'une préface fictive, et cela justifie pleinement que nous l'incorporions dans le corps du texte.

3. 2. 2. Survivances

Le roman de Mellah ne déroge pas à la tradition du XVIIIe siècle qui veut que les romanciers ne soient que des traducteurs fidèles de documents authentiques, tombés par le hasard le plus inattendu entre leurs mains. Et l'un des procédés classiques rentrés dans les usages est la préface, ou l'introduction, dans laquelle l'écrivain se fait un devoir d'expliquer *en toute honnêteté* à son lecteur les circonstances qui ont concouru à la naissance de l'œuvre publiée. C'est ainsi

---

[1] LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique,* Paris, Seuil, 1975, p. 27.

[2] LEJEUNE, ibid.

[3] LEJEUNE, ibid.

[4]GENETTE, *Seuils,* op. cit., p. 150.

[5] GENETTE, idem, p. 166.

[6] GENETTE, ibid.

qu'*Elissa, la reine vagabonde* se trouve aussi dotée de sa préface. Mais là s'arrête la comparaison. Car à lire l'introduction de Mellah, force est de reconnaître qu'elle bat en brèche un bon nombre de principes, et qu'elle subvertit de ce fait une tradition, certes révolue, mais qui a produit ses grands classiques : *Les Liaisons dangereuses* (1782), *Lettres persanes* (1721), *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761), etc.

L'un de ces principes consiste en cette convention selon laquelle l'adhésion du lecteur ne serait complète que si le romancier proclamait, la véracité et l'authenticité de ce qui est publié, et niait, en toute modestie, tout apport personnel à la rédaction des lettres, et ce à travers ces déclarations d'intentions et ces professions de foi devenues rituelles. Songeons à Laclos qui, dans sa « préface du rédacteur », limite son apport à quelques notes ajoutées par souci de clarté et à une simple remise en ordre de la correspondance trouvée ; ou encore à Montesquieu qui, dans son « introduction », jure n'être qu'un simple traducteur des lettres de ses prétendus amis persans, et n'avoir pour mérite que son effort d'adaptation de ces écrits aux mœurs des Français.

3. 2. 3. Un pacte hors du commun

Que devient, à présent, le pacte romanesque sous la plume de Mellah ? Celui-ci adopte dans son introduction une attitude pour le moins ambiguë et surprenante lorsqu'on connaît les conventions du genre épistolaire.

Ainsi, au moment même où Mellah parsème sa préface d'indices propres à consolider l'illusion référentielle, comme le recours à des ouvrages authentiques, les notes de bas de page, etc ; il revendique d'un autre côté, et dans une désinvolture qui tranche avec le sérieux de ses prédécesseurs, toutes ses interventions :

> *Face au silence de certaines stèles, face au très mauvais état de la pierre (…) j'ai dû intervenir. Çà et là, j'ai dû combler un vide, imaginer une suite, inventer une transition, corriger une tournure, forcer un trait, atténuer une épithète, nuancer un verbe, gommer une phrase… Bref, de correction en amendement, j'ai dû réécrire le texte !*[1]

Et il pousse même la légèreté jusqu'à feindre ne plus pouvoir distinguer le texte d'Elissa de ses propres inventions : « *j'ai arrangé les choses tant et si bien que*

[1] MELLAH, idem, p. 13.

je ne pourrais plus affirmer honnêtement que cette lettre est celle d'Elissa : c'est aussi un peu la mienne ![1] *»*

Ainsi, en écrivant cette préface sur un ton de badinage et de frivolité, Mellah détruit systématiquement ces professions de foi sérieuses passées au rang de dogme. Aussi, introduit-il avec ses pointes humoristiques, le registre comique dans un espace textuel réputé par son sérieux. Il s'en suit que le roman épistolaire traditionnel se trouve sérieusement ébranlé dans ses conventions les plus typiques. Et n'est-ce pas le propre du carnavalesque que de troquer le sérieux contre le comique, et de s'inscrire contre toute convention dogmatique et officielle ?

3. 3. Discours, dialogisme et altérité

3. 3. 1. De l'usage des pronoms

La lettre est un espace discursif qui vise la communication entre absents. Il est partagé entre deux instances : le destinateur et le destinataire. On n'est plus dans l'univers du récit mais, dans celui du discours qui est

> *toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière.(…) c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins : correspondances, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur…*[2]

Dans le roman de Mellah, c'est Elissa qui est la destinatrice de la lettre. Elle prend la parole et dit « je », à un destinataire qui n'est autre que Pygmalion, son frère qu'elle désigne tantôt par son nom, tantôt par *vous* ou *tu*.

Il convient de s'attarder ici sur l'usage particulier des pronoms qui s'avère nécessaire pour l'intelligibilité de la lettre. Nous avons remarqué un glissement progressif du vouvoiement au tutoiement. A notre sens, cela trahit un changement d'attitude auquel Elissa n'était pas préparée au départ : En commençant sa lettre, elle disait « vous », car elle s'adressait au nouveau roi, à l'usurpateur, au rival politique ; elle se proposait principalement de lui raconter son aventure de fugitive, et son exploit de fondatrice de cité. Le ton est officiel, car le contexte est sérieux. Mais au

---

[1] MELLAH, idem, pp. 13-14.

[2] BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale I,* Gallimard, coll. Tel, 1966, p. 242.

fil de l'écriture, elle se glisse peu à peu à l'évocation des souvenirs d'enfance, et aux confidences et confessions intimes. Là, elle s'inscrit dans un contexte non plus officiel, mais familial et privé. Elle s'adresse davantage au frère aussi aimé au passé que haï au présent. Ce glissement s'opère à partir de la page 133 : c'est le moment où, pour la première fois depuis la fuite, l'image de Pygmalion apparaît à Elissa dans l'intimité de sa pensée, sous les traits de cet homme tant aimé, avant qu'il ne devienne l'ennemi juré :

> *… et à ce moment précis, Pygmalion, un tressaillement furtif me fit sursauter, un éblouissement douloureux : ton image brusquement m'envahit et me remplit les yeux, la poitrine et la mémoire. (…) Toi et moi, nous devenions la mer, le baiser et le soupir. Toi et moi, nous redevenions l'enfance de Tyr, ses ambitions, ses interdits et ses attaches…*[1]

3. 3. 2. Le dialogue dans l'absence

Ce roman, quoique constitué d'une seule lettre demeure fortement dialogique ; et même la distance et l'absence ne vont pas à l'encontre de cet aspect. Ainsi, un dialogue implicite s'instaure entre Elissa et son frère. Et le procédé esthétique qui favorise ce genre de phénomène est le dialogisme dont l'autre acception est la « *présence de l'autre dans le discours du même*[2] » ; car le discours « *n'émerge que dans un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre, qui l'inspire et à qui elle répond*[3] ». Ne dérogeant pas à cette règle, le discours épistolaire d'Elissa n'est pas uniquement centré sur son moi, mais il est fortement destiné, il ne s'accomplit qu'autant que l'autre l'aide à s'accomplir : « *il est impossible de concevoir l'être en dehors des rapports qui le lient à l'autre*[4] ». Ainsi, par le procédé de l'interpellation, Elissa invoque souvent ce frère absent, et les exemples ne manquent pas : l'incipit de la lettre « *Frère*[5] » ; « *Mon pauvre Pygmalion*[6] » ; «*Oh non ! prince*[1] », etc. L'interpellation se fait aussi par le biais de

---

[1] MELLAH, idem, p. 133.

[2] JENNY, Laurent (2003), « Dialogisme et polyphonie », *Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français moderne, http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/

[3] JENNY, L., ibid.

[4] TODOROV, T, op. cit., p. 145.

[5] MELLAH, idem, p. 19.

[6] MELLAH, idem, p. 171.

l'interrogation ; ce procédé est propre à abolir les distances en donnant l'illusion d'une conversation immédiate : « *Avez-vous observé combien les aurores ressemblent aux crépuscules ?*[2] » ; « *Comment pouvais-tu imaginer revenir à Tyr dans les chars de ses ennemis les plus fervents ?*[3] », etc. Mais la technique la plus révélatrice de ce dialogisme est sans doute l'anticipation, en ce sens où le destinateur commence déjà à imaginer les incidences de ses révélations sur l'autre, module ses propos sur les réactions éventuelles qu'il prête à son destinataire, et considère ses affirmations comme une réponse aux interrogations supposées de l'autre. Elissa est particulièrement friande de ce procédé : « *N'allez pas imaginer notre fuite triste et inquiète ; vous vous tromperiez*[4] » ; « *ta vanité souffrirait de savoir que tu n'étais pas à l'origine de mon errance*[5] », etc.

En somme, Pygmalion réalise cette altérité qui consiste en ce *besoin esthétique d'autrui*[6] que l'homme éprouve pour se voir. Il est le double dialogique d'Elissa, son antithèse. Elle est ce qu'il n'est pas ; elle fait tout ce qu'il ne fait pas. C'est par rapport à lui qu'elle se positionne, qu'elle se découvre, qu'elle se définit.

3. 4. Approche structurelle et typologique de la lettre

3. 4. 1. Une monodie épistolaire

« *La monodie est l'écho d'une seule voix, en une ou plusieurs lettres*[7]*.* » L'écriture épistolaire ici est monophonique, elle ne met en scène que la voix d'Elissa, sans réponse en retour. Nous dirons même sans *espoir* de réponse en retour, car la rédaction de cette lettre est l'ultime action que la reine entreprend avant de s'immoler le lendemain sur le bûcher. Bien que la reine donne un air réfléchi et déterminé, et qu'elle soit si résolue dans ses attaques contre ce frère honni, elle ne peut freiner ces élans lyriques et pathétiques, voire tragiques qui se dégagent de cette lettre dès qu'elle parle de mort : « *La rumeur du sacre ne s'est pas encore tue que ce brasier*

---

[1] MELLAH, idem, p. 177.

[2] MELLAH, idem, p. 89.

[3] MELLAH, idem, p. 175.

[4] MELLAH, idem, p. 27.

[5] MELLAH, idem, p. 171.

[6] JENNY, L., idem.

[7] GRASSI, op. cit., p. 139. Le terme est de Jean Rousset.

m'appelle déjà. Comme le feu est impatient[1]» ; de séparation ou d'adieu « *Tout est étrange dans mon nouveau royaume : cette aube pourpre qui jaillit de la mer, et ce bûcher en bois de santal que j'ai fait ériger devant la porte orientale du palais comme pour t'enlacer une dernière fois*[2]. »

Marie-Claire Grassi explique que, dans le soliloque, ce ton plaintif de la voix solitaire résulte non seulement de l'éloignement spatial mais aussi de ce constat tragique de « *l'échec d'une relation, d'une communication ou l'illusion d'un amour*[3] ». De fait, le crime politique dont Pygmalion s'est rendu coupable a instauré une cassure irrémédiable entre le frère et la sœur, et a coupé à jamais les ponts entre eux. Seule la mort imminente a décidé la reine à restaurer la communication ; mais c'est encore pour mieux approfondir le fossé et confirmer la rupture.

3. 4. 2. Une typologie déconcertante

Le type de la lettre d'Elissa nous semble difficilement identifiable, car à suivre la typologie que propose Grassi, il nous semble que cette lettre participe de tous ces types à la fois. Et cela n'est qu'une preuve supplémentaire de la richesse de son écriture, et de sa complexité. Ainsi, Grassi distingue entre trois catégories :

3. 4 . 2 . 1. L'expression de soi

Elle englobe la *lettre d'amour*[4] et la *lettre confession*[5]. De prime abord, la lettre d'Elissa est une lettre de haine et de vengeance. Elle s'adresse à son frère non seulement pour lui signifier toute sa répulsion pour ses crimes abjects, mais aussi pour s'offrir une forme de revanche, en lui signifiant qu'il n'a pas eu raison d'elle, et que, bien que vouée au bûcher, elle a laissé une trace vivante : cette nouvelle cité destinée à supplanter Tyr sur le trône de la Méditerranée. Cependant, et parce que « *la lettre est souvent un délire autorisé dans une écriture socialement permise et rituellement définie*[6] », elle se glisse aux confessions, et décide d'avouer le vrai motif de sa fuite, qui s'avère être un *amour indicible, impossible* éprouvé pour ce même

[1] MELLAH, idem, p. 156.

[2] MELLAH, ibid.

[3] GRASSI, idem, p. 140.

[4] GRASSI, idem, p. 94.

[5] GRASSI, idem, p. 100.

[6] GRASSI, idem, p. 95.

frère qu'elle fuit[1]. Ainsi, la confession épistolaire casse le mythe de la reine irréprochable, en favorisant l'intrusion du lecteur dans la conscience coupable de la reine. Donc, ces deux types s'entremêlent étroitement pour donner à la lettre une tournure tout à fait inattendue, propre à créer la surprise chez le lecteur.

3. 4. 2. 2. La dénonciation

Elle recouvre la *lettre polémique et pamphlétaire*[2] et la *lettre morale, curieuse et exotique*[3]. Ainsi, la lettre d'Elissa fait figure de pamphlet, en ce qu'elle s'y propose d'attaquer violemment son frère usurpateur, et de dénoncer ses abus, non seulement en les lui énumérant, mais aussi en se lançant dans des polémiques ayant trait aux affaires de pouvoir et de gouvernance. De fait, aux abus politiques de Pygmalion, Elissa répond par la lettre polémique, dont le principe est de « *répondre, de dénoncer et de convaincre d'une autre vérité*[4] ». Nous en voulons pour exemple ce passage où elle bat en brèche l'image répandue du souverain despotique et omnipotent, au profit de sa propre conception à elle, novatrice et révolutionnaire, en ce qu'elle conçoit un « roi paradoxal[5] » qui aurait à remplir tous les devoirs d'un serviteur, et ne jouirait d'aucun privilège royal au détriment de son peuple.

Par ailleurs, n'oublions pas qu'Elissa raconte un long voyage qui l'a menée de contrée en contrée, et l'a mise en contact avec divers peuples aux coutumes aussi insolites que fascinantes. Ce qu'elle ne manque pas de faire découvrir à son frère dans des passages qui ne sont pas sans nous rappeler ces écrits exotiques et curieux contenus dans les *Lettres persanes,* où le Même découvre l'Autre dans un émerveillement mêlé de curiosité ; et où les rites et croyances primitifs ou religieux sont exposés en détails[6]. C'est précisément ce que fait Elissa dont l'ébahissement devant le peuple de Sabratha qui ignore la musique est plus qu'éloquent : « *Peut-on imaginer un peuple sans musique* ?[7] » ; et lorsqu'elle rapporte avec une curiosité d'ethnologue et une précision de journaliste les détails de la « nuit du sacre

[1] Nous nous étalerons plus sur ce point dans notre étude des amplifications.

[2] GRASSI, idem, p. 107.

[3] GRASSI, idem, p. 112.

[4] GRASSI, idem, p. 111.

[5] MELLAH, idem, p. 148.

[6] Les Persans devant les Français, et vice versa ; l'histoire des Troglodytes ; les diverses religions, etc.

[7] MELLAH, idem, p. 55.

éphémère[1] », dont elle ne manque pas de tirer une morale politique qui n'est sans doute pas sans influencer sa conception originale du pouvoir.

3. 4. 2. 3. La formation

Enfin, Grassi parle de la *lettre didactique*[2]. Elle participe du genre démonstratif où le destinateur se propose de prodiguer des leçons au destinataire ; instaurant ainsi une relation entre « *inférieur et supérieur, maître et élève*[3] ». Ce type de lettre n'est pas nouveau, puisque la tradition est déjà établie avec les *Lettres de Lord Chesterfield à son fils* (1752), et les *Lettres* (1671-1696) de Mme de Sévigné à sa fille. Le registre didactique imprègne fortement la lettre d'Elissa, étant donné que les réflexions morales et politiques développées plus haut sont également des leçons d'humilité et de bonne gouvernance qu'elle prodigue à son jeune frère. Ainsi, lorsqu'elle expose le « portrait idéal des gouvernants[4] », elle dispense du même coup une leçon de *démocratie* à son frère tyran et *dictateur*.

Toutefois, nous reconnaissons la rareté des formes prescriptives, telles que les injonctifs, l'impératif… Ce qui ne nous empêche pas de relever cet important dispositif argumentatif, que la reine déploie afin de convaincre son destinataire de la justesse de ses vues, sans pour autant déclarer ouvertement sa volonté de l'instruire.

[1] MELLAH, idem, p. 59.

[2] GRASSI, idem, p. 117.

[3] GRASSI, ibid.

[4] MELLAH, idem, p. 149.

4. Elissa mémorialiste

4. 1. Définition des mémoires

Il est possible d'appréhender les mémoires à partir de la définition que donne Philippe Lejeune de l'autobiographie, considérée comme un genre voisin. En effet, la différence entre ces deux genres, selon ce théoricien, ne serait que d'ordre thématique. Par conséquent, si Lejeune définit l'autobiographie comme un *«récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*[1] *»*, nous pourrions, pour notre part, tenter de retrancher le thème de la *vie individuelle* et de *l'histoire de la personnalité*, et de le remplacer par un autre sujet. Ce dernier peut, éventuellement, être un événement marquant auquel le mémorialiste aura activement pris part. En effet, c'est « *un genre qui participe à la fois de l'histoire (comme héritier des chroniques et annales) et de l'autobiographie, un récit où une personne consigne des faits qu'elle considère comme dignes d'être notés ou comme nécessaires à un témoignage ou à une justification*[2] ».

Bien entendu, notre propos n'est point d'étudier des mémoires réels, mais il s'agit plutôt de *mémoires fictifs*, contenus dans la lettre d'Elissa. Il est vrai que la rédactrice ne le dit pas explicitement, ni le traducteur d'ailleurs, mais cela ne nous empêche pas de supposer que le texte participe des mémoires, et ce en raison des caractéristiques génériques que nous avons pu y percevoir. En effet, Elissa raconte un épisode crucial de sa vie de reine : la fuite de Tyr et la fondation de Carthage; un événement qui va changer son destin personnel, celui de tout un peuple, et bouleverser le cours de l'Histoire. Et n'est-ce pas là un épisode digne d'être noté et immortalisé ? Ajoutons à cela le fait que la reine ne fait pas que raconter, mais elle se justifie, s'explique sur certains choix et lègue un témoignage pour la postérité.

[1] LEJEUNE, op. cit., p. 14.

[2] CANTIN, Annie, VIALA, Alain, « Mémoires » in ARON, Paul (dir), *Le Dictionnaire du littéraire,* Paris, PUF, 2002, p. 385.

4. 2. Une mise au point à propos d'un genre

4. 2. 1. Mémoires authentiques

La tradition littéraire veut que les mémoires soient l'apanage des grandes personnalités. Seules ces dernières participent activement à la marche de l'Histoire, accomplissent des actions, ou commettent des erreurs qui nécessitent par la suite des explications et des justifications, afin que le grand Livre de l'Histoire soit complété. Aussi, les mémoires sont-ils cités par les historiens comme des documents authentiques, certes n'engageant que leurs rédacteurs, mais qui n'en contribuent pas moins à faire la lumière sur certains faits auxquels les historiographes ne sauraient accéder, vu le décalage temporel, et parfois le sceau de confidentialité apposé à certains événements.

4. 2. 2. Mémoires fictifs

Mais qu'en est-il des mémoires fictifs ? Comment peuvent-ils apporter un quelconque éclairage à l'Histoire au moment même où ils proclament leur fictivité ? Cela frise le contre-sens, et appelle des éclaircissements. En fait, la réponse à cette question est possible pour peu que l'on rapproche les mémoires fictifs du roman historique. Leurs logiques nous semblent identiques, car, dès lors où un texte se réclame de la fiction, il pose implicitement et de manière systématique ce que Thomas Pavel a appelé « convention de la fictionalité ». Celle-ci « *avertit les lecteurs que, les mécanismes habituels de la référence étant provisoirement suspendus, l'importance des données extérieures au texte décroît*[1] ». Donc, ces mémoires que nous attribuons à Elissa n'ont de valeur qu'autant qu'ils sont circonscrits à l'univers de fiction auquel ils appartiennent. En cela, Mellah n'a pas créé de précédent, puisqu'en vertu de la « convention traditionnelle » dont parle Jean-Marie Schaeffer, nous pouvons faire un rapprochement avec les *Mémoires d'Hadrien* (1951) de Marguerite Yourcenar. Tandis que celle-ci a imaginé ce qu*'aurait écrit* l'empereur romain Hadrien, Mellah a, pour sa part, tenté de produire des mémoires tels que son ancêtre phénicienne les *aurait* probablement *conçus*.

En définitive, toute la particularité de ce genre nous semble cristallisée dans ce conditionnel, dont la connotation d'incertitude laisse une brèche ouverte sur la

[1] PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1988, pour la traduction française (édition originale: The Harvard University Press, 1986), p. 156.

conscience inaccessible du personnage historique lointain ; et ouvre le champ devant l'imagination du romancier qui n'a fait jusque-là qu'exploiter ces failles, les remplir grâce aux ressorts de la fiction, et accomplir, enfin, la tâche devant laquelle l'historiographe demeure toujours impuissant.

4. 3. Dimension individuelle de l'héroïne

4. 3. 1. Proximité par la narration

Si dans la logique de l'épopée et du roman historique Elissa est sujet de l'énoncé, en ce qu'elle fait partie du récit ; et si dans celle du roman épistolaire elle est sujet de l'énonciation, en ce qu'elle prend la parole et devient l'instance émettrice du discours ; dans les mémoires elle relève des deux à la fois : le sujet de l'énonciation coïncide avec le sujet de l'énoncé. Et lorsque le personnage principal prend lui-même la parole pour faire le récit de son aventure, et procède à un usage systématique de la première personne, Genette parle de « narrateur autodiégétique »[1]. Dans ce cas précis, le récit rétrospectif nous est rapporté à partir du point de vue du mémorialiste. Tout ce que nous lisons donc est vu à travers la conscience et la subjectivité d'Elissa, qui semble vouloir apporter sa propre contribution à l'écriture de l'Histoire, et un éclairage autre, qui s'ajouterait à tous ceux qui ont été avancés à propos de la fondation de Carthage.

Aussi, la narration autodiégétique contribue-t-elle à l'accentuation de la dimension individuelle de la reine. En effet, la persistance de la première personne grammaticale est propre à abolir les distances que crée d'ordinaire la narration à la troisième personne inhérente à l'épopée et au roman historique. Et cet effet est d'autant plus sensible, lorsqu'il concerne un personnage antique, tellement lointain que son existence relève plus de la légende que de l'histoire. Donc, l'écriture des mémoires constitue pour le romancier un moyen approprié pour réactualiser son personnage, et le rapprocher davantage du lecteur contemporain.

[1]GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 253.

4. 3. 2. A la recherche du mythe posthume

Qu'en est-il à présent du mythe d'Elissa ?

En fait, nous sommes encline à percevoir dans l'écriture des mémoires un double effet de mythification/démythification.

4. 3. 2. 1. Lorsque l'aveu casse le mythe

D'un côté, nous avons une reine qui revient sur un parcours de monarque, certes glorieux, mais qui est, selon toute apparence, parsemé non seulement de complots politiques, mais aussi d'intrigues familiales et de secrets d'alcôve. Tous ces détails nous sont révélés dans les mémoires au moment où la rédactrice se propose de s'expliquer enfin sur sa fuite et d'en donner les vrais motifs. C'est ce que nous avons désigné dans la logique épistolaire comme des confessions, et que nous placerons ici sous le signe des éclairages apportés à l'Histoire, et de ces voiles que les mémorialistes finissent par lever sur des faits qui, sans cela, resteraient à jamais ensevelis dans les replis de leur conscience.

Elissa se propose donc de *corriger l'Histoire,* et révèle enfin que le vrai mobile de sa fuite, le *primum mobile* comme elle l'appelle, n'est point la crainte pour sa vie suite à l'assassinat de son époux, mais plutôt un amour secret pour Pygmalion, son frère régicide, usurpateur et despote. Un amour incestueux qui s'est révélé dans tout son éclat dans le rêve qu'elle a fait, et dans lequel elle se voit délaisser son époux gisant dans son linceul au milieu des pleureuses, et courir vers ce frère qui l'attirait et qui allait la perdre :

> *Des inventeurs d'histoires viendront prétendre que mon malheur provenait de toi (...). Ils diront que j'ai fui Tyr parce que tu menaçais de m'assassiner. D'autres affirmeront que j'ai voulu échapper aux Grecs et aux Assyriens (...) Et ces fables tristes tiendront lieu de légendes ! Une reine qui ose défier la mer et fonder une cité ne peut avoir peur de la mort ! Ne suis-je pas morte la nuit même de ce rêve impudique et dans lequel je négligeais (en le souhaitant) l'assassinat de mon époux, le gardien du temple ?*[1]

De tels aveux sont propres à casser le mythe d'une reine qui apparaît dans le reste du roman humaine, attachante, juste, savante, etc. Ce qui accentue encore plus le malaise du lecteur, c'est peut-être le fait qu'Elissa ne tente aucunement de

[1] MELLAH, idem, p. 173.

s'innocenter, s'enfonce davantage dans l'opprobre et se livre de la sorte à la vindicte publique.

4. 3. 2. 2. Et le mythe est sauvegardé

Mais peut-être faut-il encore nuancer un tel jugement. Cette façon de s'auto-punir ne peut-elle pas être perçue comme un dernier éclat donné à sa vie avant de mourir ? Cette image de pécheresse que Mellah choisit de lui attribuer n'est-elle pas plutôt un autre maillon ajouté à la chaîne des mythes précédents attachés à cette reine ? Nous ne saurions, pour l'heure, trancher cette question tant elle est susceptible d'interprétations multiples.

Mais toujours est-il que ces mémoires nous font voir, d'un autre côté, une l'héroïne mythifiée car, non seulement les fondations de cités comptent parmi les meilleures réalisations dont puissent s'enorgueillir les rois, mais aussi, parce qu'au-delà des visées du genre déjà exposées, le mémorialiste est aussi mû dans son écriture par cette « *propension à construire un monument de soi*[1]» , cette volonté narcissique et égocentrique de focaliser l'attention générale, de laisser une trace indélébile de soi, et de bâtir son propre mythe. Et Elissa ne manque pas de le dire dans le passage qui suit l'épisode de la fondation de Qart Hadasht : « *Il leur* (ses gens) *manquait une patrie, je serai leur patrie. Il leur manquait un port, je serai leur port. Et bientôt ils voudraient s'inventer un mythe ; et je serai ce mythe*[2]. »

Retour sur soi, introspection, narcissisme, *auto-mythification*, quête d'immortalité. Voilà des visées et des aspirations dont peu de mémorialistes sauraient se défendre, et que chacun d'eux aura assignées, de façon déclarée ou implicite, à l'écriture de son œuvre.

4. 4. Un témoignage pour la postérité

Si dans la logique épistolaire le propos de la rédactrice est essentiellement adressé à l'attention de son destinataire Pygmalion, dans celle des mémoires le récit est dirigé vers ce lecteur tardif, qui est ainsi amené à corriger certaines de ses connaissances.

---

[1] CANTIN, VIALA, idem, p. 386.

[2] MELLAH, idem, p. 156.

Que signifie cela ? Cantin et Viala précisent que les acteurs politiques qui recourent aux mémoires pour s'expliquer, sont souvent ceux qui tombent en disgrâce[1], à l'exemple du Cardinal de Retz dont les mémoires sont publiés en 1717. Cette écriture est pour eux la chance ultime de redorer leur blason, de s'innocenter. C'est parfois une dernière tentative de réhabiliter leur personne, quitte à ce que cela soit à titre posthume. Parfois aussi, c'est l'exercice d'un droit de réponse aux attaques dont la personne est l'objet.

Certes, Elissa use de ce droit pour accabler son frère, mais elle s'adresse surtout aux générations futures. Ainsi, elle vise d'abord sa proche postérité lorsqu'elle dit à son frère : « *Sous tes ordres, des clercs écriront mon histoire et ils imagineront des contes qui te feront encore trop d'honneur ; je ne serai plus là pour les démentir*[2] ». Mais dans d'autres passages, elle répond d'avance à ces historiens qui remettront en cause son œuvre, son nom et jusqu'à son existence :

> *Des savants viendront qui douteront de mon existence, entre eux ce sera longtemps un objet de discussion et de dispute. Et lorsque, par inadvertance ou par charité, quelqu'un prononcera mon nom, l'on croira utile d'y adjoindre une épithète : « malheureuse » sera alors l'adjectif que l'on me collera volontiers ! Mais pourquoi devais-je être malheureuse ?*[3]

La reine mettra même en contribution les ressources de l'intertextualité pour anticiper sur les textes ultérieurs qui s'appliqueront à travestir son nom. Ainsi lorsqu'elle produit l'énoncé suivant : « *Il se trouvera même des poètes pour le déformer* (son nom) *et lui donner des consonances ridicules*[4] », il s'agit bien d'une allusion qui est un « *énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions*[5] ». Et nous percevons bien à travers cet énoncé allusif un net rapport entre la future déformation du nom d'Elissa en *Didon*, et le texte littéraire qui l'a répandue et qui n'est autre que *L'Enéide* de Virgile.

---

[1] CANTIN, VIALA, ibid.

[2] MELLAH, idem, p. 173.

[3] MELLAH, idem, p. 173.

[4] MELLAH, idem, pp. 172-173.

[5] GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La Littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982, p. 8.

5. Elissa essayiste

5. 1. Définition de l'essai

De par son sens étymologique, l'essai consiste à « *peser le pour et le contre*[1] ». Il évolue par la suite vers l'idée de « *tentative*[2] », puis vers celle d' « *exercice de réflexion littéraire*[3] ».

C'est Montaigne qui signe son acte de naissance en tant que genre littéraire en prose avec ses *Essais* publiés en 1580. Irène Langlet le définit comme une œuvre *« de style très libre, traitant d'un sujet qu'elle n'épuise pas, et par extension, ouvrages faits d'articles en général courts, vifs et variés, plus ou moins artificiellement réunis sous un titre général*[4] ». Cette définition est complétée par celle d'Annie Perron qui déclare que ce genre « *présente(…) une pensée mise à l'essai, s'exerçant à la connaissance, et qui préfère élire le processus en mouvement plutôt que la réflexion achevée et close*[5] ».

L'essai ne raconte rien ; c'est une prise de parole. Le texte, dans ce cas, est situé au niveau du discours, celui de l'essayiste qui s'érige en instance de l'énonciation et s'exprime à la première personne grammaticale. De ce fait, nous pensons que le texte de Mellah participe du genre de l'essai, car il nous paraît émaillé de fragments relevant de cette catégorie générique. Ainsi, en plus de l'écriture d'une lettre à son frère et de celle de ses mémoires, Elissa se présente à nous en véritable essayiste, entrecoupant son récit par des réflexions libres sur divers sujets, plus ou moins en relation avec ses préoccupations du moment.

Précisons quand même que lors de notre recherche des fragments relevant de l'essai, la longueur n'a point été pour nous un critère pertinent. Ce qui revient à dire que nous avons aussi bien repéré des fragments qui s'étendent sur quelques pages, que des morceaux n'excédant pas la moitié d'une page. Prenons, en guise d'exemple, le passage où, après avoir quitté Sabratha, la ville hospitalière, les voyageurs se retrouvaient à nouveau face à l'inconnu. Elissa se livre alors, en seulement quelques

---

[1] LANGLET, Irène, « Essai », *DITL*, http://www.ditl.info/arttest/art1621.php

[2] LANGLET, idem.

[3] PERRON, Annie, « Essai » in ARON, Paul et al (dir), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 203.

[4] LANGLET, idem.

[5] PERRON, ibid.

lignes, à une méditation sur le futur, son attrait, son mystère et la fascination qu'il exerce sur elle[1].

C'est ainsi que, ce genre étant foncièrement libre, et difficilement identifiable sur le plan formel ; et pour compléter les critères énonciatifs déjà stipulés, nous nous sommes contentée de retenir comme critère la liberté de la rédactrice (si tant est que la liberté puisse être érigée en norme), que ce soit sur le plan de l'écriture, de la thématique ou de la réflexion.

5. 2. Expression d'une subjectivité

Dans l'essai, le *je* énonciateur est, certes, présent, mais rien de ce qu'il dit n'est de l'ordre du privé ; son moi intime n'est pas mis en scène, ce sont plutôt ses idées qui sont mises en avant. Des idées qu'il exprime à sa manière, où transparaît sa vision des choses et sa subjectivité : « *L'essayiste propose une réflexion fondée explicitement sur son point de vue particulier sur le monde, ancrée dans un certain contexte, dans un temps et un lieu particulier*[2] ».

Et en effet, Elissa choisit le moment précis de la rédaction de la lettre pour se livrer à ces méditations. Cela peut s'expliquer par plusieurs raisons. D'abord, elle vient d'être victime d'une injustice qui a, selon toute apparence, eu l'*effet bénéfique* de lui montrer l'envers de la situation de monarque, d'aiguiser son sens critique, et de stimuler sa volonté de changer les choses. C'est sans doute ce qui confère à son texte ce ton didactique que nous avons déjà étudié : grâce aux techniques de l'argumentation, relevant aussi bien du registre didactique que de l'essai, son texte tend à convaincre ce frère qu'elle déclare ignorant de la chose politique, et à qui elle tente de montrer cette épée de Damoclès qu'il ne voit pas planer sur sa tête. C'est ce qui explique d'ailleurs la prépondérance des thèmes du pouvoir et de la politique dans ces essais.

Aussi, il semble qu'Elissa n'écrive de la sorte que suite à l'expérience qu'elle a accumulée au contact de son époux Acherbas, rompu aux choses du pouvoir et jouissant d'une sagesse et d'un savoir d'érudit. C'est ainsi que la voix et l'autorité spirituelle du prêtre chevronné se manifestent souvent dans des fragments

[1] MELLAH, idem, p. 90.

[2] PERRON, idem, p. 204.

intertextuels sous forme de citations : « "*La terre n'est qu'un livre dont les chapitres sont écrits par les groupes qui l'occupent". C'est ce que m'enseignait mon oncle Acherbas lorsqu'il m'initiait à la géographie*[1] ». Enfin, Elissa écrit ces essais suite à sa fuite et à son exploit de fondatrice de cité ; deux événements qui ont élargi ses horizons, lui ont fourni une ample matière à méditation, et du même coup multiplié ses sujets de préoccupations.

5. 3. Liberté d'un genre

5. 3. 1. Leurs formes se rencontrèrent

Il est vrai que la majorité des essais célèbres consistent en des ouvrages autonomes reconnus comme tels, et classés dans la rubrique générique « essai ». Mais il est certains écrivains qui ne peuvent résister à la tentation d'incorporer des essais dans leurs romans. Il en va ainsi de Victor Hugo qui est connu pour son goût d'insérer dans ses romans des chapitres entiers, ne faisant en rien avancer l'intrigue, et n'ayant pour seuls effets que d'irriter les lecteurs impatients, et de laisser libre cours à la passion méditative et au goût polémique de l'auteur. De sorte que le retranchement de ces chapitres n'affecte en rien la compréhension et le déroulement du récit. Rappelons-nous à ce propos le célèbre incident des deux chapitres perdus, lors de la première édition de *Notre-Dame de Paris* (1830), sans que le public ne s'en aperçoive, et qui n'ont été ajoutés qu'à l'édition définitive par l'auteur qui, tout en admettant leur côté facultatif pour l'intelligibilité du roman, n'en reconnaît pas moins leur valeur inestimable pour tout amateur de libre réflexion sur l'esthétique, l'écriture et l'architecture.

Il est une autre manière de mélanger les formes de la fiction et de l'essai. Elle consiste à incorporer ce dernier dans les propos du personnage ou dans ses écrits, de sorte à produire des dialogues philosophiques, où les personnages ne se donnent plus simplement la réplique mais échangent des idées, des réflexions, des analyses, se lancent dans des polémiques qui imitent de façon sensible la forme de l'essai. Nous pensons notamment aux romans de Dostoïevski, qui s'apparentent à de véritables tribunes où les voix des personnages et leurs diverses idéologies se télescopent dans l'univers polyphonique et dialogique étudié par Bakhtine. Ainsi, se confirme la

[1] MELLAH, idem, p. 92.

nature du roman comme genre polyphonique par excellence, étant capable de mêler divers tons, styles et genres, y compris l'essai.

Cependant, celui-ci ne se combine pas toujours à la fiction narrative de façon aussi nette et reconnaissable. Il se trouve des œuvres où le mélange entre récit et essai est aussi subtil que les frontières textuelles entre les deux s'effritent. Et c'est le cas précisément du roman de Fawzi Mellah.

5. 3. 2. Tentative de formalisation

Dans *Elissa, la reine vagabonde*, les fragments relevant de l'essai sont insérés dans la fiction narrative selon deux procédés essentiels :

D'abord, nous avons relevé des passages qui se détachent du corps du texte romanesque, non pas sous forme de chapitres autonomes – la brièveté du roman ne le permettant pas[1]– mais plutôt sous forme d'un ou plusieurs paragraphes digressifs. Toutefois, ces derniers sont souvent liés de façon imperceptible au reste de la fiction, soit par un mot, soit par les pronoms de la deuxième personne qui nous rappellent le personnage fictif à qui les propos sont adressés. Il en va ainsi, par exemple, des considérations sur les rapports entre l'homme et le sol, qu'Elissa commence en écrivant : « *Est-ce le sol qui nourrit l'homme, ou bien est-ce l'homme qui l'invente et l'alimente ? Les agronomes de Sabratha pencheraient sûrement vers le premier terme ; aux yeux de la nomade que j'étais, c'était le deuxième qui paraissait vraisemblable*[2] ». Aussi, lorsqu'elle énumère les attributs du prince idéal, elle dit à un moment donné : « *je vous parlerai plutôt de ses obligations et de ses devoirs… d'abstention*[3] ».

Mais dans la majorité des cas, il arrive que des fragments de fiction s'intercalent entre ceux de l'essai d'une manière telle qu'un texte hybride est engendré. Ainsi trouvons-nous des passages relevant de l'essai mais où l'essayiste opère un bref retour vers l'univers de la fiction. A titre illustratif, dans ses considérations sur la naissance des révolutions, les secrets de leur réussite et de leur échec, elle entrecoupe son exposé par des interpellations et des interrogations qui

[1] Au regard des longs romans de Hugo et de Dostoïevski, celui de Mellah, qui ne contient que 191 pages, peut être considéré comme court et inadéquat à de tels développements.

[2] MELLAH, idem, p. 92. C'est nous qui soulignons.

[3] MELLAH, idem, p. 148. C'est nous qui soulignons.

visent à enfoncer son frère dans son ignorance, à le narguer et à mieux savourer sa victoire sur lui :

> *Ce n'est pas l'ignorance qui mène aux révolutions (...) c'est le commencement du savoir et le désir d'en savoir plus et mieux qui mène aux ruptures. Comment pouvais-tu ignorer ces choses si élémentaires ? Ensuite, et c'était là le signe de ton inaptitude à diriger les hommes, tu ne savais pas que la multiplicité des colères contre un prince n'était pas suffisante pour en abattre le pouvoir. Ce n'est pas le nombre de révoltes qui a raison d'un roi, c'est leur conjugaison*[1].

Enfin, bien que les essais d'Elissa soient parsemés d'aphorismes et que le ton soit souvent sentencieux, nous ne lui reconnaissons pas moins un autre ton familier et une simplicité dans le style et le propos qui purgent son texte de tout pédantisme. Car, pour l'essai, « *L'allure familière des énoncés lui semble élément essentiel, l'absence de prétentions et le caractère personnel des propositions devant caractériser le style*[2] ».

De même que nous lui reconnaissons cette part de fantaisie et d'imagination qui dénotent une pensée audacieuse et un esprit rebelle.

5. 4. L'essai comme genre subversif

En s'adonnant à l'écriture de l'essai, Elissa s'inscrit résolument dans la modernité. En effet, **«** *L'essai appartient à la nomenclature des genres modernes; il se caractérise par une forme apparemment libre, un point de vue centré sur l'auteur (comme l'autobiographie), une tendance philosophique*[3] *».*

Ainsi, l'écriture de l'essai nous donne à voir une reine savante, qui ne se contente pas d'exercer le pouvoir, mais qui réfléchit, médite, exerce son sens critique, cherche la connaissance. En cela, nous percevons une subversion de l'épopée dont participe également le texte, car la parole du héros épique est close, limitée, il agit plus qu'il ne parle. Et lorsqu'il se met à s'exprimer, sa parole ne transcende pas le cadre de son action, ou de ses besoins immédiats. Mais là, nous avons une reine qui trouve à chaque événement raconté matière à réfléchir, à

---

[1] MELLAH, idem, p. 177. C'est nous qui soulignons.

[2] POUILLOUX, Jean-Yves, « Essai », Encyclopædia Universalis , 2004.

[3] PAQUETTE, Jean-Marcel, « Essai », DITL, http://www.ditl.info/arttest/art1621.php

s'interroger, à polémiquer, ne serait-ce qu'en quelques lignes. En outre, le héros épique ne réfléchit pas, ne doute jamais, ne se pose pas de questions. Son chemin est déjà tracé par les dieux. Comme l'explique Lukács, le héros de l'épopée évolue dans un univers clos et rassurant, dans « *une totalité de vie achevée par elle-même*[1] ». Son intériorité est en harmonie totale avec l'objectivité du monde, avec les dieux.

Il en va tout autrement pour le héros moderne que Lukács qualifie de « problématique ». Ce héros entretient des rapports tumultueux avec le monde, dès lors où « *ce qui sépare les humains est devenu un fossé infranchissable, [que] les dieux se sont tus et que le sacrifice ni l'extase ne peuvent leur délier la langue ou forcer leur secret…*[2] ». Et, effectivement, les dieux sont étrangement silencieux dans *Elissa, la reine vagabonde*. Quoiqu'ils soient souvent cités et invoqués dans le roman, ils ne sont point aussi actifs et volubiles que ceux de l'Olympe. La reine va même jusqu'à les désacraliser en les raillant, et en accentuant leur ridicule : « *Comme nos dieux nous ressemblent et nous imitent ! Ils ne sont pas même l'image inversée de nos êtres, ils sont nos êtres. Ils portent nos cruautés et nos compassions, nos ambitions et nos fautes*[3]. » Un passage d'une telle hardiesse n'aurait jamais été possible dans une épopée. Seul un genre moderne et libre est à même de véhiculer des conceptions s'apparentant à un véritable sacrilège dans un univers polythéiste, mais qui ne sont perçu que comme un simple scepticisme, une liberté de pensée dans notre monde moderne.

Sans doute tout cela rentre-t-il dans les desseins de l'auteur lui-même qui, selon Ahmed Mahfoudh, aurait voulu rapprocher Elissa du lecteur actuel en la « modernisant », et faire de ce roman une « *fable transparente et codée qui dessert des moralités [à ses] contemporains*[4] ».

Pour conclure, nous dirons qu'en optant pour le genre de l'essai, Mellah semble avoir réussi son entreprise démythificatrice de l'héroïne ; et être parvenu à carnavaliser un genre traditionnel, l'épopée, en l'attaquant dans ce qui fait toute sa quintessence.

---

[1] LUKACS, op. cit., p. 54.

[2] LUKACS, idem, p. 60.

[3] MELLAH, idem, p. 97.

[4] MAHFOUDH, A, op. cit.

Conclusion

A travers ce chapitre, nous avons étudié le mélange de genres littéraires qui ne se rencontrent pas souvent au sein d'un même espace textuel. C'est sans doute le propre du baroque que de réunir les extrêmes, et de constituer le contre-pied de la doctrine classique de la distinction générique. En cela, le roman de Mellah a tendance à trancher nettement avec la tradition du roman historique héritée du XIXe siècle, et qui stipule la pureté de ce genre. Certes, celui-ci peut manifester une certaine propension au mélange. Nous n'avons qu'à penser à l'incorporation de l'essai dont on a parlé plus haut, ou encore à ce souffle épique qui anime certaines fresques historiques de Hugo, Tolstoï, etc, et que d'aucuns auront à juste titre souligné. Mais, à relire certains romans de ce siècle, de tels phénomènes n'excèdent pas le simple brassage de quelques registres et de quelques genres proches, et, surtout, ne parviennent pas, à notre humble avis, à créer cette *surprise baroque* qu'*Elissa, la reine vagabonde* dégage dès la première lecture.

Nous pensons, en effet, que ce mélange générique est propre à donner d'un même événement plusieurs approches et diverses lectures. Ainsi, si l'épopée nous a fait voir une reine magnifiée et hissée au rang des héros épiques les mieux célébrés, le roman historique a su représenter le parcours d'un personnage historique, et conférer plus de vraisemblance et de réalisme à une action qui aurait sombré dans l'exaltation et l'invraisemblable si l'auteur s'était contenté de la seule représentation épique.

Par ailleurs, si le genre épique est propre à mythifier la reine en exaltant sa geste, et en montrant à travers plusieurs passages du texte le lien indéfectible entre son destin personnel et celui de son peuple, le genre romanesque la rend humaine, par les mécanismes du dialogisme qui régit les nombreuses voix qui résonnaient en elle.

Mais la dimension individuelle de la reine n'est pleinement réalisée qu'à travers les trois autres genres de l'écriture du moi. Cette dernière a contribué à rapprocher Elissa du lecteur contemporain, et à en faire une héroïne moderne. Aussi, le mélange entre les deux modes de l'énonciation que sont le récit et le discours est plutôt facteur de complémentarité et de construction de sens, en ce que les mémoires relatent le parcours passé ; alors que la lettre est un espace discursif qui permet à Elissa de s'adresser à son frère dans un but qui dépasse de loin la simple narration de

son aventure ; quant à l'essai il lui permet de déployer des connaissances, de méditer, et de mener une réflexion en dehors du récit de son aventure et des reproches qu'elle voulait adresser à Pygmalion.

Épopée, roman historique, roman épistolaire, mémoires, essai. *Elissa, la reine vagabonde* est tout cela à la fois. Les contrastes créés par ce mélange, la surprise provoquée chez le lecteur, l'impression d'extravagance qui s'en dégage nous situent sur le terrain du baroque. Disons donc qu'*Elissa, la reine vagabonde* est un récit baroque.

A la fois héroïne épique et personnage romanesque ; à la fois reine et femme ; à la fois sacralisée et trivialisée ; à la fois savante et susceptible d'erreur ; à la fois figure mythique et historique. Bref, une telle compilation d'antithèses au sein d'un même être n'est pas sans évoquer le personnage baroque. Disons donc qu'Elissa est un personnage baroque.

CHAPITRE III

D'UN RÉCIT BAROQUE

Introduction

A l'exemple de la poésie et du théâtre baroques, dont les caractéristiques spécifiques découlent de leur liberté de ton, et de leur affranchissement des lois régissant la poésie et le théâtre classiques en général ; le récit en prose que l'on peut qualifier de baroque repose également sur une subversion du récit linéaire conventionnel. Bien entendu, lorsque nous parlons de récit traditionnel, nous entendons le récit réaliste tel qu'il se décline au XIXe siècle, sous sa forme balzacienne, caractérisée essentiellement par la linéarité chronologique ; la narration objective et impersonnelle ; l'effacement du narrateur omniscient ; l'unité et la continuité de l'action, dont la narration n'est entrecoupée que par des passages descriptifs ou discursifs, etc..

Cependant, avant d'en arriver à cette forme canonique, le roman qui, au XVIIe siècle en était encore à se chercher et à tenter de se ménager une place au milieu de genres déjà existants, était dès cette époque caractérisé par une grande liberté formelle. Cependant, celle-ci était dictée moins par un souci quelconque de délivrance, que par son incertitude formelle, et la nécessité pour lui de puiser aux canons des genres dominants à l'époque, afin de se constituer comme un genre à part entière.

C'est ainsi que Bernard Chédozeau situe le roman de l'âge baroque dans une position intermédiaire entre les genres oraux, libres et souples, et les récits écrits, plus dominés par la rigidité et les lois de la prose imprimée. Selon lui, si l'instauration du contact avec le public s'avère facile dans des genres oraux tels que la poésie et le théâtre, où la proximité de l'auditeur favorise l'action exercée sur lui, tel n'est pas le cas du roman, que Chédozeau définit comme « *une prose (…) narrative ou de fiction, informée par les exigences de la prose scientifique et technique mais encore soumise aux prestiges de la transmission orale et de son action sur le récepteur dont il faut conserver l'attention en luttant contre l' « ennui »*[1] ». Genre imprimé, fondé sur la communication différée et destiné à un lecteur lointain et inaccessible dans l'immédiat, le roman de l'âge baroque était condamné, en quelque sorte, à user de procédés narratifs à même de le rapprocher du

[1] CHEDOZEAU, op. cit., p. 138.

lecteur, d'abolir les distances et de conjurer l'ennui qui découle souvent des lectures solitaires, longues et silencieuses.

Ces procédés sont particulièrement inhérents aux principes de l'oralité. Ils consistent, pour n'en citer que quelques uns, au maintien de l'attention du lecteur par la succession d'épisodes inventés et de rebondissements surprenants ; à la multiplication des récits enchâssés, ce qui est propre à briser la monotonie du récit à un seul narrateur ; à la manifestation de la subjectivité de l'auteur dans son récit, afin que le lecteur ne se borne plus à son rôle de déchiffreur, mais qu'il se sente davantage impliqué et inclus dans une dynamique de dialogue avec cet auteur non plus lointain, mais proche et présent grâce à ses multiples interventions.

C'est dans cette optique que s'inscrit le travail que nous nous proposons de mener dans ce chapitre, à savoir prouver qu'*Elissa, la reine vagabonde* est un récit baroque, en adoptant une approche structurale du récit baroque telle qu'effectuée par Gérard Genette[1] sur le *Moyse Sauvé* (1653) de Saint-Amant (1594-1661).

Il est bon de signaler à cet endroit que ce que nous projetons de faire n'est pas tant une application littérale du modèle conçu par Genette qu'une tentative de son adaptation à un récit qui reste fort différent du *Moyse Sauvé,* et qui appellerait, de ce fait, de nouvelles lectures, voire un ajustement du concept théorique du baroque en fonction des spécificités du roman de Mellah. Dans ce dessein, nous tiendrons compte des critères définitoires retenus par Genette, et nous verrons dans quelle mesure sa conception du baroque fait ressortir le syncrétisme et la diversité qui imprègnent l'atmosphère de notre roman.

Avant de procéder à l'étude proprement dite, nous poserons quelques problèmes relatifs à la spécificité de notre corpus. Ensuite, nous proposerons les récits de base à partir desquels l'auteur a bâti son roman : celui que l'on retrouve dans la majorité des récits historiques et légendaires relatifs à la figure d'Elissa ; et celui du naufrage des stèles puniques en 1874. Cette dernière démarche nous semble indispensable, car elle nous permettra de distinguer les épisodes inventés des originels. Ce n'est qu'à ce moment que nous serons en mesure d'appliquer à notre texte les trois critères du récit

[1]GENETTE, « D'un récit baroque », *Figures II*, op. cit.

baroque. Une démarche qui implique également un travail sur la narratologie, l'intertextualité, etc. Nous nous pencherons notamment sur :

- Le travail de dramatisation et de théâtralisation ;

- les agents de la narration : les narrateurs qui se passent le relais (le traducteur supposé de la lettre et Elissa sa rédactrice); leurs narrataires respectifs;

- la fonction de certains personnages ;

- le travail de mythification, démythification, carnavalisation, opéré par ces amplifications.

Nous emprunterons notre terminologie essentiellement à Genette dont les travaux font autorité dans ce domaine, mais aussi à Philippe Hamon dont l'article « Pour un statut sémiologique du personnage» nous sera d'un précieux apport quant à la caractérisation des personnages situés au croisement de l'Histoire et de la fiction.

1. Spécificités d'*Elissa, la reine vagabonde*

Comme nous l'avons signalé en introduction, notre récit présente de grandes différences avec le *Moyse sauvé* de Saint-Amant. Ce qui ne signifie pas l'impossibilité de l'application des procédés retenus par Genette à notre corpus. Il s'agit plutôt de la nécessité de leur assouplissement et de leur réadaptation, d'autant plus que Genette avoue lui-même l'extrême variété des procédés qui fondent son approche, ce qui la rend malléable, ouverte, et applicable à des textes de différents genres.

La première difficulté tient au fait que notre corpus soit un récit à la première personne et non à la troisième comme dans *Moyse sauvé*, ce qui rend la distinction entre le récit des événements et les interventions du narrateur aléatoire. En effet, lorsqu'on est confronté à un récit à la troisième personne, où un narrateur raconte les aventures d'un autre personnage, il est aisé de repérer les interventions de ce narrateur en ce qu'elles seraient une manifestation de sa subjectivité, de sa présence à travers un jugement de valeur, une opinion, etc.. En revanche, dès qu'il s'agit d'un récit personnel, pris en charge par un narrateur qui raconte ses propres aventures, et exprime ses opinions, sentiments, angoisses, etc., le repérage de ses interventions éventuelles ne serait plus aussi aisé.

Un autre problème se pose concernant l'identification de l'instance qui intervient dans le récit. Si cette difficulté n'a pas été soulevée par Genette, c'est pour la simple raison qu'il a étudié un récit écrit par Saint-Amant et raconté par un narrateur omniscient. Et ce dernier n'est que l'incarnation de la figure de l'auteur dans le texte. Ce qui fait que Genette n'a eu aucun embarras à lui attribuer ces intrusions, d'autant plus qu'elles généraient des anachronismes qui ne faisaient que confirmer la réalité de ces interventions. Mais qu'en est-il de notre corpus ? A qui attribuer les intrusions que nous y avons relevées ? à Mellah ? au narrateur-traducteur ? à Elissa ?

Aussi, le fait que la narration dans la lettre soit prise en charge de bout en bout par Elissa amoindrit le nombre des récits enchâssés, contrairement à ce qui se passe dans le poème de Saint-Amant où plusieurs personnages rapportent des récits qui ralentissent l'action. Du coup, nous sommes dans l'obligation de revoir le principe de l'insertion, et de chercher l'existence éventuelle de fragments qui obéiraient aux mêmes principes que les récits enchâssés.

D'autre part, étant donné que la chronologie est bouleversée du fait qu'elle suive les mouvements mnémoniques de la narratrice, et que l'introduction du narrateur étende la temporalité entre le IXe siècle av. J. C. et le XXe siècle, un effet de rétrospection est créé qui nous oblige à diviser le récit en trois parties importantes comme nous le démontrerons en temps voulu.

Afin de résoudre ces problèmes, nous poserons que, sera considéré comme intervention du narrateur tout ce qui ne relève pas de la trame du récit et qui soit directement produit par la subjectivité du narrateur. A l'image de ces interrogations, exclamations, ou de ces réflexions libres plus ou moins longues, qui ne font en rien avancer le récit. Tous ces fragments relèvent du discours que Benveniste définit comme « *toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière*[1] ». En outre, nous résoudrons le problème du partage de la narration entre deux narrateurs en axant principalement notre intérêt sur les interventions d'Elissa en tant qu'*auteur* de la lettre, et non de Mellah. Pourquoi ce choix ?

Il nous semble qu'Ahmed Mahfoudh s'est déjà penché sur cet aspect, certes sans affirmer littéralement qu'il s'agit d'interventions au sens genettien du terme. Ainsi, il a affirmé que tous les passages où Elissa exprimait des visions progressistes étaient, en réalité, des manifestations de l'auteur qui se propose de « *dispenser des leçons d'histoire à ses contemporains. Surtout s'agissant de démocratie, de liberté ou de droits de l'homme…*[2] ». Cette réflexion est aussi valable pour ces vérités assénées par la reine au *présent de vérité générale* (et que nous avons, de notre côté, rattachées à l'essai), ces anticipations et anachronismes qui ne seraient que l'écho de la voix de Fawzi Mellah. Donc, nous préférons, pour notre part, compléter la lecture de Mahfoudh, en développant ces aspects particulièrement narratologiques qu'il n'a pas approfondis dans son article.

Aussi, Genette reconnaît que l'amplification par insertion ne consiste pas uniquement en des récits enchâssés, mais elle peut se présenter sous d'autres formes, telles que le récit onirique, la description narrativisée d'un objet[3], etc. Nous

---

[1] BENVENISTE, op. cit., p. 242.

[2] MAHFOUDH, op. cit.

[3] Le modèle archétypique de ce genre de description est celle du bouclier d'Achille dans *l'Iliade.* Dans *Moyse sauvé*, il s'agit d'une tapisserie représentant le Déluge.

ajouterons pour notre part des fragments de textes étrangers insérés dans le cours du récit, car la rupture de la narration qu'ils provoquent souvent, les changements temporels qu'ils induisent et la modification de l'instance émettrice font que leur mécanisme soit davantage proche de celui des récits emboîtés.

2. Les textes de départ

2. 1. Geste d'Elissa entre histoire et mythe

De toute évidence, Mellah n'invente rien lorsqu'il se propose de raconter la fuite d'Elissa de Tyr qui aboutit à la fondation de Carthage. Plus que cela, son entreprise n'est qu'un maillon qui vient s'ajouter à cette longue chaîne des versions apportées, tout au long des siècles, par différents historiens, artistes et écrivains à propos de Carthage et de sa fondatrice. Cependant, là où commencent les amplifications que nous nous proposons de prouver s'arrête la version initiale pour laisser le champ à l'imagination. De ce fait, on ne saurait étudier ces inventions sans préciser d'abord en quoi consiste l'argument principal qui a servi de tremplin au roman de Mellah.

Pour ce faire, nous nous sommes référée essentiellement à la version de l'historien latin Justin (IIe siècle ap. J.-C.), car son récit constitue le canevas que nous retrouvons pratiquement dans tous les supports historiques que nous avons consultés[1]. Ainsi, dans son *Abrégé des Histoires Philippiques*[2] de Trogue Pompée, Justin propose une version que nous pouvons résumer de la manière qui suit :

> ***Pygmalion, roi de Tyr et jeune frère de la reine tyrienne Elissa, assassine l'époux de celle-ci, le prêtre Acherbas, afin de s'emparer de ses trésors. Veuve endeuillée, Elissa se détourne de son frère, dissimule sa haine et prépare en secret sa fuite avec un nombre important de ses partisans. En fait, ceux-ci ne l'ont suivie qu'à leur insu car elle les mit, par la ruse, devant le fait accompli : Sur les navires qui les mènent, leur fait-elle croire, auprès de Pygmalion, elle jette par-dessus bord des sacs supposés contenir les trésors d'Acherbas pour les sacrifier à ses mânes, alors qu'ils ne contiennent en réalité que du sable. Ses compagnons, apeurés devant une telle démonstration de force, décident alors de lui obéir. Les fugitifs font escale à Chypre où Elissa enlève quatre-vingt vierges vouées au culte de Vénus. Suite à un long périple, ils accostent en Afrique septentrionale où ils arrachent un terrain considérable aux autochtones grâce au stratagème de « la peau de bœuf ». Une nouvelle cité est fondée qui attire les populations voisines, contribuant ainsi à son essor grandissant. Epris de son invitée, le roi africain Hiarbas la demande en mariage sous peine d'une déclaration de guerre. Elissa est, dans un premier temps, exclue de la négociation du mariage qui a lieu entre Hiarbas et quelques notables tyriens. Une fois informée, elle***

[1] Moteur de recherche Google ; Encyclopédie Universalis ; ouvrages de Mouloud Gaïd et de Serge Lancel cités dans la bibliographie.

[2] Texte établi et traduit par Marie-Pierre ARNAUD-LINDET, http://www.forumromanum.org/literature/justin/trad18.html

consent à cette alliance, mais uniquement pour établir sa communauté sur cette nouvelle terre, car, par fidélité à la mémoire de son époux assassiné, elle s'immole juste après la conclusion du mariage.

Cependant, le personnage d'Elissa est également entré dans la sphère du mythe en raison de sa forte exploitation par les écrivains, poètes et artistes qui l'ont investi de leur imagination. A l'origine de cette mythification se trouve le poète latin Virgile qui ne se contente pas de suivre la tradition qui a travesti le nom d'Elissa en celui de Didon, mais déforme la vérité historique en liant son histoire à celle du troyen Enée, qui a vécu au moins trois siècles auparavant. En effet, la majorité des versions ultérieures du mythe de Didon s'inspirent de l'épisode carthaginois[1] contenu dans l'*Enéide*, épopée de Virgile écrite vers la fin du Ier siècle av. J.–C., et qui veut que Didon tombe amoureuse d'Enée, de passage à Carthage, et qu'elle se soit suicidée de désespoir après avoir été abandonnée par le prince troyen, parti vers le Latium accomplir son destin de fondateur de Rome.

C'est ainsi qu'Elissa, la fondatrice de Carthage qui se sacrifie pour son peuple, se trouve peu à peu occultée au profit d'une Didon qui, à l'image de Calypso[2], tombe sous les flèches de Cupidon et s'attache à un voyageur de passage qui ne lui est pas destiné, sa fortune l'attendant ailleurs. Ce mythe est entretenu depuis Virgile et Ovide jusqu'à Berlioz (XIXe siècle), en passant par Chaucer (XIVe siècle), Jodelle (XVIe siècle), Purcell (XVIIe siècle) ou encore Pompignan (XVIIIe siècle) pour ne citer que quelques uns des artistes qui l'ont repris[3].

2. 2. Naufrage des stèles, histoire véridique

Fawzi Mellah n'invente rien non plus lorsqu'il évoque le naufrage des stèles puniques à l'entrée de Toulon en 1874. Il s'agit d'un fait authentique rapporté par Madeleine Hours-Miédan, dans un ouvrage intitulé *Carthage*, publié chez les Presse Universitaires de France dans la collection Que sais-je ? en 1982. Mellah puise

[1] LAIGNEAU, Sylvie, « Postérité littéraire de l'*Enéide* », VIRGILE, *Enéide*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de poche *Classique*, 2004, p. 525.

[2] Calypso est cette nymphe éprise d'Ulysse et qui le retient durant dix ans sur son île.

[3] LAIGNEAU, idem, p. 526-536. On notera quand même l'exception de Boccace (p. 528) qui ne souscrit pas tout à fait à la conception virgilienne, et représente une Didon qui se sacrifie par fidélité à la mémoire de son époux, conformément à la tradition de Justin.

même dans cet ouvrage un extrait[1] qu'il met entre guillemets, et dont il précise la source dans une note de bas de page selon les règles de référencement admises dans la documentation et la recherche scientifique.

Il s'agit en fait de l'extrait à partir duquel il commence à tisser sa fiction : là où se termine l'histoire de M. de Sainte-Marie commence la suite que Mellah invente afin de donner corps au roman qu'il s'apprête à écrire. Notre attention a été attirée par l'emplacement que l'auteur a choisi pour cet extrait. En effet, il le place au début de l'introduction où il se propose de rapporter cette « *surprenante série de hasards qui se sont conjugués pour amener [le manuscrit] entre les mains [du lecteur]*[2] *»*. Un tel choix est sans doute motivé non seulement par un souci d'exactitude historique, et d'asseoir sa crédibilité auprès du lecteur, mais surtout de proclamer tout cela *dès le départ*, et de conditionner en quelque sorte le lecteur qui, suite à des assertions aussi authentiques et si bien référencées, serait fortement tenté d'adhérer à tout ce que l'auteur va apporter comme amplifications.

Cette mise au point étant faite, nous sommes en mesure d'étudier, à présent, les amplifications narratives qui font du texte de Mellah un récit baroque.

[1] MELLAH, idem, pp. 11-12.

[2] MELLAH, idem, p. 11.

3. Approche structurale du récit baroque

3. 1. L'amplification par développement

3. 1. 1. Nécessité d'un découpage

La particularité de notre récit fait qu'il s'étage sur trois niveaux différents, ce qui nous oblige à le diviser en trois parties bien distinctes : ainsi, la préface intitulée « En guise d'introduction »[1] formerait la première partie. La deuxième partie, elle, serait toute celle qui englobe les chapitres suivants :

- « La fuite »[2] ;
- « La Mer et la terre »[3];
- « La Colline parfumée »[4] ;
- « La Ville Nouvelle »[5].

Quant à la troisième partie, elle se limiterait au dernier chapitre intitulé « *Primum mobile* »[6].

Pourquoi un tel découpage ?

Concernant l'introduction, nous pensons qu'elle est suffisamment indépendante du reste du récit pour nécessiter une justification de sa mise en relief par rapport au texte du roman. En effet, elle se singularise non seulement par son statut ambigu de préface fictive, et qui lui confère une double appartenance au texte et au paratexte ; mais aussi par l'instance narrative qui y est représentée par le narrateur-traducteur de la lettre. De plus, son contenu est loin de porter sur la trame du roman, mais se limite, comme toute préface, à sa fonction explicative : explication de la genèse du manuscrit, et des circonstances de sa rédaction.

En revanche, c'est notre séparation entre les quatre premiers chapitres et le dernier qui exige une explication. Celle-ci est d'ordre purement chronologique : Tandis que les quatre chapitres sus-cités relatent les détails du voyage depuis la fuite de Tyr jusqu'à la fondation de Qart Hadasht, le dernier chapitre, lui, constitue une longue

[1] MELLAH, idem, pp. 11-15.

[2] MELLAH, idem, pp. 19-51.

[3] MELLAH, idem, pp. 55-86.

[4] MELLAH, idem, pp. 89-124.

[5] MELLAH, idem, p. 127-156.

[6] MELLAH, idem, p. 159-191.

analepse explicative[1] en ce sens où la narratrice se propose d'y expliquer, par un *retour en arrière*[2], le véritable motif de sa fuite.

3. 1. 2. Expansion de l'introduction

L'amplification consiste dans la préface en l'invention de l'auteur de trois rebondissements pour le moins inattendus : le premier consiste au fait que les stèles qu'on croyait à jamais perdues dans le naufrage ne le seraient pas tout à fait, puisque deux-cent-cinquante parmi elles auraient été détenues par le grand-père du narrateur, historien et traducteur passionné qui aurait passé toute sa vie à déchiffrer leur contenu[3]. Après le décès du grand-père, c'est le narrateur lui-même qui continue la mission qu'il a promis d'accomplir au mourant[4]. Nous considérons cette suite comme une deuxième invention introduite par l'auteur.

Ainsi, ce qui n'était qu'un épisode historique parmi tant d'autres, sous la plume de Madeleine Hours-Miédan, devient dans la préface de Mellah un événement qui a bouleversé la vie familiale, affective et professionnelle de deux personnages fictifs : le narrateur et son grand-père. L'intérêt du lecteur est vite captivé par les déboires affectifs du narrateur avec ces stèles qui « *envahissaient tout l'espace disponible*[5] » dans sa demeure familiale, mais, surtout, dont le déchiffrage par son grand-père était une tâche « *si lourde et si ingrate qu'elle a fini par écraser en lui le peu de tendresse et d'attention qu'il [lui] devait*[6] ». Ces expansions sont non seulement d'ordre quantitatif, mais elles présentent également un intérêt qualitatif, en ce qu'elles produisent un effet de *dramatisation*[7] dans un récit qui en manquait au départ, et qui s'en trouve allongé et plein de vivacité. En outre, ces effets sont accentués par le style du narrateur, qui puise énormément au registre humoristique, et qui est construit sur un ton familier et pathétique, à la limite de la légèreté. Ce qui tranche nettement avec la sobriété et le sérieux extrêmes du récit historique de Hours-Miédan.

Enfin, le troisième développement inventé par Mellah consiste au fait que les stèles déchiffrées contiennent une lettre qu'Elissa aurait écrite à son frère juste avant

---

[1] GENETTE, *Figures III*, op. cit., p. 242.

[2] GENETTE, idem, p. 101.

[3] MELLAH, idem, p. 12.

[4] MELLAH, idem, p. 12-13.

[5] MELLAH, idem, p. 12.

[6] MELLAH, ibid.

[7] GENETTE, *Figures II*, p. 197.

la célébration de son mariage avec le roi africain Hiarbas, et l'acte de sacrifice qui s'ensuit. Une telle éventualité est, certes, tout à fait vraisemblable et possible. Mais elle n'est mentionnée par aucun des récits historiques relatifs à Elissa. A notre sens, si Mellah l'invente c'est sans doute pour en faire la plate-forme qui lui permette d'échafauder toute la trame de son roman. Et l'histoire du naufrage des stèles lui fournit un tremplin idéal : La lettre d'une reine à son frère, gravée sur des stèles et ayant sombré dans l'oubli depuis vingt-sept siècles ; exhumée enfin par un chercheur, elle ne tarde pas à disparaître une seconde fois, engloutie dans les flots de la Méditerranée ; mais, suprême rebondissement, une grande partie des stèles contenant la lettre tombe, un siècle plus tard, entre les mains d'un homme qui traduit leur contenu et le publie sous forme de roman. De telles inventions sont à même de captiver et de satisfaire des lecteurs de tous bords : des friands de détails et péripéties romanesques, jusqu'aux nostalgiques du passé millénaire, et amateurs de découvertes archéologiques inespérées.

3. 1. 3. Expansion des quatre chapitres

L'étude des quatre chapitres déjà cités mettra en contribution le récit initial repris à Justin, puisqu'ils ont directement trait aux récits de la fuite et de la fondation. Ainsi, et suivant les différentes escales qui ponctuent le périple d'Elissa, nous avons dénombré quatre amplifications principales, chacune d'elles étant gonflée à son tour par un nombre variable d'inventions dramatiques du cru de l'auteur. Il s'agit des escales à Chypre, à Sabratha, à Hadrumète, puis de l'arrivée à la Colline parfumée. Bien entendu, nous ne saurions étudier toutes les inventions vu leur nombre considérables. Nous nous limiterons, par conséquent, à en repérer celles qui nous semblent être les plus importantes et les plus significatives.

3. 1. 3. 1. Chypre

D'emblée, nous précisons que l'escale à Chypre ne saurait être considérée comme une création de l'auteur, puisqu'elle est présente dans le récit de Justin. Ce n'est que par commodité que nous retenons l'appellation. Par contre, elle englobe deux épisodes qui ne figurent pas dans le récit originel.

En premier lieu, les Chypriotes signifient à Elissa qu'elle est *persona non grata ;* ce qui constitue le premier désagrément auquel elle doit faire face[1]. Ce manque d'égards envers la reine est à même de lui gagner la sympathie du lecteur : réduite à solliciter l'hospitalité auprès de ses cousins, elle se heurte à leur couardise, et n'obtient d'eux que « *des cordialités méfiantes et (…) des conseils sur la meilleure façon de poursuivre [sa] route jusqu'à Hadrumète*[2] ». Aussi, ce rejet brutal remplit la fonction d'*accentuation* de la t*ension dramatique*[3], dans la mesure où il faillit remettre en cause la fuite qu'Elissa voulait irréversible. Ainsi, face à l'intransigeance des Chypriotes inhospitaliers, certains de ses compagnons commençaient à désespérer et songeaient déjà à mettre un terme au voyage. Ce qui donna lieu à des pourparlers interminables dont l'issue allait être déterminante pour le destin de l'héroïne.

L'intérêt de cette expansion réside dans les méditations d'Elissa qui accompagnaient les tractations des Tyriens avec les insulaires. En effet, lasse et se tenant loin des vaines palabres, la reine se laissait aller à l'*appel de la mer* et à son *magnétisme*[4] *;* elle était déterminée à accomplir son destin qu'elle savait ne pas être sur cette île inhospitalière :

> *Je devais attirer [mes compagnons] vers l'amour aléatoire de la mer et effacer dans leur cœur la nostalgie du sol. (…) je n'étais plus la seule à ressentir les effets de cette espèce de patriotisme sans territoire ni horizon ; beaucoup parmi mes hommes commençaient à l'éprouver. L'hostilité des Cypriotes contribua alors à la mutation de la horde en communauté. Le sentiment commun naissait, et il n'était plus négatif : il ne se fondait plus sur la seule rancœur que nous ressentions contre vous mais sur la hâte de reconstituer la Phénicie ailleurs qu'en Phénicie.*[5]

Ainsi, le rejet des Chypriotes a eu, au moins, l'effet positif de provoquer chez les fugitifs une dynamique de groupe et de renforcer leur union sous la bannière de la reine. A notre sens, ce sentiment intense de solidarité communautaire qu'elle réussit à transmettre à ses compagnons participe du grandissement épique du héros qui tend

---

[1] MELLAH, idem, p. 32.

[2] MELLAH, ibid.

[3] GENETTE, *Figures II*, p. 197.

[4] MELLAH, idem, p. 33.

[5] MELLAH, idem, p. 34.

d'abord à réaliser le destin collectif de sa communauté[1]. Par conséquent, Elissa est mythifiée par la noblesse qui se dégage de son attitude et par le magnétisme que sa seule présence exerce sur ses compagnons.

La deuxième expansion qui découle directement de l'épisode Chypriote est la querelle à propos du partage des vierges entre les hommes[2]. L'auteur nous semble ici mû par un souci de vraisemblance. En effet, il ne fait qu'imaginer ce qui aurait pu se produire sur des navires contenant une centaine d'hommes et vingt-sept femmes. Toutefois, la réalisation de cet épisode a, apparemment, dû lui coûter une contravention à la *vérité historique* concernant le nombre de vierges offertes par les Chypriotes. En effet, le nombre de quatre-vingts vierges que la plupart des récits historiques mentionnent ne convient guère à un tel épisode, du moment où le partage de quatre-vingts femmes entre une centaine d'hommes n'est pas susceptible de provoquer des conflits majeurs. Il s'ensuit que la réduction de ce nombre devenait, en quelque sorte, inévitable pour le maintien de la vraisemblance.

Aussi tenons-nous cette déformation pour capitale, dans la mesure où elle a permis à l'auteur de rompre la monotonie d'une traversée apparemment tranquille et sans histoires dans le récit originel. Mais elle lui a, surtout, inspiré l'un des épisodes les plus cocasses et les plus sensuels du roman. Le récit de cette querelle est effectivement émaillé de passages voluptueux et poétiques, à la limite de l'érotisme, où se conjuguent, d'un côté, la coquetterie sensuelle et flattée des vierges : « *La dispute (…) plaisait à mes vingt-sept vierges ! Ce sont des Orientales promptes à l'amour, légères dans l'attachement, fières de la jalousie des hommes*[3] », avec, de l'autre, « *les impatiences viriles*[4] » et les désirs exacerbés, car non satisfaits, des hommes :

> *Elles se faisaient encore plus belles, encore plus désirables et chatoyantes. Elles s'enveloppaient de taffetas bruissants et colorés comme pour attirer sur elles l'oreille autant que l'œil. Elles minaudaient sur le pont en esquissant des pas de danse lascive. Elles s'enfuyaient dans les soutes dès qu'un homme prétendait les toucher. (…). Les plus hardies se parfumaient à l'ambre et dénudaient un bout de*

[1] LUKACS, op. cit., p. 60.

[2] Long épisode qui s'étend entre les pages 39 et 51.

[3] MELLAH, idem, p. 39.

[4] MELLAH, ibid.

jambe. Les plus malicieuses composaient des chansons qui, sous l'innocence apparente des paroles, laissaient entrevoir des nuits langoureuses et des caresses voluptueuses[1].

Cet épisode a également produit un effet de démythification de la figure d'Elissa, en ce sens où cette dernière fait preuve de faiblesse, se retrouve dépassée par l'ampleur du conflit, et en tire des leçons qui lui sont prodiguées par ses propres sujets. En effet, nous avons toujours été confrontés à des héros épiques, historiques ou romanesques qui dominent les situations les plus inextricables, et préservent leur ascendant sur leurs subordonnés. Ils sont favorisés en cela par une caractérisation toujours positive, et en fonction de laquelle toutes leurs actions sont orientées.

Ainsi, et pour ne citer que quelques exemples, Achille demeure tout au long de L'*Iliade* ce guerrier fougueux et invincible[2], et ce *deus ex machina* dont l'entrée en lice précipite la victoire des Grecs ; Ulysse, quant à lui, est non seulement entouré de compagnons fidèles, obéissants et quasiment écrasés par sa stature, mais il triomphe des monstres les plus redoutables grâce à sa puissance physique et à sa ruse ; enfin, Ivanhoé accumule les exploits guerriers, sort vainqueur de toutes les épreuves, sa bravoure et sa noblesse ne sont à aucun moment mises en cause dans le roman de Walter Scott.

Il en va tout autrement pour Elissa que nous avons déjà qualifiée d'héroïne problématique. La querelle des vierges nous a montré une reine dont la personnalité se formait sous nos yeux : contrairement au héros épique figé et déjà constitué dès le départ, Elissa semble régie par cette loi du « *fonctionnement cumulatif de la signification*[3] » dont parle Philippe Hamon, et en vertu de laquelle il considère le personnage comme un « *morphème « vide » à l'origine (…) [qui] ne deviendra « plein » qu'à la dernière page du texte, une fois terminées les diverses transformations dont il aura été le support et l'agent*[4] ». Ainsi, loin de présenter la perfection de ces personnages épiques, Elissa est humanisée, vulnérable ; elle ne

[1] MELLAH, idem, p. 40.

[2] Sa mort sous les flèches de Pâris n'amoindrit en rien son prestige, puisqu'elle est conforme à la version du mythe qui veut que son talon soit son seul point faible, n'ayant pas été immergé dans le Styx par sa mère Thétis.

[3] HAMON, op. cit., p. 128.

[4] HAMON, P, ibid.

cesse d'apprendre et de s'enrichir comme elle le reconnaît elle-même dans le bilan qu'elle fait de cette étape :

> *J'ai appris lors de cette deuxième phase du voyage qu'une nation constituait un mélange étrange d'ordre et d'innovation (...). On m'a enseigné que mon propre corps ne m'appartenait plus et que mon peuple se l'était approprié pour pouvoir y imprimer sa mémoire. J'ai appris à modeler les conflits et à y percevoir ce qu'une communauté a de vivant. (...)*[1], etc.

3. 1. 3. 2. Sabratha

L'escale à Sabratha est à considérer comme une amplification imaginée par l'auteur puisqu'elle n'apparaît pas dans notre récit historique de référence. Dans ce cas aussi, il nous semble voir dans l'invention de cet épisode un souci de vraisemblance, étant donné que la distance entre Chypre et Carthage est beaucoup trop longue pour qu'elle soit parcourue de manière ininterrompue. En outre, cette étape fournit à l'auteur l'occasion de ménager des rencontres entre des peuples d'horizons divers, et de faire vivre à Elissa et les siens leur première expérience de l'altérité. Du coup, l'univers diégétique se trouve enrichi d'une multitude de personnages inexistants dans les autres récits historiques : le coadjuteur de l'agronome qui prend la parole à plusieurs reprises et mène les négociations avec les Tyriens, mais aussi les gens de Sabratha qui, bien que représentés en foule et ne s'exprimant à aucun moment, n'en sont pas moins agissants, présents et vivants dans le récit d'Elissa.

La découverte de l'étrangeté de ce peuple (leur ignorance de la musique), et de leurs rites insolites (la nuit du sacre éphémère), nous donne également à voir une reine humanisée, en ce qu'elle apprend des leçons plutôt qu'elle n'en prodigue ; une reine qui, malgré le prestige de son royaume, de sa dynastie, et de l'évolution de la réflexion politique des Phéniciens, reste admirative et modeste devant la sagesse simple et sans ornements d'un peuple primitif qui ne s'embarrasse pas de lois, de législation, de Sénat et même de roi !

> *Ce récit véridique vous paraîtra immoral et indigne d'une princesse. Pourtant, on ne m'a point conté cette histoire. J'ai vécu ce cérémonial pendant lequel une communauté érige ses princes la nuit pour mieux les assassiner à l'aube. Et nulle*

[1] MELLAH, idem, p. 50.

immoralité ne m'a semblé entacher ce meurtre périodique. J'y ai vu, quant à moi, un signe de sérénité et même de bonheur. (…). Ne connaissant ni sénat ni armée, ces citoyens sans État semblaient même plus riches que bien des Tyriens…[1]

Par ailleurs, la querelle des vierges précédemment étudiée semble trouver sa continuité dans une autre crise qui survient lors de l'escale à Sabratha. Il s'agit de la grossesse de deux ex-vierges. Ainsi, parmi les compagnons d'Elissa, personnages jusqu'ici anonymes et indiscernables, mais tout de même référentiels, puisqu'ils apparaissent dans le récit de Justin, il se trouve quelques uns qui émergent du lot, s'autonomisent, et prennent du relief. Le développement de tels personnages par l'auteur est perçu par Genette comme un autre facteur de dramatisation[2], dans la mesure où leurs actions contribuent à la multiplication des événements et enrichissent l'intrigue. Parmi ces personnages, nous retrouvons les deux femmes enceintes, et le prêtre boiteux porteur de la lettre qu'elles font parvenir à la reine.

Si l'épisode des grossesses ne déroge pas au principe de la crise précédente, en ce sens qu'il met en scène une reine démythifiée, et à l'autorité vacillante face à ses sujets indisciplinés[3] ; il apporte cependant une autre subversion qui touche cette fois-ci au fondement du genre épique. En effet, les deux femmes enceintes s'individualisent et revendiquent le droit de gérer leur vie, alors que l'esprit épique prône la primauté de la collectivité sur l'individu. Elles tiennent tête à la reine qui tenait à les marier elle-même dans le cadre des projets qu'elle échafaudait pour son royaume futur, et de l'avenir qu'elle lui entrevoyait. Dans la lettre qu'elles transmettent à Elissa par le biais du prêtre boiteux, elles dénient au groupe tout droit de regard dans leurs affaires personnelles, et tiennent un discours subversif, aux antipodes de l'idéal épique :

La communauté dont vous vous prévalez est une abstraction pure. Elle n'existe qu'à l'état d'ambition. Pour l'instant, nous ne sommes ici qu'une cohabitation d'individus concrets et autonomes. La communauté que vous sembliez opposer à nos désirs personnels ne peut avoir d'autre volonté que celle de ses membres. Qu'une voix, une seule voix vienne à vous manquer, et ce n'est plus la volonté du groupe qui

[1] MELLAH, idem, p. 63.

[2] GENETTE, *Figures II*, p. 199.

[3] Cet aspect a déjà été abordé dans le deuxième chapitre.

s'exprime, mais les souhaits multiples et divers de ceux et celles qui le composent… ou bien votre propre tyrannie ![1]

3. 1. 3. 3. Hadrumète

Au même titre que l'escale de Sabratha, celle de Hadrumète est à considérer comme une invention dramatique de Mellah. Et ces deux escales nous semblent, à bien des égards, fondée sur la même intention et produire les mêmes effets dramatiques. Et c'est ce que nous avons étudié ci-dessus. Cependant, une différence subsiste entre l'épisode de Hadrumète et les deux précédents.

Ainsi, si les amplifications déjà étudiées ont, jusqu'à présent, mis en scène une reine tantôt mythifiée, tantôt démythifiée ou humanisée ; les expansions du présent épisode nous semblent plutôt enfoncer la reine non plus dans une simple démythification, mais dans une véritable déchéance. Comment cela ?

Il semble que la laideur de Hadrumète soit en parfait accord avec les rebondissements que l'auteur choisit d'y faire dérouler. Il en va ainsi de la mort des trois partisans d'Elissa qui donne lieu à une troisième querelle : celle de leur inhumation. En effet, en plus de la malveillance des gens de Hadrumète, la reine se heurte aux contestations de ses propres compagnons qui réclament d'adopter l'embaumement égyptien pour les dépouilles au lieu de les enterrer dans une terre aussi hostile ; tandis qu'Elissa se montre soucieuse de perpétuer les rites phéniciens qu'elle ne tient pas à voir changer « *au hasard d'un voyage*[2] ». Aussi, face à la mauvaise foi des autochtones qui lui cèdent un terrain indigne pour inhumer les défunts, la reine décide d'accomplir une démonstration de force devant ces gens incultes, afin de leur démontrer que les Phéniciens, ces « *gens venus de l'horizon*[3] » selon l'appellation méprisante que les gens de Hadrumète leur attribuent, possèdent également une culture spécifique, des rites et des croyances :

Que les notables de Hadrumète déchiffrent nos énigmes ! Qu'ils sachent déceler la tendresse enfouie sous notre cruauté apparente ! (…) qu'ils apprennent ce que les gens venus de l'horizon recèlent de légendes vécues et de poussière de magie ![4]

---

[1] MELLAH, idem, p. 79.

[2] MELLAH, idem, p. 98.

[3] MELLAH, idem, p. 100.

[4] MELLAH, idem, p. 103.

Elle décide donc d'organiser un *molek*, rite typiquement phénicien qui consiste en un sacrifice d'enfants aux divinités[1]. Mais c'est compter sans l'imagination de l'auteur qui invente une suite des plus inattendues à cette amplification : si Elissa réussit à jeter l'effroi dans le cœur de ces gens qui assistent pour la première fois à un sacrifice aussi spectaculaire, on ne tarde pas à découvrir que les enfants immolés n'étaient pas phéniciens mais africains. Bien entendu les choses dégénèrent ainsi à l'insu d'Elissa qui se sent dépassée, et plutôt effondrée et indignée par tant de bassesse : « *Dieu ! Comment avions-nous pu mentir à nos dieux ? Fallait-il ajouter l'infidélité au poids de l'errance ?*[2] ». Et comme pour achever de l'engloutir dans l'ignominie, l'auteur la représente réduite à quémander l'indulgence de ses *hôtes* dont la colère s'avérait plus que justifiée. Elle tente même, dans un sursaut de ruse, de chercher son salut dans le fond de leurs croyances bizarres, régies par le « *principe d'équivalence*[3] » selon lequel tout était soumis à la loi de la contingence :

> *J'aperçus mon salut dans les interstices de ces croyances, car si leurs principes d'équivalence (…) se diluaient ainsi dans une acceptation générale du relatif et de l'arbitraire, les gens de Hadrumète pourraient, sinon pardonner, du moins tolérer nos propres choix (…) un peuple pour lequel il n'y aurait ni force ni faiblesse, ni courage ni lâcheté, ni crime ni rédemption (…) pourrait accepter ma demande d'acquittement*[4].

Enfin, lorsque les autochtones lui enjoignent de quitter la ville avec tous ses ressortissants tyriens, et non sans lui remplir ses soutes de ravitaillement afin de presser son départ, elle ne peut refuser le don, car « *la fierté est un luxe de prince, et à Hadrumète [elle] n'était plus une princesse mais une dévoreuse d'enfants*[5] ».

C'est ainsi qu'à travers cet épisode peu glorieux, l'image des Phéniciens *civilisés* est fortement ébranlée face à un peuple aussi grossier et primitif que celui de Hadrumète. Quant à la reine, arroseur arrosé qui, s'apprêtant à accomplir une action d'éclat, en punissant la bêtise de ces rustres, finit par tomber elle-même dans la bêtise, et termine son *exploit* en queue de poisson, elle tombe de son piédestal ; sa figure hiératique est ternie, déchue, désacralisée.

---

[1] MELLAH, idem, p. 101.

[2] MELLAH, idem, p. 105.

[3] MELLAH, idem, p. 106.

[4] MELLAH, ibid.

[5] MELLAH, idem, p. 108.

3. 1. 3. 4. La Colline parfumée

La dernière étape du voyage est marquée par l'arrivée à la « colline parfumée ». A ce niveau, le récit est conforme à la version historique, puisque les événements qui s'y déroulent sont les plus repris par les historiens et même par les artistes: l'accueil cordial des africains, l'achat du terrain, l'affluence des voisins, la demande en mariage, l'acceptation puis l'immolation. La majorité des artistes préfèrent, pour leur part, l'idylle avec Enée puis l'abandon et le suicide de chagrin. Tout cela ne signifie pas que cette partie soit dépourvue d'expansions. Bien au contraire. Ainsi les inventions de l'auteur consistent surtout en un travail de dramatisation et de théâtralisation. A commencer par la vente du terrain par le stratagème de la peau de bœuf.

Mellah s'emploie à dégager ce célèbre épisode de son schéma figé tant il est repris, en imaginant plutôt la façon dont les négociations qui l'ont scellé furent menées. C'est ainsi qu'il favorise le côté exotique de la rencontre entre des individus d'horizons divers ; entre des voyageurs *civilisés* et curieux d'un côté, et de l'autre, un peuple à l'état primitif, qui est surtout intéressant par l'attitude qu'il adopte face aux innovations apportées par les invités : il confère aux Africains une propension à discuter en « *larges cercles concentriques*[1] » ; il met en scène la rencontre fascinante d'un sauvage avec l'écriture, une invention majeure et extraordinaire pour l'époque ; il reproduit toutes les idées incongrues, mais somme toute légitimes, qu'un primitif peut avoir des caractères écrits : « *c'était à peine si Hiarbas ne voyait pas la main du diable dans cette multitude de signes qui prétendaient enfermer la parole et, au-delà, désigner des choses et même (pourquoi pas ?) des pensées !*[2] ». Mais ce qui retient particulièrement notre attention, c'est la justification que l'auteur invente pour le stratagème de la peau de bœuf. Ainsi, Elissa et les siens sont surpris de voir Hiarbas refuser de vendre la colline en alléguant le fait qu'elle soit *vivante*, leurs croyances leur interdisant de livrer au négoce tout ce qui est vivant ; ensuite ils sont abasourdis d'entendre ce même Hiarbas désigner cette même colline par l'appellation paradoxale de « *bien de main-morte*[3] ». La ruse de la reine lui inspire alors de

[1] MELLAH, idem, p. 116.

[2] MELLAH, idem, p. 118.

[3] MELLAH, idem, p. 117.

répandre de fines lanières d'une peau d'un bœuf égorgé, *mort,* sur la colline, afin que celle-ci soit réellement *morte* et qu'elle puisse enfin s'échanger.

D'autre part, l'auteur imagine la façon dont le nom de Qart Hadasht fut inventé, et la suite qu'a eue l'heureuse trouvaille : joie, allégresse, fous rires, chants… Il nous semble retrouver ici « *l'authentique rire du peuple en liesse*[1] » que Bakhtine retrouve dans l'œuvre de Gogol : « *Il fallait nous entendre rire et crier, respirer et nous délecter de ces trois syllabes qui s'imposèrent telle une évidence, (…). A force de le crier et de le répéter, nous nous sommes mis à le chanter !*[2] ». Ainsi, suite au glorieux épisode de la fondation de la Ville Nouvelle, la vie quotidienne reprend ses droits, l'atmosphère se détend, et le récit nous met devant un personnage historique inhabituel, dansant et chantant avec ses sujets, postures dans lesquelles un historien ne le peindrait jamais. Seule la représentation carnavalesque est susceptible de reproduire cette atmosphère joviale des *fêtes et des foires* dont l' « *ambiance particulière de licence et de gaieté, tire(…) l'existence de son ornière et rend(…) possible l'impossible*[3] ». Cette jubilation carnavalesque a pour effet, non seulement d'humaniser la reine, mais aussi d'accentuer l'écart et le contraste entre son univers à elle et celui de son frère : D'un côté, Elissa se retrouve dans un monde de primitifs, entourée de fugitifs et de parias comme elle, évoluant en marge de toute culture officielle, et s'offrant une cérémonie d'intronisation des plus frugales :

> *Je ne voulais pas de sacre, les sacres sont toujours éphémères. (…) Et si j'ai accepté d'être la reine de cette cérémonie que l'on inaugurait pour moi, c'est que, plus que quiconque, je reconnais la valeur des apparats vrais. Non pas ces fastes chatoyants et superficiels dont les faux-princes s'entourent, mais ces cérémonies dignes et lumineuses où l'Etat joue à être l'Etat…*[4]

Et de l'autre, nous pouvons aisément nous représenter, d'après le contenu de la lettre, Pygmalion, le *roi* de Tyr, retranché dans son palais somptueux ; certes officiellement reconnu comme souverain, mais ne devant ce titre qu'au crime abominable commis. D'ailleurs, la citation ci-dessus nous semble contenir une nette allusion à lui lorsqu'elle oppose la simplicité et la sincérité d'Elissa au *faste*

---

[1] BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman,* p. 478.

[2] MELLAH, idem, pp. 130-131.

[3] BAKHTINE, ibid.

[4] MELLAH, idem, p. 155.

chatoyant et superficiel dont lui, le *faux prince*, aime à s'entourer. Par une prise de position aussi tranchée, par l'errance qu'elle s'est imposée, Elissa semble être définitivement passée de l'autre côté, celui du peuple, et adhérer à ce « *courant de la culture populaire, qui toujours, à toutes les étapes de son évolution, a résisté à la culture « officielle »*[1] ».

3. 1. 4. Expansion du cinquième chapitre

Mellah réserve ce dernier chapitre à l'évocation du véritable motif, le *Primum mobile*, de la fuite et de la fondation. Ce motif ne serait autre que l'*amour*. D'ailleurs, Ahmed Mahfoudh parle à ce propos d'anachronisme, en voyant dans Elissa une *adepte de Freud,* qui pense que l'amour ou le désir « *est au centre de toute quête*[2] ».

Cependant, cet amour nous paraît à bien des égards ambivalent et subtil : constructeur et destructeur ; source de vie et germe de perdition. De quelle façon ?

Dans cet épisode, l'imagination de l'auteur fait encore une fois preuve d'une fertilité démesurée. Ainsi, il représente, d'abord, une reine qui assimile sa création de la nouvelle cité à la création de l'univers par le *Dieu des Juifs.* Elle va même jusqu'à se comparer à ce Dieu avec lequel elle se trouve des affinités ; ce « *dieu du degré zéro de la nuit (...) Le dieu d'avant les mots (...) Dieu en train de rêver sa création*[3]» comme elle, a rêvé celle de sa ville. A l'origine de ce rêve se trouve l'amour, mais un amour positif, créateur, qu'on ne saurait qualifier : « *s'il y avait une création, c'est qu'il y avait eu un rêve. Et s'il était un rêve, il devait y avoir de l'amour… Un amour indicible*[4] ». Par de tels propos, Elissa s'auto-mythifie, voire se déifie.

Ensuite, l'auteur imagine un autre amour qui serait à l'origine de la fuite d'Elissa. Allant à l'encontre du premier, il s'agit de cet amour incestueux et destructeur, qui lui est dévoilé par les cinq astrologues qu'elle sollicite pour lire son rêve. Sorties droit de l'imagination de l'auteur, afin d'étendre et de corser l'intrigue, ces viragos sont ce que Hamon appelle des « *personnages anaphores (...) qui sèment ou interprètent des indices*[5] ». En effet, remplissant leur « *fonction essentiellement*

[1] BAKHTINE, idem, p. 477.

[2] MAHFOUDH, op. cit.

[3] MELLAH, idem, p. 161.

[4] MELLAH, idem, p. 187.

[5] HAMON, idem, p. 123.

organisatrice et cohésive[1] », elles s'attèlent à remettre de l'ordre dans les éléments disparates du rêve ; à conférer un sens à ce qui paraît ne pas en avoir, et ce en tissant, comme l'explique Hamon, des liens d'*appels et de rappels* entre des *segments d'énoncés disjoints*, en ce qu'ils sont intrinsèques et extrinsèques au rêve. Autrement dit, leur interprétation est fondée sur ces liens qu'elles décèlent dans un va-et-vient continuel entre univers onirique et univers réel. C'est ainsi qu'elles détectent dans les replis du rêve l'amour caché que la reine vouait à son frère, et, peut-être, l'indifférence profondément refoulée qu'elle aurait éprouvée pour le sort de son mari assassiné : « *Vous désiriez la mort d'Acherbas votre oncle et époux ! C'est vous la véritable meurtrière ! (…) vous vous précipitiez dans la chambre de votre frère pour y chercher un linceul, c'est que vous saviez qu'il était mort*[2] ».

Encore une fois, la démythification de la reine est opérée par la flétrissure et la dégradation de son image, cette fois-ci dans l'inceste. La légende de la reine vertueuse et irréprochable, qui se sacrifie par fidélité à la mémoire de son époux, tombe, au même titre que le mythe de l'amante dévouée et délaissée, qui ne peut survivre à l'abandon d'Enée. Il ne restera dans ce roman que l'image d'une reine pécheresse, qui revendique son péché et s'en auto-punit. Ce dernier acte constitue une autre invention dramatique de l'auteur. Ainsi, Elissa avoue enfin à son frère qu'elle ne fuyait pas Tyr par peur de la mort, et que

> *ce n'étaient pas [ses] menaces qui ont dicté [sa] fuite, [qu'] aucune peur de l'assassinat n'en a imposé l'urgence. [Elle] fuyai[t] Tyr pour [se] punir d'avoir violé les lois de Tyr. [Elle] quittai[t] la Phénicie parce qu'[elle] craignai[t] de ne plus respecter ses interdits*[3].

Quant à la préparation de la fuite, elle donne lieu à une véritable théâtralisation baroque, où le héros cherche à briller par l'éclat d'actions spectaculaires, afin d'agir sur les autres, quitte à ce que ces actions ne soient que des mises en scène. Et c'est selon toute apparence le cas d'Elissa qui, plutôt que de fuir dans la discrétion, préfère *provoquer* sa fuite, en exagérant l'ampleur de son amour incestueux, que les Tyrien apprennent par les rumeurs propagées par les astrologues :

---

[1] HAMON, ibid.

[2] MELLAH, idem, p. 165.

[3] MELLAH, idem, p. 171.

> *Peu à peu, je laissais Tyr s'envelopper du manteau de la folle rumeur : « C'est une princesse indigne.. Elle a fait assassiner son époux par amour de son propre frère…(…) » Et, ainsi raconté par ces mégères, le rêve (…) devenait réalité (…) une chose connue de tous. La rumeur se grisait de sa propre réputation !*[1]

Il nous semble reconnaître, à cet endroit, la technique baroque du « théâtre dans le théâtre[2] » qui est une sorte de mise en abîme, susceptible d'étager la représentation sur plusieurs plans. Son intérêt réside, surtout, dans les soins accordés à *la représentation elle-même* et non uniquement à *ce qui est représenté.* C'est ainsi que la reine explique à son frère que si le peuple l'a porté au trône, ce n'est certes pas par un quelconque mérite qu'il ait eu, mais c'est plutôt grâce à la propagation de ces folles rumeurs où elle exagère le poids de sa *faute*, et se révèle à son peuple comme une pécheresse indigne : « *Je n'étais pas mécontente de la mise en scène. Mon coup d'éclat semblait avoir réussi (…). Tyr croulait sous le poids d'une faute imaginaire !*[3] ». Mais ce qui a davantage retenu notre attention, c'est que la reine donne l'impression de choisir délibérément, pour mettre en scène sa supercherie, le théâtre baroque au détriment de la seule tragédie, car cette dernière, écrit-elle,

> *aurait entraîné sur ma tête pitié, identification ou admiration ; or, je ne désirais rien de tout cela. Je souhaitais la survenance d'un drame*[4]*, une action collective où les émotions s'étalent sans retenue et où les sentiments s'exposent sans mesure (…). Je tenais à vivre ma fuite et mon errance à l'inverse de mon rêve nocturne : à la lumière du jour, entourée du public, et dans le magma des rumeurs. Comme dans un théâtre*[5].

Ce passage est un rappel, à peine voilé, des techniques du théâtre baroque : représentation de tous les sentiments, provocation d'émotions démesurées, refus du cloisonnement entre tragédie et comédie et leur fusion dans un même genre : le drame[6].

---

[1] MELLAH, idem, p. 180.

[2] CHEDOZEAU, op. cit., p. 101.

[3] MELLAH, idem, p. 183.

[4] C'est nous qui soulignons.

[5] MELLAH, ibid.

[6] Bien que ce terme soit romantique, il rejoint le principe baroque du mélange des genres et des styles.

3. 2. Amplification par insertion

3. 2. 1. Le récit dans le récit

Nous avons repéré dans ce roman deux « niveaux narratifs »[1], dont chacun se situe dans un univers diégétique précis.

3. 2. 1. 1. Le récit premier

Genette le désigne également par « récit diégétique »[2]. Il est limité dans l'espace textuel à l'introduction. Par conséquent, l'univers spatio-temporel auquel il renvoie est la Tunisie de l'année 1987. Cependant, il nous renvoie également, par le procédé de la citation, au XIXe siècle[3]. Quant aux personnages qui y évoluent, on en repère deux catégories :

- D'abord, on a les personnages fictifs : le narrateur et son grand-père qui, bien qu'absent et simplement évoqué par son petit-fils, est néanmoins agissant ; il prend même la parole au moment où il lui fait promettre de poursuivre la traduction de la lettre[4].

- Ensuite, on retrouve deux autres personnages référentiels, mais qui ne partagent pas le même univers diégétique que les deux premiers : il s'agit de M. de Sainte-Marie et d'Elissa. Ils n'existent dans ces pages liminaires qu'à travers des documents authentiques ou donnés comme tels : l'ouvrage de Hour-Miédan pour le diplomate français, et la lettre traduite pour Elissa.

Ainsi, le seul personnage réellement agissant dans l'introduction est le narrateur-traducteur. Il entretient des rapports spécifiques avec chacun des trois autres personnages, qui se mettent à exister sous sa plume mais de différentes manières : tandis que le grand-père n'existe que dans le souvenir du narrateur ; M. de Sainte-Marie est convoqué dans un pur souci de documentation historique ; enfin Elissa constitue l'objet principal de son investigation, puisqu'elle s'avère être la rédactrice du texte gravé sur les stèles.

---

[1] GENETTE, *Figures III*, p. 238.

[2] GENETTE, *Figures II*, p. 202.

[3] Chose que nous avons déjà étudiée dans le chapitre précédent.

[4] MELLAH, idem, pp. 12-13.

Ce narrateur est « intradiégétique »[1] car, non seulement il assume l'« acte narratif »[2], mais il est aussi partie prenante du « contenu narratif »[3] de l'introduction. De plus, il manifeste sa présence en s'exprimant à la première personne, et en s'adressant à une autre instance qu'il désigne par *vous*. Ce pronom renvoie au « narrataire »[4] qui est le destinataire du récit introductif. Plutôt que de le confondre avec le lecteur réel, nous le considérerons comme l'incarnation de ce lecteur dans l'espace romanesque : il suit le récit tout en demeurant extérieur et étranger à son univers diégétique.

3. 2. 1. 2. Le récit second

Quant au deuxième niveau narratif, il nous introduit dans un autre récit. Genette l'appelle « récit métadiégétique »[5]. Il se distingue du récit premier par son « statut narratif »[6], en ce sens qu'il est, en tant que récit second, inclus dans le récit premier. A ce propos, il nous semble important de signaler, à la suite de Genette, que cette différence de statut est d'ordre purement narratif, et qu'elle n'est en aucun cas motivée par l'étendue de ces récits. Ainsi, le récit diégétique n'est pas toujours plus important ou plus long que le récit métadiégétique. Et la preuve en est notre propre roman, où le récit diégétique ne s'étend que sur cinq pages, et ne sert que de cadre explicatif au récit métadiégétique qui, lui, occupe les 186 pages restantes du roman.

De plus, l'instance narrative dans le récit second n'est autre que l'héroïne elle-même, qui se met à raconter sa propre histoire. Elle sera dans ce cas une narratrice «autodiégétique »[7]. Concernant le contenu narratif du récit d'Elissa, il est clair qu'il porte sur son parcours. Mais qu'en est-il de sa relation avec le contenu du récit premier ? Lui est-il consubstantiel ou étranger ? La réponse à cette question s'avère d'autant moins aisée que les choses ne sont pas aussi nettes que dans les exemples de l'*Odyssée* et de *Don Quichotte* proposés par Genette[8]. Ainsi, on a déjà parlé de la présence ambigüe d'Elissa dans le récit premier. Bien qu'elle y soit citée, elle n'est

---

[1] GENETTE, *Figures III*, p. 238.

[2] GENETTE, *Figures III*, p. 72.

[3] GENETTE, ibid.

[4] GENETTE, *Figures III*, p. 227.

[5] GENETTE, *Figures II*, p. 202.

[6] GENETTE, ibid.

[7] GENETTE, *Figures III*, p. 253.

[8] GENETTE, *Figures II*, p. 202.

pas tout à fait agissante. Elle n'est qu'évoquée par le narrateur qui, certes, rapporte certaine de ses actions (sa rédaction de la lettre, son insouciance envers la typographie…) ; mais c'est moins pour les narrer que pour les commenter ; ce qui est en somme le but de la préface. Et lorsqu'on ajoute à cela le changement total de l'univers diégétique dans le récit second, qui nous situe dans la Méditerranée du IXe siècle av. J. C., il serait plus que hasardeux de considérer Elissa comme un personnage à part entière du récit diégétique. C'est pour cette raison que nous considérerons le récit d'Elissa comme hétérodiégétique[1] par rapport au récit du narrateur.

Qu'en est-il à présent du destinataire de ce récit ?

3. 2. 1. 3. Un narrataire paradoxal

Contrairement à l'introduction, le narrataire n'est plus extradiégétique mais il est intradiégétique, puisqu'il s'agit de Pygmalion, un personnage qui appartient à l'univers spatio-temporel. Seulement il convient d'insister sur la spécificité de ce personnage et son importance, vu l'aspect problématique de son statut qui oscille entre sa présence sensible à travers l'écriture d'Elissa, et son absence effective tout au long du récit.

Dans ce sillage, Francis Berthelot parle de l'«absence thématique[2]» du personnage, entendant par là le cas où « *l'absence, au lieu d'être contingente, devient en soi un thème du récit, voire son sujet*[3] ». C'est ainsi que l'absence de Pygmalion est capitale dans la mesure où elle justifie en quelque sorte tout le roman : si ce n'était l'éloignement du frère, il y aurait fort peu de chances pour que la sœur songe à écrire cette lettre destinée à être traduite et publiée vingt-huit siècles plus tard ! Ainsi, cette absence trouve toute sa dimension significative dans l'écriture épistolaire. Sans doute, ce double effet de présence/absence de Pygmalion trouve-t-il sa résolution dans cette notion d'« absence thématique du corps » dont parle Berthelot. Ainsi, l'absence de ce personnage ne serait que corporelle, physique, car il est bien présent dans l'univers diégétique, non seulement à travers les souvenirs d'enfance de la narratrice, mais aussi par le mécanisme du dialogisme que nous

[1] GENETTE, ibid.

[2] BERTHELOT, Francis, *Le Corps du héros, Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, coll. Le Texte à l'œuvre, 1997, p. 18.

[3] BERTHELOT, ibid.

avons précédemment étudié. Aussi, cette absence s'inscrit-elle dans l'optique du *corps évité* par la « *victime échappant à son persécuteur*[1] ». Effectivement, si Elissa est en situation conflictuelle avec son frère, sa survie dépend entièrement de l'absence de son persécuteur. D'ailleurs, il s'agit bien d'un récit de *fuite*. Cependant, un doute s'installe quant à la netteté d'une telle interprétation des choses. L'absence de Pygmalion est-elle si souhaitée par Elissa ? L'attitude de cette dernière envers son frère est plus que problématique. Elle nous semble ambivalente, car elle oscille parfois entre le rejet d'un corps haï et le désir d'un corps manquant. Mais nous pensons avoir déjà touché à cette attirance exercée par Pygmalion sur Elissa dans l'étude des expansions, tout comme d'ailleurs on a mis en relief la présence du narrataire lorsqu'on a abordé le dialogisme épistolaire. C'est dire la solidarité de ces différents niveaux de lecture, dont le recoupement ne nous facilite pas toujours la gestion et la répartition de nos chapitres.

3. 2. 2. D'autres insertions

3. 2. 2. 1. Une reine documentaliste

Dans son souci de garantir un ancrage historique à son roman, Mellah n'hésite pas à parsemer son texte de fragments tirés d'ouvrages authentiques. Ce procédé est susceptible de produire plusieurs effets. A commencer par le changement de l'instance énonciatrice, qui crée cette impression de foisonnement de voix et de pluralité des consciences. C'est la polyphonie.

C'est ainsi que la voix du narrateur s'efface, à un moment donné, devant celle de Madeleine Hours-Miédan, à qui il laisse le soin de raconter la mésaventure de M. de Sainte-Marie avec les stèles puniques. De son côté, Elissa ne manque pas de recourir souvent à cette même pratique. Toutefois, il faut bien reconnaître la bizarrerie qui entache ce procédé lorsqu'il est emprunté par la reine phénicienne. Prenons, en guise d'exemple, sa présentation du traité d'agronomie proposé par les gens de Sabratha. La rédactrice en cite un extrait[2] dont la note de bas de page précise qu'il provient d'un ouvrage de l'écrivain latin Columelle qui a vécu au Ier siècle chrétien. A cela s'ajoute le fait que ce même Columelle reprend ses prescriptions agricoles à l'agronome Magon, dont l'existence à l'époque d'Elissa est quasi impossible, étant

[1] BERTHELOT, ibid.

[2] MELLAH, idem, pp. 68-69.

donné que les manuels historiques ne mentionnent qu'une seule dynastie des Magonides, et qui aurait rayonné plusieurs siècles après la fondation de Carthage.

Cependant, l'auteur paraît bien s'accommoder de tels anachronismes qui sont d'ailleurs légion dans ce roman, aux dires de Mahfoudh[1]. Nous sommes même portée à croire que leur usage ne serait pas tout à fait fortuit, mais plutôt voulu par l'auteur qu'on ne saurait accuser d'ignorance ou de maladresses aussi flagrantes. Ainsi, ce sont ces anachronismes qui confèrent au roman ces consonances fortement modernes, et dont on a déjà abordé des exemples : la démocratie, la psychanalyse, etc.. De plus, il semblerait bien qu'ils participent de cette démesure baroque qui veut que les éléments les plus disparates se combinent dans un même espace de signification. Ce qui se traduit ici, par exemple, sous la forme de ce mélange ludique entre les époques les plus éloignées, créant ainsi chez le lecteur ces impressions de surprise, de débordement et de perte des repères.

3. 2. 2. 2. Une reine ethnologue

Le récit de la « nuit du sacre éphémère » est sans doute l'un des passages les plus curieux et les plus fascinants du roman. En effet, il rentre dans le cadre de ces rencontres que l'auteur n'a pas manqué de susciter entre les fugitifs et les peuplades qu'ils découvraient à chaque escale. On a déjà assimilé, dans cet ordre d'idées, Elissa à une véritable exploratrice qui ne manque pas de rapporter tous les détails concernant ces peuples étranges, dans ce qui ressemblerait à un *carnet de voyage.* Et de l'exploration à l'ethnologie, le pas est vite franchi, surtout avec le récit de cette fameuse nuit.

Ceci dit, nous le considérons comme un récit inséré, car bien qu'il soit assumé par la narratrice elle-même, il n'en est pas moins mis en relief, et nettement autonomisé par rapport au reste du roman. C'est ainsi qu'en plus de sa longueur (il s'étale sur trois pages et demi), il est construit sur un système temporel spécifique. La narratrice s'en tient strictement au présent de l'indicatif. Mais c'est un présent qui n'est en aucun cas lié à l'ici et maintenant de l'énonciation. Il est plutôt a-temporel, et s'inscrit dans la durée, vu la périodicité de l'événement rituel qu'il relate. L'insertion d'un tel fragment est peut-être motivée par la volonté de l'auteur d'accentuer la part de l'étrange dans ce roman, ou encore de nous offrir une autre facette de son héroïne

[1] MAHFOUDH, op. cit.

qui, aux figures de souveraine, de mythe, de déesse, de femme, d'essayiste, de savante, de pécheresse… ajoute encore celle d'ethnologue et même de journaliste, car la précision avec laquelle ce rite est rapporté n'est pas sans nous rappeler les procédés du reportage journalistique. Quant à l'étude du contenu de ce récit, nous préférons le réserver à notre chapitre portant sur la thématique baroque.

3. 2. 2. 3. A quoi rêve une reine

Genette considère le récit onirique comme relevant des récits enchâssés, car il est produit par des personnages appartenant souvent à la diégèse. Si le récit du rêve de Jocabel est à contenu homodiégétique[1], étant donné qu'il concerne des personnages du récit premier, en l'occurrence Moïse et Aaron ; celui d'Elissa est autodiégétique, car il met en avant la reine elle-même qui se met à raconter son propre rêve. De même que le récit de la nuit du sacre éphémère, celui-ci est nettement saillant et mis en évidence : la narratrice l'introduit par le signe typographique des deux points, et elle le termine par la formule « *Voilà mon rêve*[2] ». Aussi, il est rapporté strictement à l'imparfait, alors que le reste du récit est marqué par une alternance entre le présent, l'imparfait et le passé simple. Sans doute cela est-il dû au fait qu'il soit purement descriptif, car la reine ne s'y propose pas de rapporter des actions, mais elle se contente de les décrire.

De fait, la trame du récit onirique ne comporte aucune dramatisation. En revanche, c'est la présence du rêve lui-même que nous considérons comme une invention dramatique, car il participe de ces détails qui gonflent l'intrigue et passionnent le lecteur. En outre, il vient répondre à une longue attente de ce dernier, car la reine n'a pas manqué de parsemer le récit de sa fuite par de vagues allusions à ce rêve qu'elle n'était pas encore sûre de devoir inclure dans la lettre. Déjà, elle écrivait à la page 29 : « *Je n'ai retenu en moi qu'un simple rêve, un rêve que je fis une nuit dans le palais de Tyr. Je vous en parlerai… peut-être…* ». Il s'ensuit que l'emplacement du récit onirique dans le texte du roman s'explique de lui-même : il est différé à la fin du roman, certes parce qu'il est partie prenante du *primum mobile,* mais aussi dans ce souci qui rentre en ligne de compte de tout écrivain : celui d'allécher le lecteur et de le tenir en haleine.

---

[1] GENETTE, *Figures II,* p. 205.

[2] MELLAH, idem, p. 163.

Enfin, il nous semble que ce récit remplisse une fonction mythificatrice et démythificatrice à la fois. Comment cela ?

Tout lecteur des textes sacrés[1] relève l'importance capitale accordé aux rêves prémonitoires. Ceux-ci sont la marque de l'intervention divine dans la vie de l'homme. En effet, il semble bien que si les textes mythologiques ne recourent pas souvent à ce moyen, c'est pour la simple raison que le contact entre les dieux et les hommes restait possible, grâce par exemple au procédé de la métamorphose, ou encore à la mission dévolue aux oracles. Songeons à ces passages des épopées homériques où les dieux de l'Olympe se réincarnaient sous une forme humaine afin de transmettre leurs ordres ou leurs conseils aux personnages épiques ; ou encore à ces oracles qui annoncent aux hommes autant de calamités que de grands événements.

Mais tel n'est pas le cas dans les textes sacrés, où Dieu demeure inaccessible et muet. De fait, le rêve devient l'un des moyens qui assurent la communication entre Dieu et les hommes, et particulièrement les prophètes. Les exemples les plus connus sont évidemment ceux d'Abraham et de Josèphe. Les rêves de ces prophètes sont non seulement prémonitoires, à l'instar des songes de Josèphe, mais ils apportent également certaines explications, tout comme ils véhiculent les volontés divines que le prophète est sommé d'exécuter, à l'exemple de l'injonction faite à Abraham d'immoler son fils. Selon toute apparence, le rêve d'Elissa est conforme à ce principe.

En premier lieu, il lui révèle des faits cachés ou inexpliqués dans la vie réelle, comme son amour pour son frère : « *je devinais ton soupir sous la caresse (…) Tu riais et tu m'attirais vers toi… Je te caressais et je m'enfuyais de nouveau*[2] ». Ensuite, le rêve lui annonce la mort future de son époux sous les coups de son frère, et il lui enjoint de fuir Tyr : « *Tu venais de l'assassiner ; il me montrait sa blessure en me disant : « Ton frère projette ta mort ; je ne serai plus ici pour te protéger… Pars, emporte Tyr dans ton cœur et fuis cette Phénicie qui s'éteint par manque d'amour… »*[3] ». Ainsi, la fuite et la fondation qui en découle ne sont plus des actes

[1] Textes des trois religions monothéistes.

[2] MELLAH, idem, p. 162.

[3] MELLAH, idem, p. 163.

issus de la contingence, mais ils sont déjà annoncés dans un rêve, comme ces grandes actions qu'on ne prête qu'aux prophètes. Elissa est hissée au rang de prophète.

Plaçons-nous à présent à un autre niveau de lecture. Ce récit onirique est rapporté avec une exactitude réaliste. Elissa précise même que « *les personnages s'y alignaient à plat comme s'ils n'avaient pas de véritable corps, et [qu'] ils étaient gris*[1] ». Une telle représentation tranche avec celle des rêves prophétiques où l'accent n'était mis que sur la prémonition ou l'ordre divins. C'est le rêve tel que le fait tout être humain : Elissa est humanisée. Quant à son contenu, outre le désordre et la condensation des actions qui s'y enchaînent, la lecture qu'en font les astrologues révèle des vérités d'ordre psychanalytique : fantasmes sexuels, refoulements… La vérité du cœur d'Elissa est dévoilée dans toute sa nudité : amour du frère, désir de la mort de l'époux. La reine sacrée, future fondatrice de cité s'efface devant une simple femme qui fantasme, refoule des désirs, se frotte à l'interdit. Ce rêve a dévoilé ce que l'inconscient d'une reine peut receler ; ce à quoi une future fondatrice de cité peut rêver.

[1] MELLAH, idem, p. 161.

3. 3. Amplification par intervention

3. 3. 1. Présence de la narratrice dans le récit

Les interventions de la narratrice dans son récit peuvent se décliner sous forme d'interrogations et d'exclamations qui interrompent la narration, et par lesquelles la narratrice manifeste sa présence, et fait part au narrataire de ses incertitudes, ses angoisses, ses ignorances. On est donc au niveau du discours et non du récit. Mais elles servent surtout à maintenir la tension dramatique, en insistant sur le caractère hasardeux et incertain de la traversée.

Ainsi, lorsqu'Elissa rapporte la crise des grossesses, elle ne se contente pas d'évoquer sa colère et son refus de ces enfants, mais elle formule, sur le mode du style direct, des questionnements quant à son attitude : « *Pourquoi cet acharnement ? Etait-ce la féminité qui en moi se révulsait face à l'éclat de la féminité ? ou était-ce mon propre refus de concevoir et d'enfanter ?*[1] ». Puis, elle proclame son ignorance : « *Je ne sais pas*[2] ». L'ignorance ainsi exprimée est ce que Benveniste considère comme un énoncé ancré dans la situation d'énonciation[3], car il renvoie à l'ici et maintenant de l'énonciation, et l'utilisation du présent de l'indicatif l'atteste. Ainsi, au moment même où elle rédige la lettre, Elissa ne sait toujours pas le motif de son acharnement.

On peut *a contrario* citer l'exemple d'un énoncé tel que : « *je ne savais pas combien durerait encore cette errance*[4] ». Là, il s'agit d'un simple énoncé narratif et non d'une intervention d'Elissa ; car l'ignorance dont elle nous informe ne se rapporte pas au moment de l'énonciation, mais elle est plutôt inhérente à la phase du récit où renvoie l'énoncé, à savoir la fin de l'escale à Hadrumète, et elle ne déborde pas ses limites. Et la différence entre ces deux énoncés ne se situe pas uniquement au niveau du temps verbal, mais aussi à celui du statut du *je* énonciateur. En effet, dans l'énoncé discursif, le *je* renvoie à l'instance émettrice qui manifeste sa présence au moment même où elle profère cet énoncé ; tandis que dans l'énoncé narratif, le *je* désigne clairement le personnage objet du récit qui *ne savait pas* au moment du récit, et qu'on ne saurait de ce fait confondre avec le *je* énonciateur.

---

[1] MELLAH, idem, p. 78.

[2] MELLAH, ibid.

[3] BENVENISTE, op. cit., p. 253.

[4] MELLAH, idem, p. 108.

Il en va de même pour ces interventions par lesquelles Elissa met en exergue le caractère incertain de la fuite : « *Vous dire que j'avais un plan arrêté serait vous mentir*[1]». Si elle utilise ici le temps de la narration, elle manifeste néanmoins sa présence en interpellant son destinataire par la deuxième personne grammaticale. Les énoncés interrogatifs comme : « *Sabratha ? Hadrumète ? Utique ? Gadès ? Quelque terre inhabitée ? La mer ? Toujours la mer ?*[2] » fonctionnent de la même manière : tout en impliquant le lecteur, ils maintiennent le doute sur le sort des fugitifs, et dynamisent un récit qui était auparavant figé, et dont l'issue était déterminée d'avance.

On peut également reprendre l'énoncé où Elissa fait allusion à son rêve en se montrant incertaine de le raconter. Genette assimile ce type d'énoncés à des « indications de régie[3] ». Elles semblent remplir une fonction organisatrice, destinée non seulement à aiguiser la curiosité du lecteur, mais aussi à faire croire que le narrateur n'écrit pas selon un plan bien défini, mais qu'il obéit à l'inspiration du moment. D'autres exemples peuvent illustrer cette propension de la rédactrice à se jouer de l'impatience du narrataire, et partant du lecteur : elle intervient à deux reprises en s'interrogeant : «*Est-il trop tôt pour vous décrire mon fiancé ?*[4] », au lieu de quoi elle revient au récit de la demande en mariage, laissant le lecteur sur sa faim. Ce n'est qu'à la page 122 qu'elle écrit enfin : « *... je vous écris cette lettre qui ne serait pas complète si je ne vous décrivais Hiarbas, mon fiancé. Et il n'est pas trop tôt pour vous le décrire puisque, après tout, je meurs à cause de lui* ». Mais encore une fois, elle trompe l'attente du lecteur, en se lançant dans une longue dissertation sur l'arbitraire de la description !

Notons enfin ce parti pris d'inachèvement comporté dans cette contradiction assumée par Elissa : elle sait que la lettre serait incomplète sans la description de son fiancé, elle se propose de la réaliser, puis s'en abstient en invoquant l'incapacité des mots à traduire la réalité. Elle donne ainsi l'impression de refuser à son récit une quelconque clôture, et de vouloir lui conserver certaines zones d'ombre, et, pourquoi pas, lui laisser une brèche ouverte sur des réécritures futures.

---

[1] MELLAH, idem, p. 29.

[2] MELLAH, idem, p. 37.

[3] GENETTE, *Figures II*, p. 213.

[4] MELLAH, idem, pp. 119, 121.

3. 3. 2. Intervention par l'essai

Nous considérons les fragments relevant du genre de l'essai comme des intrusions de la narratrice. En effet, bien que sur le plan thématique ils soient liés à la trame du récit, sur le plan narratif, ils ne le font aucunement avancer. De plus, leur lecture nous fait bien sentir qu'ils n'émanent pas d'une simple vois narrative qui se borne à relater les événements de la fuite et de la fondation, mais qu'ils sont bien l'écho d'une instance énonciatrice qui réfléchit et s'investit dans une méditation au moment même de l'énonciation.

Ainsi, ces fragments mettent en avant une subjectivité qui se manifeste et s'exprime. Aussi, on ne peut dire sans risque de se tromper que leur fonction soit de dramatisation, car, à les lire, on ne ressent aucune tension dramatique. Par contre, ils produisent bien ces effets de ralentissement du récit, de retardement des épisodes cruciaux, et de surabondance de la matière romanesque. En effet, le lecteur s'enrichit auprès de cette reine savante, cultivée, au sens critique aiguisé, et qui s'attaque aux questions les plus diverses, allant de l'agronomie jusqu'à la Constitution et au Sénat, en passant par la religion, la cité, la misogynie, la mort, le description, la langue, l'écriture, la raison, les passions, les révolutions, etc.

Une telle surcharge de matière est propre à donner au lecteur une sensation de foisonnement et de démesure qui frôle le vertige. Et ce qui est intéressant, et que nous *oserons* considérer comme une réussite de l'auteur, c'est que, bien que ces sortes d'essais ralentissent l'action comme on l'a avancé plus haut, le lecteur ne ressent aucune lourdeur ni impatience qui puissent le pousser à sauter ces passages par exemple. Cela trouve son explication, à notre humble avis, dans la façon subtile que l'auteur a trouvée pour incorporer ces fragments dans le cœur de la fiction, et qui fait qu'une solidarité s'instaure entre essai et narration fictionnelle. Et c'est, en somme, ce que nous avons déjà étudié dans le chapitre relatif au genre de l'essai.

Enfin, nous reconnaissons à travers ce type d'intervention cette part de modernité que nous attribuons à Elissa. En effet, ces intrusions lui fournissent une tribune où elle développe librement des opinions qui sont en avance sur son temps. Il en va ainsi pour ces considérations sur la vanité de la description, et où on croirait lire un essai d'Alain Robbe-Grillet ou de Nathalie Sarraute pourfendant la description balzacienne : « *L'écriture et la description ne sont que des approximations, des ruses et des réductions ; elles sont de pures illusions car elles nous induisent à confondre*

les personnages et les personnes, le vraisemblable et le vrai. Quiconque écrit et décrit pèche par l'imbécile vanité « d'imiter Dieu » ![1] ». Et ce Dieu n'est-il pas ce narrateur omniscient cher au roman traditionnel ? Cette confusion entre personnages et personnes ne nous renvoie-t-elle pas à cette dangereuse identification du lecteur à ce qu'il lit, et dont les théoriciens et, surtout, les romanciers modernes nous ont appris à nous départir ?

Hasardons, à présent, une dernière lecture.

Lorsque nous parlons d'intervention d'Elissa dans son récit, il est clair que nous sommes soucieuse de produire une analyse immanente du texte, en nous limitant à l'instance énonciatrice que nous nous gardons bien de confondre avec l'auteur. Cependant, nul ne peut nier le fait que Fawzi Mellah, l'écrivain, soit le véritable auteur de la lettre. Cette mise au point nous semble d'autant plus nécessaire, que nous nous apprêtons à parler cette fois-ci de l'intervention non d'Elissa mais de l'auteur lui-même. En effet, à travers cette critique de la description, il nous semble que Mellah se mette un peu plus en avant, car il s'agit de son propre travail d'écrivain. Et ce passage paraît remplir une fonction métatextuelle, en ce sens qu'il mène une réflexion non sur un thème donné, comme c'est le cas pour les autres essais, mais sur l'écriture elle-même, et les lois qui président à l'élaboration du roman. Le texte se désigne lui-même. Ajoutons à cela le fait que l'auteur donne l'air de justifier, en quelque sorte, le parti pris de son roman contre la description balzacienne traditionnelle. On a effectivement remarqué ce grand vide descriptif dans *Elissa, la reine vagabonde* : aucune invasion descriptive, ni de portraits détaillés ni de tableaux pittoresques.

En fait, et comme le constate à juste titre Ahmed Mahfoudh, le dessein de l'auteur n'est point de reproduire un portrait d'Elissa, ou une représentation fidèle de la Carthage antique, mais plutôt de créer un récit symbolique, car « *écrire l'histoire équivaut pour Mellah à produire un texte symbolique où la signification prime sur la représentation, et cela pour faire du passé des figures du présent ; interroger le passé pour répondre à des questions présentes et pressentes*[2] ».

[1] MELLAH, idem, p. 124.

[2] MAHFOUDH, op. cit.

3. 3. 3. Intervention par comparaison

Genette évoque, à propos du *Moyse sauvé* une forme d'intervention que nous croyons déceler dans notre roman. Il s'agit de la comparaison avec un élément étranger à la diégèse, par « *une relation d'analogie ou de contraste*[1] ». Cette forme d'intervention a pour mérite d'enrichir l'écriture de la narratrice qui fait preuve, à l'occasion, d'une vaste culture et de connaissances étendues. Citons comme exemple l'analogie qu'elle établit entre la folie inhérente à l'amour du pouvoir et cette vieille légende de peuples qui choisissent leurs souverains parmi les plus fous[2]. Ainsi, loin de se borner au sujet principal de sa lettre, la rédactrice fait intervenir de curieuses légendes et anecdotes propres à captiver le lecteur, à détendre l'atmosphère du récit et à rompre la monotonie et la pauvreté d'un récit historique qui se limiterait à son simple objet.

Par contre, lorsqu'elle constate amèrement que « *deux cultures mouraient à Hadrumète*[3] », sa désolation devant la tristesse de ce mélange racial avorté fait affluer à sa mémoire un autre exemple, qui contraste avec la laideur qu'elle découvre dans cette ville. Il s'agit de ces « *fêtes somptueuses d'un métissage achevé*[4] » qu'elle a eu à admirer en Egypte. C'est ainsi que la reine a estimé que la meilleure façon de rendre compte de la difformité hideuse de Hadrumète était, justement, de la mettre en regard avec un autre peuple qui a réussi son mélange racial, le peuple d'Egypte. Nous considérons ce rapport contrastif comme une intervention de la narratrice car, l'Egypte dont elle parle est certes contemporaine, mais elle ne fait pas partie de l'univers diégétique du récit. Elle n'existe que dans sa mémoire. En effet, pour établir cette association, Elissa a dû faire appel à ses souvenirs, et mettre en contribution sa propre expérience d'une personne qui a apparemment voyagé et vu du pays : «*J'avais vu en Egypte… (…) j'y avais admiré…*[5] » C'est de cette façon que la comparaison se met « *au service (…) de l'anecdote personnelle*[6] » comme le signale à juste titre Gérard Genette.

---

[1] GENETTE, *Figures II*, p. 215.

[2] MELLAH, idem, p. 26.

[3] MELLAH, idem, p. 96.

[4] MELLAH, idem, p. 95.

[5] MELLAH, ibid.

[6] GENETTE, ibid.

Enfin, il est une analogie qu'on ne saurait passer sous silence, car nous en avons déjà parlé comme une mythification de la reine phénicienne. Il s'agit de ce rapprochement qu'elle établit entre Dieu et sa propre personne. L'élément commun qui sous-tend cette assimilation est, sans doute, leur *création* d'un nouveau monde, et surtout le *motif* de cette création. Ainsi, l'univers dans lequel se meut Elissa est encore un univers païen. Il en résulte que le « *dieu des écritures juives*[1] » ne saurait y être considéré comme partie prenante ; il lui est étranger. Mais ce qui nous intéresse particulièrement, c'est le moyen esthétique qui a permis à Elissa d'effectuer cette comparaison. Outre les énoncés interrogatifs et la coïncidence entre le *je* de l'énonciation avec le *je* de l'énoncé, procédés qu'on a déjà développés plus haut, nous retrouvons le recours à l'intertextualité.

En effet, Elissa évoque la création de l'univers à travers des extraits de la Bible, cités entre guillemets et référencés dans des notes de bas de page. Elle tente, plus exactement, de trouver dans ce livre la formule qui lui permette de conférer un ordre à sa création, à l'image de l'ordre sur lequel s'ouvre le Livre de la Genèse. En fait, elle ne fait rien moins qu'*imiter* la parole biblique. Et l' « imitation » est l'un des procédés hypertextuels que Genette retient dans sa théorie de la transtextualité. Aussi, il nous semble bien qu'Elissa procède par « charge ». Pourquoi ?

Au départ, son imitation par répétition anaphorique de la formule « *au commencement* » nous a semblé tout à fait sérieuse. Cependant, la suite du développement qu'elle en fait met au jour des tendances contestataires qui subsument cette imitation moins aux régimes ludique et sérieux qu'au satirique. A cet effet, Genette stipule que la charge « *consiste à décrire le style imité comme une langue artificielle*[2] », ou encore comme *« une redondance et une complication inutile dans l'expression des idées (…) une forme de maniérisme*[3]». Et Elissa ne semble pas contredire Genette lorsqu'elle écrit :

> *Au commencement fut l'amour. Au commencement fut l'interdit. Au commencement fut un meurtre. Au commencement était un rêve ; et ce fut le début de mon errance. Aucune nécessité ne semble lier cette chaîne désordonnée, et l'on pourrait sans la dénaturer la lire à l'envers : au commencement fut l'errance, au commencement*

[1] MELLAH, idem, p. 160.

[2] GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, p. 121.

[3] GENETTE, idem, p. 125.

furent le rêve et le meurtre et l'interdit… Cet ordre comme le premier et comme n'importe quel autre ordre n'est jamais qu'un effet de rhétorique[1].

Et le plus intéressant, c'est que la rédactrice va renchérir sur la contestation qui va finir par revêtir une dimension polémique. En effet, la reine va juger la parole biblique incapable de répondre à ses attentes à propos du motif principal de la création : « *Mais l'urgence de la genèse ? Mais la nécessité de la création ? Et son primum mobile ? Le livre des juifs ne nous en dit rien !*[2] ». Plus que cela, Elissa poussera sa critique jusqu'à tenter de pallier, en quelque sorte, cette déficience flagrante du livre des juifs, en se mettant à imaginer un dieu que la Bible ne mentionne point : « *ce n'est pas ce dieu du premier courroux et du premier tourment qui m'attire. Ce qui pourrait me séduire, c'est le dieu d'avant la création (…) Dieu en train de rêver sa création. Car, on peut le supposer, au commencement fut un rêve*[3] ». En définitive, la reine phénicienne fait sa propre lecture de la Bible. Et nous découvrons du coup une reine à l'esprit ouvert, et dont la liberté de pensée n'a d'égal que la démesure de l'imagination.

[1] MELLAH, idem, pp. 159-160.

[2] MELLAH, idem, p. 160.

[3] MELLAH, idem, p. 161.

Conclusion

Au terme de cette étude, nous estimons que le modèle de Genette a été à même de mettre en relief l'exubérance et la richesse de notre corpus. Et nous pouvons de ce fait le rattacher à l'esthétique baroque telle que conçue par Gérard Genette. Les outils théoriques conçus par ce dernier ont, effectivement, été fertiles dans la mesure où ils ont mis en valeur un texte tout en reliefs, à la matière abondante, à la dramatisation intense, aux multiples rebondissements, à la narration complexe, à la polyphonie avérée, etc.

De plus, cette investigation semble bien confirmer les conclusions du chapitre précédent quant à la mythification et démythification de l'héroïne. Celle-ci est ainsi toujours maintenue aux confins du sacré et du profane, du mythique et de l'humain, du noble et du trivial ; et ce grâce notamment à l'introduction du carnavalesque dans l'univers romanesque.

Nous irons même plus loin, en disant que ce chapitre a encore mieux que le précédent montré qu'Elissa est un personnage baroque : à son statut de mythe et de déesse, étroitement lié sa condition humaine et démythifiée, s'ajoute à présent un autre statut, celui d'une pécheresse déchue, indigne et avilie… Sans doute le baroque est-il l'un des courants qui s'accommodent le plus d'une telle association de contraires et d'extrêmes.

En fait, on est tentée de voir là une nouvelle mythification qui viendrait supplanter toutes les autres : Mellah ne serait-il pas en train de créer un nouveau mythe ? celui d'une *héroïne baroque*, qui ait toutes les facettes et cristallise toutes les figures, des plus nobles et sacrées aux plus embourbées dans l'opprobre et l'ignominie ?

Le chapitre suivant est capital dans la mesure où il s'attellera à confirmer ou à infirmer ces conclusions partielles.

Chapitre IV

D'un baroque thématique et rhétorique

Introduction

Une étude du baroque littéraire ne saurait être complète sans un passage par les thèmes et les figures de rhétorique qui fondent son esthétique. Mais d'où viennent cette thématique et cet éventail de figures ?

Le baroque est considéré comme une anthropologie qui tend vers la représentation d'un monde instable, démesuré et hétéroclite. Le domaine où de telles tendances ont eu à se développer et à s'épanouir est bien celui de l'art : musique, peinture, sculpture et architecture. Des chefs-d'œuvre ont été réalisés par les plus grands artistes baroques, dont le souci était de transposer la diversité de la vie dans leurs œuvres.

Ainsi, tandis que les fontaines du Bernin égayent les places de Rome par l'éternel écoulement de leurs eaux, le Zwinger offre à Dresde son imposante boucle dorée dont « *la féérie décorative et mouvante*[1] » n'a pas été sans émerveiller et pousser un Jean Rousset dans l'univers du baroque artistique et littéraire. Ajoutons à cela toutes ces églises et cathédrales, à commencer par la basilique Saint-Pierre, qui n'ont cessé de témoigner de ce lien indéfectible entre l'art baroque et l'esprit du Catholicisme dans son versant tridentin.

Mais, en dépit de leur foisonnement et de leur diversité, les œuvres de ces artistes touchent à des thèmes bien spécifiques. Sans doute, cette diversité est-elle due au fait que ces thèmes ne soient jamais abordés sous un seul angle, mais plutôt sous toutes leurs facettes. Prenons un exemple.

La mort est l'un des thèmes les plus récurrents chez les artistes baroques. S'il est vrai que les peintures et les sculptures funéraires qui ornent les églises baroques mettent en scène la mort, il s'agit plutôt d'une mort magnifiée, extatique, restituée dans une vision sublime et radieuse. Songeons, en guise d'exemple, à la grandeur qui se dégage d'une sculpture telle que *la Mort de la bienheureuse Ludovica Albertoni* du cavalier Bernin. Ce qui ne nous empêche pas, cependant, de retrouver cette même mort représentée de la façon la plus abjecte et la plus hideuse qui soit dans le théâtre macabre d'un Alexandre Hardy par exemple.

Mais pourquoi cette vision contradictoire d'un même objet ?

---

[1] ROUSSET, op. cit., p. 7.

A vrai dire, il ne s'agit pas tant d'une contradiction que d'une façon de représenter la diversité de la vie : celle-ci n'est ni triste, ni joyeuse, ni tragique, ni comique, ni sublime, ni grotesque, ni sérieuse ni légère. Elle est tout cela à la fois. Suivant ce raisonnement, une même chose peut être vue de différentes manières en fonction de l'angle sous lequel on l'appréhende. Ajoutons à cela le fait que la vie ne saurait demeurer figée ; elle est constamment renouvelée et changeante. Une telle manière de voir les choses est à même de résoudre la contradiction que nous avons posée plus haut : ce qui est triste aujourd'hui peut devenir euphorique demain ; de même que l'on peut passer du sérieux au badinage en un court laps de temps, si ce n'est simultanément, etc.

Et l'un des objectifs des artistes baroques est, justement, de représenter dans leurs œuvres ce renouvellement et cette mutation continuels.

Cependant, si les artistes disposent du pouvoir de l'image pour reproduire ces visions et atteindre le spectateur, laquelle image est produite avec le concours des couleurs, des formes sculpturales, des arcades, des colonnes, des jets d'eaux, etc ; qu'en est-il des écrivains qui n'ont à leur disposition que des mots ? Comment peuvent-ils représenter un monde baroque avec la seule puissance du langage ? De quelle manière rendre compte de telles réalités dans la littérature ?

Jean Rousset a pris l'initiative de répondre à ces préoccupations, en se penchant sur les figures et les thèmes récurrents chez les auteurs baroques, et dans lesquels il découvre des affinités criantes avec les arts. C'est ainsi qu'il dresse un éventail thématique inhérent au baroque littéraire. D'autres chercheurs viendront à sa suite élargir le champ d'investigation aux figures de style qui, au même titre que les thèmes, restituent sur le plan du langage cette vision du monde typiquement baroque véhiculée par les arts plastiques.

Nous avons justement retrouvé dans notre corpus un grand nombre de ces thèmes et figures chères aux baroques, et déjà étudiées par des chercheurs et théoriciens tels que : Jean Rousset, Claude-Gilbert Dubois, Bernard Chédozeau, etc. Nous nous proposons de les développer tout au long de ce chapitre, en veillant toujours à démontrer leur pertinence dans le roman, et l'incidence qu'ils auraient éventuellement sur le traitement du mythe de la reine Elissa.

Précisons enfin que l'étude de quelques thèmes s'avère parfois impossible sans le recours à certaines figures de style qui servent à les introduire. C'est pour cela

que nous avons pris le parti de les fusionner dans une même étude à chaque fois que cela nous a paru nécessaire.

1. D'une thématique baroque

Si les critères du baroque artistique se manifestent dans les textes des écrivains baroques, c'est d'abord sur le plan thématique. Rousset retient essentiellement des thèmes inspirés des catégories wölffliniennes de l'art baroque : « *Les thèmes fondamentaux de l'architecture et de la peinture baroques sont également ceux qui alimentent tout un ensemble d'œuvres littéraires contemporaines*[1] ». Si tel est le cas des œuvres littéraires qui ont vu l'essor de l'art baroque, c'est-à-dire créées aux XVI-XVII e siècles, en sera-t-il de même pour notre corpus publié trois siècles plus tard ?

1. 1. Circé, le paon et le masque

La métamorphose et l'ostentation sont la pierre angulaire de l'anthropologie baroque telle que conçue par Rousset. Il les symbolise par les deux figures emblématiques de Circé la magicienne, reine de la métamorphose, et du paon en parade, roi de l'ostentation. Mais ils sont également étroitement liés à d'autres thèmes, tels que le masque et le déguisement.

1. 1. 1. De la métamorphose…

Le monde baroque est incompatible avec la stagnation. Tout se transforme dans un univers en mutation. Elissa n'échappe pas à cette règle, elle qui change de facettes tout au long du récit. Nous estimons avoir suffisamment mis en valeur cet aspect de la reine pour qu'il nécessite une réexploitation dans cet espace. Cependant, on ne peut s'empêcher de revenir sur la lecture judicieuse de Mahfoudh qui, sans toutefois parler de baroque, conçoit Elissa comme une figure dialogique « *au sens littéraire où un personnage condense en lui plusieurs représentations, lesquelles établissent entre elles une forme de dialogue*[2] ». Elle commence ainsi par être le double de Pygmalion, et du narrateur traducteur, puis se conçoit elle-même comme « *une femme-cité (…) une femme-loi (…) une femme-patrie*[3]», pour finir par intégrer enfin la figure du prophète Noé et celle de Dieu.

Ce long parcours achemine Elissa vers son destin ultime qui transcende la mort, celui de sa transformation en mythe. Certes, ce mythe est surtout offert à la

---

[1] ROUSSET, idem, p. 183.

[2] MAHFOUDH, op. cit.

[3] MELLAH, idem, p. 167.

postérité, aux générations futures qui, avec le passage du temps seront à même de s'imprégner de sa portée, car le mythe se nourrit de temps. Pour l'heure, son peuple se prépare naïvement à célébrer le mariage des futurs roi et reine de Qart Hadascht. Elle est seule à vivre la transformation future et à en être consciente : « *Personne ne veut percevoir la métamorphose. Personne ici ne veut prévoir le cours du temps : l'on s'agite autour de moi comme si j'étais encore présente en chair et en os* [1] ». Dans ce cas précis, la métamorphose s'accomplit dans la solitude. Mais il en est d'autres qui se donnent en spectacle, par le recours…

1. 1. 2. … à l'ostentation

Le héros baroque aime se mettre en scène, agir sur l'autre en s'offrant en spectacle. Et la réussite de l'action sur le spectateur est tributaire du triomphe de l'apparence sur la réalité des choses. Et n'est-ce pas ce que fait Elissa lorsqu'elle se livre à la vindicte publique pour précipiter sa fuite ? N'est-elle pas en train de se transformer, devant le public, d'une femme vertueuse à une femme pécheresse ? C'est ce que nous avons déjà abordé en expliquant le recours de la reine à la technique du théâtre baroque. Seulement, nous pensons qu'il ne serait pas superflu d'insister, encore une fois, sur l'amplification exagérée de son amour incestueux afin de convaincre les Tyrien de sa dépravation, et de s'infliger l'auto-punition souhaitée. Ce qu'elle ne manque pas d'écrire à son frère en des termes qui ne souffrent aucune ambiguïté :

> *Et quelle faute impardonnable (…) eût-on mieux imaginé qu'un désir féminin non maîtrisé ! Et pas n'importe quelle négligence commise par la première souillon venue ! Un adultère royal. Un inceste de palais. Aussi odieux que luxurieux, aussi grandiose qu'éloquent ! (…) Un délit de la première héritière contre la succession, un péché d'ostentation justifiant une révolte ostentatoire !*[2]

[1] MELLAH, idem, p. 191.

[2] MELLAH, idem, p. 181.

1. 1. 3. Jeux de masques

Bernard Chédozeau relève « *le goût des personnages baroques à se jouer volontiers la comédie les uns aux autres (…) dans une même volonté de brouiller les apparences*[1] ».

1. 1. 3. 1. Deux attitudes antithétiques

Elissa et Pygmalion se rejoignent dans cette pratique, mais dans des desseins et des directions diamétralement opposés.

Ainsi, la narratrice évoque dans ses souvenirs la façon dont Pygmalion a trompé les autres pour mieux faire éclater sa duplicité au moment venu[2]. Il a joué le rôle du frivole ; il a feint de se désintéresser du pouvoir. Tout semblait si clair quant à la succession au trône ; l'avenir de Tyr se présentait sous les meilleurs auspices : à Elissa les tourments du pouvoir, et à Pygmalion ses chatoiements et ses apparats. Jusqu'au jour où le masque du bon vivant désintéressé tombe, et le frère se mue en régicide. En jouant la comédie, Pygmalion *usurpe* le pouvoir royal qui revenait à sa sœur.

De son côté, Elissa a recouru au même procédé, mais dans un dessein qui va à l'encontre de celui du frère. C'est ce que nous avons expliqué dans l'élément de l'ostentation. Ainsi, en jouant la comédie, en faisant une mise en scène hallucinante de son amour criminel, Elissa se dépossède du pouvoir royal et le *cède* à son frère indigne.

1. 1. 3. 2. Le déguisement baroque

Par ailleurs, les souvenirs de la reine remontent à ces moments de l'adolescence où le frère et la sœur s'adonnaient à de curieux jeux de rôles. Ceux-ci consistaient à un échange de l'identité sexuelle, où chacun se prend pour un personnage du sexe opposé. Au moment même de l'écriture, elle se représente encore son frère dans son « *image d'adolescent aux figures multiples et fuyantes*[3] ».

Ainsi, Elissa et Pygmalion s'offrent à nous dans tout ce que leurs personnalités ont de baroque. Ils semblent en cela mus par cette tentation des personnages baroques à multiplier les expériences, à augmenter à travers le

[1] CHEDOZEAU, idem, p. 101.

[2] MELLAH, idem, p. 38.

[3] MELLAH, idem, p. 151.

déguisement ce « *sentiment de l'étrangeté à soi-même*[1] », au point d'en arriver à « *l'évanescence du moi*[2] », ou encore au doute sur l'identité des êtres : « *si tu aimais jouer à la femme, tu t'adonnais également aux jeux virils et musclés. Etais-tu un garçon efféminé ou une fille aux allures garçonnières ? Personne ne le savait vraiment !*[3] ». A lire Elissa, on comprend que ces jeux, innocents au départ, sont à l'origine de la perversion de son cœur dans un amour incestueux, et ce par cette dangereuse intimité créée entre elle et son frère car, lui écrit-elle, « *j'aimais en toi ce double langage du corps : il m'envoûtait et me faisait entrevoir le vertige des deux sexes…*[4] ».

Cette déclaration nous introduit dans l'univers baroque incertain, où on doute constamment de la réalité des choses ; où rien n'est ce qu'il paraît être, et rien ne paraît ce qu'il est réellement. Mais l'aveu est lourd de conséquences. Il s'apparente à la technique psychanalytique du retour à l'enfance pour expliquer les énigmes de l'âge adulte. Ce retour est susceptible de dévoiler les secrets les plus enfouis, et peut-être les plus dégradants pour la personne. Et tel nous semble être le cas de la reine phénicienne qui, dans sa volonté de tout dévoiler dans la lettre, sans détour aucun, dévoile des pratiques adolescentes peut-être sans conséquence pour une personne ordinaire, mais indignes chez une princesse tyrienne. L'amour interdit finit par prendre consistance, devient plausible, avec ces histoires sorties droit de l'adolescence, qui le justifient et l'expliquent.

Elissa casse son propre mythe d'héroïne à la psychologie inaccessible, dès lors où elle a consenti à mettre à nu son intimité. Car les héros traditionnels gardent souvent le mystère sur leur vie intime. Ce n'est pas cette dernière qui intéresse le lecteur, mais leurs grands exploits. Ils ne font de retour rétrospectif vers leur passé qu'autant que l'exige l'intelligence de certains faits présents. Et ils n'en dévoilent que des détails anodins, ou du moins qui ne portent aucune atteinte à leur image qui demeure toujours intacte et attachante pour le lecteur.

---

[1] PLAZENET, Laurence, *La Littérature baroque*, Paris, Seuil, Coll. MEMO, 2000, p. 33.

[2] PLAZENET, idem, p. 32.

[3] MELLAH, idem, p. 151.

[4] MELLAH, ibid.

1. 2. Le mouvement et l'inconstance

1. 2. 1. L'espace en mouvement

1. 2. 1. 1. L'univers changeant

Elissa et les siens évoluent dans un univers changeant et multiforme. De leur Tyr natale, ils s'expatrient et sillonnent la Méditerranée à la découverte d'autres horizons. Cet espace parcouru n'est pas clos, mais ouvert, illimité. Cette inconstance spatiale se construit au niveau narratif sur le paradigme de l'errance et de la fuite. De plus, cet univers se décline sous toutes les facettes. Ainsi, les fugitifs évoluent des situations les plus critiques aux moments les plus radieux. A l'aspect grave et tragique de la fuite, et aux dangers encourus lors des escales de Chypre et de Hadrumète, succèdent des situations positives de joie et de légèreté. Genette les qualifie d' « *intermèdes introduits pour la détente et l'ornement du récit*[1] ».

Il en va ainsi de ces moments d'allégresse et de rire qui succèdent souvent aux épreuves difficiles. A l'exemple du repas convivial qui scelle la résolution de la crise des grossesses indésirables, et où les Tyriens et les gens de Sabratha s'associent dans une joie commune après un conflit ombrageux. On assiste dans ce cas précis à un brusque passage de la tristesse à la joie. En effet, il a suffi à la reine de se rappeler les deux rameurs réfugiés dans les ruelles de la ville, et de proposer de leur marier les deux femmes enceintes, pour qu'on passe sans transition aucune de l'inimitié à la réconciliation : « *Tous acceptèrent ma proposition. Les prêtres la bénirent (…) Les deux femmes se réjouirent (…). Les choses soudain me parurent si faciles (…) le peuple de Sabratha (…) manifesta sa joie (…) L'agronome plaisanta…*[2] ». Tout a brusquement changé, pris une autre tournure et « *l'on but encore du lait caillé et du vin de raisin sec (…) [et] l'agronome demanda (moitié pour rire, moitié pour jauger la chose) si Elissa elle-même n'était pas à marier…*[3] ».

Ces moments euphoriques sont à ranger sous le signe de la carnavalisation, consistant à ce retour à la simplicité et à la trivialité de la vie quotidienne.

---

[1] GENETTE, *Figures II*, p. 199.

[2] MELLAH, idem, p. 85.

[3] MELLAH, ibid.

1. 2. 1. 2. L'univers approprié

On a déjà souligné l'ouverture et l'immensité de l'espace où se meuvent les fugitifs. Et si l'on ajoute à cela le fait qu'il leur soit inconnu, il se présenterait plutôt sous le signe de l'hostilité. Mais cela n'est pas tout à fait le cas avec Elissa qui, malgré son ignorance des lieux qu'elle découvre, n'en parvient pas moins à s'y faire une place, grâce à une attitude mêlée de stoïcisme et d'endurance. Si elle a été chassée de Chypre et de Hadrumète, elle n'en a pas moins été accueillie et admise à Sabratha et à la Colline parfumée.

Dans cet ordre d'idées, Chédozeau explique, en s'appuyant sur le modèle de Don Quichotte, le rapport singulier que le personnage baroque entretient avec l'espace[1] : si, d'un côté, ce héros est un *vagabond* et un *chevalier errant* qui n'a pas de chez soi ; il a, de l'autre, tout l'univers qui lui est ouvert. Plus que cela, ce mouvement inhérent à l'errance constitue une forme de liberté pour la reine qui se prend déjà à regretter son vagabondage dès qu'elle fut confrontée au désenchantement qui a suivi l'installation : « *Dieu ! Que l'errance était douce et propice aux désirs ! Pourquoi fallait-il mettre fin au voyage ? Pourquoi cette mer traversée, si ce n'est que pour fixer une reine vagabonde et recommencer l'épopée des vanités ?*[2]». Dans ce fragment, Elissa qualifie l'installation d'action vaine et creuse. Pour elle la seule véritable épopée est l'errance. Elle demeure en cela profondément attachée à ses « *origines errantes des phéniciens* [3]». Cette filiation revendiquée, et la vision magnifiée qu'elle offre de ses origines et de son errance ne font que consolider son statut de mythe déjà attesté, auquel vient s'ajouter à présent celui d'une héroïne baroque.

1. 2. 2. Les intermittences du cœur

L'inconstance revêt une autre acception relative aux tourments du cœur. Les héros emblématiques de l'inconstance amoureuse sont ceux des pastorales baroques, à l'image d'Hylas, le plus inconstant de l'*Astrée* de d'Urfé. Dans les versions historiques et légendaires de l'histoire d'Elissa, celle-ci se présente comme un modèle de vertu et de constance. Que ce soit avec son époux Acherbas ou avec Enée,

[1] CHEDOZEAU, idem, p. 217.

[2] MELLAH, idem, p. 145.

[3] MELLAH, idem, p. 30.

elle fait preuve d'une fidélité qui la mène dans les deux cas au suicide. Mais, dans notre corpus, l'imagination de Mellah lui prête un cœur « *aux multiples masques (…) qui dégage une psychologie de l'instabilité et de la mobilité*[1] ». Son rêve révèle au grand jour sa face inconstante, son cœur noyé dans des amours interdites. Elle s'avère, contre toute attente, inconstante, et infidèle à son époux par amour pour son frère.

Il faut reconnaître cependant que la princesse phénicienne est loin de se complaire dans cette inconstance, comme le font ces personnages baroques étudiés par Rousset, et qui s'adonnent à une véritable « *louange de l'inconstance*[2] ». Elissa est bien consciente de la gravité de la situation. Et au lieu de la fuir, elle préfère l'affronter et s'en auto-punir, et ce même si elle admet qu'il n'y avait rien de physique, et que son amour n'en était qu'à son stade platonique : « *Que Tyr furète dans ma conscience et mon corps, elle n'y verra qu'une innocente blancheur ; qu'elle cherche cependant dans mes songes, et la blancheur s'estompera*[3] ».

1. 3. L'eau et la fuite

1. 3. 1. La mer salutaire

L'eau est un élément capital dans *Elissa, la reine vagabonde*. Il est d'abord le support matériel qui favorise la fuite. Ainsi, la fuite des Tyriens a pour corollaire, sur le plan symbolique, la fuite des eaux et leur mouvement continuel. Une remarque s'impose dans ce sens : l'eau est à considérer dans ce roman comme un élément adjuvant, car elle n'a à aucun moment perturbé le voyage, ou mis en péril la vie des voyageurs. Pensons, en revanche, au sort malheureux des anciens héros qui, en plus des monstres de tous bords, devaient lutter contre la fureur des flots, mais surtout contre la colère de Poséidon. Dans leur cas, la mer était un ennemi redoutable et impitoyable. Ce qui n'est aucunement le cas avec la fondatrice de Carthage.

1. 3. 2. Elissa, une reine de la mer

Par ailleurs, l'eau est un élément magnétique qui détermine la reine à continuer en dépit des dangers, des fatigues et des lassitudes : « *Pendant les longues*

[1] ROUSSET, idem, p. 183.

[2] ROUSSET, idem, p. 43.

[3] MELLAH, idem, p. 169.

palabres, je regardais la mer ; je subissais son magnétisme ; je me soumettais à son appel[1] ».

Ainsi, la navigation fut un moyen de fuite, d'exploration et de découvertes. Ce qui nous intéresse surtout c'est que la mer constitue l'une des composantes de l'identité phénicienne, puis carthaginoise. Les deux civilisations sont connues par le lien ombilical qu'elles entretiennent avec la mer. Et Elissa ne manque pas de le rappeler constamment et non sans fierté dans sa lettre : « *La mer m'introduisait au royaume sans frontières ; n'étais-je pas la descendante d'un peuple de marins auxquels répugne la monotonie verte des collines*[2] ». En outre, en dépit de son ouverture d'esprit, et surtout de l'humilité dont elle fait preuve devant la différence des autres peuples, elle n'arrive pas à admettre que le peuple de Hadrumète se détourne de la mer : « *Se protéger de la mer ! L'idée ferait rire Sidon et Tyr ; elle m'ahurissait. La mer n'est-elle pas l'enfance du monde, et se protège-t-on de sa propre enfance ?*[3] ». Cet attachement jamais démenti à la mer est propre à entretenir la légende d'une Elissa, reine de la mer, et fondatrice de Carthage qui sera encore davantage connue comme l'*empire de la mer*.

1. 4. L'étrange et l'insolite

A Sabratha, Elissa et ses compagnons ont côtoyé de près l'étrange et l'insolite. La reine phénicienne s'est vite attachée à ce peuple, non seulement pour sa générosité et son pacifisme, mais également pour ses croyances et coutumes qui ne sont pas dépourvues d'une certaine forme de sagesse. Les gens de Sabratha n'ont été réellement agissants que lors de deux moments forts où leur bizarrerie a été mise en avant : leur comportement étrange face à la musique, et la nuit du sacre éphémère.

1. 4. 1. Comment peut-on ignorer la musique ?

Sabratha est une ville silencieuse, où Elissa découvre un peuple qui ignore l'existence de la musique. La mise en scène de la rencontre entre les deux peuples est intéressante, dans la mesure où elle montre toute la diversité du monde : ce qui est connu d'un peuple ne l'est pas forcément de l'autre ; ce qui est pris pour une

[1] MELLAH, idem, p. 33.

[2] MELLAH, idem, p. 30.

[3] MELLAH, idem, p. 109.

évidence dans telle croyance ne l'est pas forcément dans une autre. C'est la part hétéroclite et composite d'un univers multiforme, baroque. Et cet exemple n'est qu'une preuve de plus de la relativité des choses. L'imagination de Mellah semble mue ici par une nette volonté de porter la part de l'étrange à son summum dans ce roman. Ainsi, tout est envisageable dans le monde baroque, et plus rien ne doit constituer un sujet d'étonnement.

Cependant, ces divergences ne sont pas sans ménager des points de rencontre entre les peuples. Ainsi, une possibilité d'échange et de dialogue demeure. Surtout que l'objet de divergence est, en fait, un élément universel. Cela se confirme lorsque les gens de Sabratha se mettent à vibrer aux sons de la musique de leurs invités, et scrutent le ciel comme s'ils devinaient que de tels sons ne pouvaient être que divins.

1. 4. 2. Une nuit pas comme les autres

Quant à la nuit du sacre éphémère, son intérêt réside non seulement dans la révélation du côté ethnologue de la reine, mais également dans son côté carnavalesque. Cette fois-ci, le carnaval est signifié dans son sens propre et non littéraire. En effet, le peuple étrange de Sabratha n'a ni roi, ni sénat ni lois politiques qui encombrent sa vie quotidienne. Celle-ci se déroule donc, tout au long de l'année, dans une monotonie et un nivellement dont l'une des facettes peut être cette absence de la musique par exemple. Mais, une fois par année, tout change l'espace d'une nuit. Comme dans le carnaval brésilien étudié par Mario de Carvalho, les habitants rompent la routine quotidienne, s'offre tout ce dont ils sont privés durant l'année : un roi, une constitution, des lois, etc. Elissa représente le déroulement de cette nuit rituelle d'une manière détaillée et théâtralisée.

Elle nous livre en spectacle les gens de Sabratha en train d'ériger des divinités aux formes hideuses et grotesques, avant de les détruire quelques heures plus tard. Le plus curieux dans ce rite, c'est la mise en abîme qui fait que tout ce qui se passe durant cette nuit n'est qu'une représentation de ce que ces gens ne vivent pas durant l'année. Toutes leurs colères, leurs refoulements, et insatisfactions sont déversées sur la tête du roi érigé. Tous leurs conflits sont débattus et résolus dans un semblant de sénat éphémère ; et les fautifs sont punis, les litiges réglés, les injustices levées. ; si bien qu'après cette nuit une nouvelle vie est prête à commencer, les cœurs étant légers et soulagés, et disposés à reprendre le train de la vie, en attendant la prochaine nuit qui se déroulera l'année suivante.

Le rapport détaillé que fait Elissa de cette nuit accentue encore la part étrange de ce rite, avec la peinture de tous ces mouvements excentriques auxquels se livrent ces gens autour des statues, leurs gesticulations grotesques, leurs contorsions et mimiques qui, à les imaginer, deviendraient plutôt inquiétantes. Cette théâtralisation n'est pas sans évoquer le ballet de cour, genre baroque étudié par Rousset, et qu'il tient pour le creuset artistique de tout ce que le monde peut contenir de bizarre, de grotesque, d'extravagant et d'insolite.

1. 5. La mort

La mort est omniprésente dans *Elissa, la reine vagabonde.* Mais elle se décline sous deux aspects essentiels : d'un côté elle est effective, et de l'autre elle est planifiées mais non moins inéluctable.

1. 5. 1. La mort effective

1. 5. 1. 1. La malédiction

Une mort est à l'origine de l'errance d'Elissa. Il s'agit de celle de son époux Acherbas : « *au commencement fut un meurtre*[1] ». Si cette mort a touché de plein fouet la reine, dans la personne de son oncle et époux, elle fut aussi l'œuvre d'un autre personnage de son entourage immédiat, en l'occurrence son frère aimé. Nous obtenons par là l'un des schémas conventionnels des tragédies classiques, où toute une lignée de monarques est frappée par des malédictions allant de la dérive des passions jusqu'à la mort et la fureur criminelle. Rappelons-nous le destin tragique d'Œdipe et de sa descendance ; songeons à la lignée de Phèdre maudite par le dieu Soleil, ou encore à la série de meurtres politiques qui endeuille la famille de Néron dans *Britannicus*, etc.

Cette malédiction de la mort qui entache la famille d'Elissa est révélée dans toute son horreur dans le rêve qu'elle fait, où on voit Acherbas, assassiné, entouré de pleureuses qui criaient à « *La trahison dans la maison des Ithoba'al !*[2] ».

Ainsi, avant même qu'elle ne se livre à l'immolation, le passé d'Elissa semble déjà la prédestiner à une mort proche, inéluctable, *fatale*. Et de là à qualifier Elissa

[1] MELLAH, idem, p. 159.

[2] MELLAH, idem, p. 162.

d'héroïne *tragique* à la souche maudite, il n'y a qu'un pas vite franchi lorsqu'on entend dans le rêve les prêtres, gardiens du temple et de la mémoire, se lamenter : « *C'est la fin de Tyr, de Sidon et de Gebal, le sang a souillé le sang, la démence a perverti la descendance phénicienne.*[1] »

1. 5. 1. 2. La mort personnifiée

L'arrivée à Hadrumète a été endeuillée par une autre mort, celle d'un sénateur et de deux prêtres. Elissa ne représente pas cette mort. Elle se contente d'en informer le narrataire. En revanche, ce qui retient notre attention, c'est cette série de commentaires auxquels la rédactrice a désormais habitué son lecteur à chaque apparition d'un nouveau sujet d'intérêt. Ces commentaires traitent, on s'en doute bien, du thème de la mort. Et Elissa choisit de traiter ce sujet par le procédé rhétorique de la personnification. Et du coup, la mort n'est plus un thème, mais elle se met à exister, à bouger et à se mouvoir sous la plume de la rédactrice. C'est « *la mort en mouvement dans des images de mouvement*[2] » comme dirait Rousset.

Toutefois, si la mort ne fait que bouger dans le texte d'Elissa, elle va jusqu'à s'exprimer dans l'imagination du poète espagnol baroque Quevedo, dont Rousset reprend un passage saisissant et troublant sur la personnification de la mort, et auquel on ne peut s'empêcher d'associer les expressions d'Elissa : ainsi, tandis que la reine qualifie la mort d' « *une dame si attendue*[3] », Quevedo se propose plutôt d'en faire une description hallucinante :

> *… voici venir une personne qui paraissait être du sexe féminin. (…)Elle était chargée de couronnes, de faulx, de sceptres, de faucilles, de boulettes, de patins, de sabots, de tiares et de chapeaux de paille (…) de soie, de laine, d'or, de plomb, de diamants, de coquilles, de perles et de cailloux. Elle avait un œil ouvert et l'autre clos, vêtue de toutes couleurs ; d'un côté elle était jeune, et de l'autre vieille…*[4]

Et lorsqu'Elissa aborde l'arrivée de la mort en ces termes : « *Mais pourquoi dit-on que la mort frappe ? Et qui prétend que la mort rôde ? (…) Elle pénètre, elle imbibe, elle imprègne. Elle s'ingère, s'insère et s'insinue ! La mort ne frappe guère*

---

[1] MELLAH, ibid.

[2] ROUSSET, idem, p. 116.

[3] MELLAH, idem, p. 96.

[4] ROUSSET, ibid.

(…) Elle s'installe.[1] », elle semble en parfait accord avec le poète espagnol qui enchaîne : « *… tantôt elle venait lentement, et tantôt hâtivement ; tantôt il semblait quelle fût fort loin de moi, et toutefois elle en était fort près ; et quand je pensait qu'elle fût à la porte de mon logis, je la vis à mon chevet.*[2] ».

Enfin, Elissa, dont la pensée baroque prend de plus en plus d'ampleur, ne nie pas qu'elle-même et ses compagnons, en parfaits humains oublieux, avaient tout à fait négligé l'appel de cette dame imprévisible : «*… nous l'avions oubliée. Nous ne la prévoyions pas sitôt*[3] », tout en reconnaissant qu'elle était la « *compagne invisible de [leur] équipée*[4] ». C'est l'un des principes baroques que de considérer la mort comme partie prenante de la vie, et que l'une ne va pas sans l'autre, chacune étant enfouie dans les replis de l'autre. Et c'est là que Quevedo fait parler sa *dame*, qui semble répondre aux hommes amnésiques comme Elissa et les siens :

> *… vous ne connaissez pas la mort vous autres, c'est vous-mêmes qui êtes votre mort (…) Votre crâne est la mort, et votre visage est la mort ; ce que vous appelez mourir, c'est achever de vivre, et ce que vous appelez naître, c'est commencer à mourir ; comme aussi ce que vous appelez vivre, c'est mourir en vivant (…) Si vous compreniez bien cela, chacun de vous aurait tous les jours un miroir de la mort en soi-même, et vous verriez (…) que toutes vos maisons sont pleines de morts, qu'il y a autant de morts que de personnes, que vous ne l'attendez pas, mais que vous l'accompagnez perpétuellement.*[5]

1. 5. 2. La mort programmée

1. 5. 2. 1. L'immolation imminente

Tout le récit s'articule, en amont et en aval, sur ce spectre de la mort qui plane sur la tête de la reine. Ainsi, la perspective de la mort est sans doute à l'origine de l'acte de l'écriture de la lettre : avant de mourir, Elissa s'adresse une dernière fois à son frère, bien qu'elle veuille lui faire croire à plusieurs reprises qu'elle lui écrit presque involontairement, tout en assumant les conséquences des révélations que la lettre renferme : « *Cette lettre que je ne désirais pas t'adresser et que tu recevras*

[1] MELLAH, ibid.

[2] ROUSSET, ibid.

[3] MELLAH, ibid.

[4] MELLAH, ibid.

[5] ROUSSET, idem, p. 117.

pourtant dira malgré moi l'amour que j'ai rêvé, sinon aurais-je pu l'écrire ?[1] ». D'autre part, tout le récit semble s'acheminer vers l'issue fatale, la mort de la fondatrice de Carthage.

Bien entendu, le fait que cette mort reste au stade de perspective fait qu'elle n'aura jamais lieu dans le cours de ce récit. Un narrateur n'a encore jamais rapporté sa propre mort ! Cependant, elle n'en demeure pas moins certaine, car la connaissance préalable de l'issue de l'histoire et du mythe est suffisante à orienter l'attente du lecteur dans ce sens. Mais comment se fait-il donc que cette mort, qui n'est susceptible d'aucune réalisation effective dans le récit, soit si présente dans l'écriture de la narratrice ?

En fait, là encore Elissa a recours à une autre figure de style qui consiste à ces reprises anaphoriques qui traversent toute la lettre à commencer par l'incipit. Le passage repris cristallise toute la part poétique et lyrique du récit. Il s'agit de l'expression des sensations d'Elissa au moment même de la rédaction de la lettre. Et l'impression est, à peu de détails près, la même au début de la rédaction autant qu'à sa fin. De fait, tandis que l'incipit est ainsi conçu :

> *Frère, tout est étrange autour de moi : cette aube pourpre qui jaillit de la mer, ce souvenir confus des cris de Tyr, ce bûcher en bois de santal que j'ai fait ériger devant la porte orientale du palais et autour duquel la foule se serre déjà (…) et cette lettre que je ne voulais pas vous adresser et qui vous parviendra pourtant.*[2]

la reine s'exprime à l'avant-dernière page en ces termes :

> *Néanmoins, tout reste étrange autour de moi : cette aube pourpre qui a jailli de la mer, ce souvenir maintenant maîtrisé des cris de Tyr, ce bûcher en bois de santal que j'ai fait ériger devant la porte orientale du palais, et cette lettre que je t'adresse, tel un dernier baiser.*[3]

A lire ces deux fragments, on sent le poids du temps écoulé. Certes, l'état d'esprit reste identique, mais les choses ne sont plus appréhendées de la même manière : le vouvoiement officiel s'est mû en tutoiement familier ; ce qui était rapporté au présent le devient au passé composé ; les cris de Tyr qui étaient encore confus finissent par être maîtrisés après la thérapie de l'écriture ; enfin, la pudeur du

[1] MELLAH, idem, p. 187.

[2] MELLAH, idem, p. 19.

[3] MELLAH, idem, p. 190.

début s'évanouit au profit d'une audacieuse assimilation érotique de la lettre à un baiser d'adieu.

Mais qu'en est-il du bûcher de bois de santal ? Apparemment, c'est le seul objet à avoir conservé sa signification pour Elissa : il est toujours là, érigé et prêt à l'accueillir. Et il en va de même pour toutes ses autres occurrences dans le roman. Cette vision inchangée n'est en fait que la confirmation du trépas imminent. Et son caractère itératif est sans doute dû au fait que ce regard qu'elle jette sur le brasier est le seul moment qu'elle puisse reproduire par écrit avant le moment suprême de l'immolation. Nous sommes même portée à croire que cette répétition tend peut-être à compenser la déficience du récit quant à la scène finale du sacrifice. Et il semble bien que l'effet ait réussi, puisque l'écriture poétique du passage anaphorique est génératrice d'une vision magnifiée et mythificatrice de la mort d'Elissa : « *Et ce feu ne consumera pas Elissa : il brûlera une histoire afin que puisse naître un mythe*[1]». Une telle image évoque fortement le procédé baroque de la représentation de la mort des martyrs ou des héros : ceux-ci sont immortalisés dans cet instant intermédiaire entre vie et trépas, où ils « *ne sont pas morts, mais en train de mourir*[2] ». Et en effet, à défaut de se représenter effectivement en train de mourir, Elissa se contente de symboliser ce moment ultime en investissant la fonction poétique[3] du langage :

> *Déjà ce cérémonial semble ne plus me concerner. Je n'entends plus la fête dont le palais résonne (…) Je n'écoute plus la supplique que les prêtres récitent. Je ne sens plus le parfum déversé sur mes cheveux. Mes oreilles ne perçoivent plus les chants africains (…) Mes yeux s'égarent dans les vagues désordonnées de la mer. Mes sens se bousculent comme les cendres d'un phœnix qui ne parvient pas à renaître. (…) Et mon fiancé, de loin, me tend la main comme si j'étais une femme réelle et vivante.*[4]

1. 5. 2. 2. Le rêve funèbre

Rousset parle d'un engouement durant l'âge baroque pour les images funèbres. La mort est tellement omniprésente qu'elle devient un sujet de contemplation permanent. Ainsi, « *les hommes de ce temps se plaisent à s'entourer vivants des images de leur mort ; leur regard s'exerce à deviner le squelette sous la*

---

[1] MELLAH, idem, p. 191.

[2] ROUSSET, idem, p. 115.

[3] Jakobson parle de fonction poétique lorsque le message linguistique se constitue lui-même comme visée principale de l'acte de communication.

[4] MELLAH, idem, p. 191.

chair ; la tête de mort se multiplie (…) dans leurs méditations comme sur les toiles de leurs peintres, et jusque dans la décoration[1] ».

Ceci est aussi valable pour Elissa qui, ayant fui le tumulte de Tyr pour se retirer à Gebal, est rentrée en acquisition d'un bas-relief assyrien intitulée la *Mort en marcheur*. Dès le départ, Elle ressent profondément et intériorise la signification de cette sculpture curieuse : « *La mort était donc et la marche et le marcheur, tous deux confondus dans cet éternel mouvement circulaire (…) Il n'y a donc ni début ni milieu ni fin ; il n'y a qu'un marcheur et une marche sans objectif* [2] ». Cette signification est porteuse d'une conception typiquement baroque : la « précarité » de la vie. Rien ne subsiste, tous les apparats ne sont que pure vanité, du moment où tout s'achemine vers la mort, l'extinction.

Et elle ne s'en sépare plus, faisant de cette sculpture un fétiche, et de la mort sa compagne et son principal sujet de méditation. C'est la marche suggérée dans le bas-relief qui a inspiré la fuite à Elissa qui n'y pensait pas jusque-là. La mort est partie prenante de la vie ; et même si tout tend vers l'extinction, il faut accomplir son destin jusqu'au bout. C'est ce qu'exprime Elissa lorsqu'elle écrit :

> *… le marcheur de la sculpture m'enjoignait de marcher ; il m'attirait dans son cercle magique (…) La fuite, dès lors, avait pris une dimension concrète, évidente, lumineuse (…) La mort au bout ? Certes, mais ce n'était plus un dessin ; elle devenait une compagne et un destin.*[3]

[1] ROUSSET, idem, p. 102.

[2] MELLAH, idem, p. 179.

[3] MELLAH, ibid.

2. D'une rhétorique baroque

Les figures de style sont pour le texte littéraire ce que sont le décor et le déploiement ornemental pour les arts baroques. On est tentée de souscrire à cette conception lorsqu'on parcourt ces correspondances que Claude-Gilbert Dubois établit entre les tendances esthétiques baroques et leurs manifestations en littérature[1]. En effet, il associe au goût du monumental et à la prépondérance de la décoration dans les arts, un grand nombre de figures de rhétorique en littérature. Ce parallèle semble pertinent lorsqu'on sait que la fonction dévolue au langage figuré est, certes, importante pour l'aspect esthétique, mais elle demeure tout de même circonscrite à l'ornementation et au décor langagiers. C'est ce qu'explique Pierre Fontanier lorsqu'il affirme que

> *les figures ne doivent pas être, pour celui qui les emploie, d'un usage tellement forcé qu'il n'eût pas pu parler ou s'exprimer autrement ; (…) [elles] ne peuvent mériter et conserver leur titre de figures, qu'autant qu'elles sont d'un usage libre, et qu'elles ne sont pas en quelque sorte imposées par la langue*[2].

2. 1. La métaphore

2. 1. 1. De l'usage des métaphores

La métaphore est l'une des figures les plus usitées en littérature. Bien plus, Elisabeth Cardonne-Arlyck la tient pour une « *cause centrale de déséquilibre et de singularité*[3] », et de ce fait, « *en relever le fonctionnement dans le récit a pour but d'essayer de rendre compte d'une certaine littérarité*[4] ». Fontanier l'assimile à la catégorie des « *tropes par ressemblance [qui] consistent à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie*[5] ».

Le texte de Mellah recourt souvent aux métaphores afin de conférer plus d'expressivité au langage. Ainsi, lorsqu'Elissa essaie d'expliquer la réceptivité des

---

[1] CHEDOZEAU, idem, p. 23.

[2] FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1977, p. 64.

[3] CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth, *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, cool. Bibliothèque du XXe siècle, 1984, p. 11.

[4] CARDONNE-ARLYCK, ibid.

[5] FONTANIER, idem, p. 99.

gens de Sabratha devant la musique qui leur est pourtant inconnue, elle voit dans le souffle du vent une musique qui leur est déjà familière, car « *les cyprès, les oliviers, les sycomores (…) dont les collines de Sabratha étaient ornées ne pouvaient demeurer silencieux sous l'étreinte du vent*[1] ». Au souffle grossier du vent, la narratrice préfère l'*étreinte,* action plus suggestive et poétique. La connotation de volupté dont elle est porteuse est plus susceptible de générer cette musique que les gens de Sabratha connaîtraient sans savoir nommer.

D'autre part, Elissa a déjà mis en valeur, à plusieurs reprises, l'aspect hétéroclite et complet de son équipage qui fait qu'elle dispose de tout ce qu'il faut pour fonder un nouveau royaume. Mais ce fait prend toutes son ampleur lorsqu'elle assimile ses navires à un « *royaume flottant*[2] ». Métaphore *in absentia*[3], le lecteur n'en découvre que le comparant, le comparé étant, certes, inexprimé, mais non moins saisissable grâce à l'attribut *flottant,* mais surtout grâce au contexte qui le renvoie directement aux supports de navigation que sont les navires. Cette métaphore a le mérite d'accentuer, encore une fois, deux réalités qui contribuent à la mythification de la reine :

Il s'agit d'abord de son assimilation au prophète Noé qui prend sur son arche de quoi reconstituer un monde nouveau. Ainsi, Elissa n'a pas emporté sur ses navires un nombre de fugitifs disparates et sans lien commun, mais bien un royaume, flottant pour cet instant-là, mais bientôt destiné à se fixer sur une terre ferme. D'autre part, cette figure sert les desseins d'Elissa qui ne cesse tout au long du récit de rattacher son destin, son errance, sa liberté et jusqu'à sa propre personne à la mer ; d'où cette profusion de termes relevant du champ lexical de l'eau et de la mer qui traverse tout le roman. Par cette expression, la narratrice ne fait qu'entériner l'appellation « reine de la mer » qui lui sera étroitement associée plus tard, et sera partie prenante de sa légende.

Bien entendu, notre propos n'est point d'étudier toutes les métaphores qui parsèment le roman. Nous pouvons, de ce fait nous contenter de ces deux-là.

---

[1] MELLAH, idem, p. 58.

[2] MELLAH, idem, p. 36.

[3] FROMILHAGUE, Catherine, SANCIER-CHATEAU, Anne, *Introduction à l'analyse stylistique,* Paris, DUNOD, coll. Lettres Sup, 2ème édition, 1996, p. 131.

Seulement, on ne saurait prétendre que ces métaphores soient typiquement baroques. Elles sont ce qu'il y a de plus commun en littérature. Y a-t-il donc dans le texte ce que l'on pourrait appeler métaphore baroque ?

2. 1. 2. A corps baroque métaphore baroque

Gérard Genette rapproche la poétique baroque de la poésie moderne en ce que « *toutes deux sont fondées sur ce que les marinistes*[1] *nommaient la* surprise*, et qu'on définirait plus volontiers aujourd'hui par la distance ou l'*écart *que le langage fait franchir à la pensée*[2] ».

2. 1. 2. 1. Entre nouveauté et stéréotypie

Ainsi, au même titre que l'architecte qui, en cultivant la profusion décorative, crée des formes inédites et parvient à éblouir le spectateur ; le poète baroque se doit d'impressionner le lecteur en créant cet effet de surprise qui rafraîchit la langue et la maintient constamment en rénovation. Cette surprise est le plus souvent générée par un écart de la norme, et un usage inédit des mots de la langue. Cependant, la surprise finit par s'estomper avec le temps, car, si nous avons déjà considéré ce dernier comme nécessaire à l'essor du mythe, il nous paraît par contre comme le plus grand ennemi des métaphores, qui se transforment en autant de clichés à force d'être usitées.

Qu'en est-il à présent de Mellah ? Avec quelle métaphore vient-il enrichir le langage littéraire ?

En fait, Mellah n'a créé aucune nouvelle image. Et s'il y a bien nouveauté dans son écriture, elle consiste en ce qu'il a mené le chemin inverse : plutôt que d'inventer une figure destinée à devenir désuète plus tard, il choisit de recueillir les images les plus banales du langage courant et de les rénover par un usage inédit.

Il en va ainsi de cette métaphore filée où les sujets d'Elissa assimilent le corps de leur reine à un dépôt royal. Ainsi, il nous semble bien qu'avant de parvenir à une telle analogie, Mellah a démarré son raisonnement à partir d'expressions stéréotypées qu'il a ensuite développées dans un sens qu'elles n'avaient pas dans l'usage habituel. Procédé intelligent qui lui a permis d'obtenir les effets les plus frappants.

---

[1] Adjectif forgé à partir de Marino, un poète baroque italien (1569-1625).

[2] GENETTE, Gérard, « Hyperboles », *Figures I*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1966, p. 252.

Cela se passe durant la crise des vierges, au moment où Elissa tente de freiner les élans charnels de ses sujets en se donnant comme un exemple d'abstinence et de chasteté. Et c'est là qu'un sénateur lui dit ce à quoi elle s'attendait le moins :

> *Votre corps (…) ne constitue pas une vulgaire enveloppe tourmentée et traversée de désirs comme le sont les nôtres. Il n'est pas fait de sang, de chair et d'os. C'est un dépôt royal. Un corps souverain fait de principes, de normes, d'images et de symboles. (…) C'est plus qu'une enveloppe charnelle, c'est le siège de la communauté, le signe de sa vitalité et de sa destinée.*[1]

Puis un soldat vient renchérir sur l'assimilation en inventoriant des expressions telles que les « *corps d'un Etat, la tête d'un gouvernement, les organes d'un pouvoir, le cœur d'un pays, le bras armé d'un peuple, le poumon d'une ville*[2] ».

2. 1. 2. 2. Retour aux *violons ailés*

Avant de décrire le mécanisme de cette figure, intéressons-nous d'abord au fonctionnement de la métaphore baroque. Jean Rousset l'explique à partir d'une métaphore courante chez des auteurs tels que Gongora, Marino, Quevedo, Saint-Amant, etc. Il s'agit de l'image du « violon ailé »[3] qui renvoie à l' « oiseau chanteur ». Sa particularité est de privilégier le décor au détriment de la structure fondamentale. En d'autres termes, si le comparé est le groupe « **oiseau** chanteur », avec le mot *oiseau* comme substantif et *chanteur* comme épithète ; ce rapport **substantif – épithète** est renversé lors de la métaphorisation, puisque dans le comparant « **violon** ailé » l'accent est mis sur le mot *violon* qui porte non sur la structure principale *oiseau*, mais sur l'épithète décorative qu'est *chanteur*. Tandis que le substantif essentiel *oiseau* est métaphorisé par le mot *ailé* qui n'est qu'un décor dans le comparant « **violon** ailé ».

Pour résumer : dans le groupe comparé « oiseau chanteur » métaphorisé en « violon ailé », l'intérêt est centré non sur *oiseau* qui est le terme essentiel mais sur *chanteur* qui est un terme secondaire.

Il s'agit, en fait, d'une transposition du principe inhérent à l'architecture des églises baroques, et qui veut que la façade soit plus travaillée et ornementée que la

---

[1] MELLAH, idem, p. 43.

[2] MELLAH, ibid.

[3] ROUSSET, idem, pp. 184-187.

structure principale de l'édifice : « *au lieu de traduire la structure, la façade se libère pour se vouer à des fonctions qui lui sont propres ; au lieu de s'attacher à mettre en valeur les vérités organiques, le décor se prend à vivre pour lui-même*[1] ».

La métaphore de Mellah ne fonctionne pas vraiment de la même façon mais on pense que la finalité est la même : montrer la prédominance du décor sur la structure. Comment cela ?

2. 1. 2. 3. Une créativité à partir de clichés

Dans la première image : « *votre corps est un dépôt royal, c'est le siège de la communauté* », le groupe nominal comparé est :

« **corps d'Elissa** souverain/royal ».

- **Corps d'Elissa** est le substantif ; c'est aussi la structure principale.

- Souverain/royal est l'épithète ; sa fonction est décorative, secondaire.

Le comparant est :

« dépôt royal/siège de la communauté ».

Il renvoie non pas au *corps d'Elissa* qui est la structure essentielle, mais au fait qu'il soit *royal*, *souverain*, ce que Rousset considère comme un attribut décoratif.

Conclusion partielle 1 : Il nous semble bien que l'intérêt soit accordé ici au décor au détriment de la structure principale.

Cependant, cette première conclusion ne nous donne aucune impression d'avoir touché à l'originalité de l'image. Poursuivons donc.

Considérons à présent les figures stéréotypées apportées par le soldat : « *corps d'un Etat, la tête d'un gouvernement, les organes d'un pouvoir, le cœur d'un pays, le bras armé d'un peuple, le poumon d'une ville* ». Elles semblent toutes renvoyer au corps. Et cela est vrai. Mais, jusque-là elles ne renvoient qu'au *corps humain en général*, pris comme support de métaphorisation, et non à un quelconque *corps de roi*.

Ces images sont bien des métaphores, car reposant sur un lien d'analogie entre deux éléments donnés. Mais tout porte à croire qu'elles ont été constituées aussi par un glissement métonymique du sens vers ces organes. Ainsi, la métaphore

[1] ROUSSET, idem, p. 169.

ne viserait pas ces *organes eux-mêmes*, mais plutôt leur *position* dans le corps humain, ou encore la *fonction* qu'ils y remplissent.

Prenons deux exemples :

1) L'expression « mettre quelqu'un à la tête d'un gouvernement » résulte d'une double assimilation : on assimile, d'abord, le gouvernement à un *corps* (ce qui est une analogie), puis on assimile (par glissement métonymique) le poste de 1er ministre à la *tête de ce corps* de par la position supérieure qu'elle y occupe.

2) Le fait de considérer une forêt comme le « poumon d'une ville » résulte aussi d'une double assimilation : on assimile la ville à un *corps* (ce qui est une analogie), puis on assimile (par glissement métonymique) la forêt au *poumon de ce corps* de par la fonction qu'il y remplit : celle d'un réservoir à oxygène par exemple.

Remarque intéressante : on établit un rapprochement entre corps et gouvernement, corps et ville ; alors qu'*a priori* aucun lien de ressemblance ne le motive. Cette absence de lien a dû être un facteur de surprise ; un écart de la norme.

Conclusion partielle 2 : Cette analogie a dû être frappante la première fois qu'elle fut créée, car la surprise est d'autant plus grande que l'inadéquation entre les deux termes est importante.

Interrogeons-nous, à présent, sur ce qui est mis en valeur dans toutes ces images. Est-ce le *corps lui-même* ? Nous ne le pensons pas. Pourquoi ?

Certes des parties du corps sont littéralement citées : poumon, cœur, organes, etc. Mais ce ne sont que *des parties du corps* et non *le corps dans son intégralité.* De plus ils ne sont pas cités pour eux-mêmes mais plutôt pour *leur fonction* qui, ne l'oublions pas, est décorative. Quant au corps qui est la véritable structure à partir de laquelle on a bâti la métaphore, il reste enfoui, caché, écrasé par la mention des organes et de leur fonction qui accaparent l'intérêt de l'auditeur. En effet, ce n'est pas l'unicité du corps qui nous intéresse ici, mais bien ces organes pris séparément, chacun avec la position ou la fonction qui lui est dévolue. Comme le rappelle Rousset, la métaphore présente la vertu de dissimuler ce dont elle parle, car elle est substitution d'un mot à un autre : c'est le déguisement cher au baroque.

Conclusion partielle 3 : C'est le corps qui est la véritable structure de la métaphore mais il est caché par la fonction des organes.

Synthétisons à présent nos trois conclusions : si le corps est le support principal de ces images, il reste cependant enfoui et effacé devant les fonctions des organes qui le composent. Et lorsqu'on dit que ces images ont dû être saisissantes au départ, cela signifie qu'elles ne le sont plus aujourd'hui, vu leur entrée dans l'usage courant.

Et c'est là nous semble-t-il que se situe le véritable apport de Fawzi Mellah :

Si le cheminement initial de ces métaphores consistait à un *éclatement* du corps en différentes parties qui se sont mises à exister pour elles-mêmes, et à fonctionner chacune séparément, Mellah n'a fait que les *rassembler* de nouveau dans une même expression, celle du *corps du souverain*, centre du pouvoir, emblème de la cité. Il leur a *donné corps* au sens propre du terme !

Et c'est ainsi que le corps d'Elissa devient le centre irradiant à partir duquel ces significations sont nées, avec l'éclatement initial du corps, et vers lequel toute ces significations finissent par converger dans un mouvement, non seulement métaphorique, mais aussi symbolique et allégorique.

En effet, à travers son corps, Elissa est hissée au sommet du mythe. Ce corps ne lui appartient plus, mais il est la propriété collective de ses sujets qui s'y projettent, s'y reconnaissent, fantasment dessus. En outre, la perfection de la métaphore confine à l'Utopie : ce corps magnifié est le symbole de la solidité, de la stabilité et de la sécurité que tout peuple est en droit d'attendre de son souverain. Et même sa fragmentation en parties ne réussit pas, à notre sens, à le déconstruire, mais elle lui conserve une unité rassurante pour les sujets, et une cohésion à l'image de la cohérence du raisonnement qui l'a pris comme support.

C'est de cette façon que le corps d'Elissa devient, non seulement le symbole où toute une nation se reconnaît, mais également l'allégorie de la royauté et du pouvoir monarchique réussis, parfaits, utopiques.

2. 2. L'antithèse

« *L'antithèse oppose deux objets l'un à l'autre, en les considérant sous un rapport commun, ou un objet à lui-même, en le considérant sous deux rapports contraires.*[1] »

L'expression du raisonnement d'Elissa est bâtie sur une dialectique qui appréhende le monde dans une série d'antithèses exprimant la dualité, les contradictions ou la diversité. Pour C.-G. Dubois, « *l'antithèse dans son emploi baroque permet de penser les termes à la fois antithétiquement, c'est-à-dire exclusivement l'un de l'autre, et simultanément, donc complémentairement l'un de l'autre*[2] ». Et il nous semble bien que c'est ce que fait la reine lorsqu'elle développe son raisonnement en confrontant les objets de ses réflexions à leurs contraires, soit pour prouver la supériorité de l'un sur l'autre, soit pour les fusionner dans une même acceptation de la diversité. Et elle ne cache pas sa prédilection pour cette façon d'appréhender les choses : en parfaite baroque, elle écrit même lorsqu'elle évoque les sensations contradictoires du futur : « *j'aime ces deux extrêmes, ils me consolent*[3] ».

2. 2. 1. Antithèses exclusives

2. 2. 1. 1. L'antithèse au service du sens

Lors de la crise du partage des vierges entre les hommes, Elissa avoue elle-même avoir exagéré son attachement à l'ordre et à la discipline, car ses véritables penchants vont au désordre. Ce dernier est envisagé dans son acception plutôt proche du renouvellement et de la créativité, qui empêchent l'existence de sombrer dans la monotonie régulière, lassante et insipide. Et en guise d'exemple, elle se remémore ses goûts en architecture qui reposaient sur « *le seul instinct de la beauté*[4]», et qui étaient marqués par ses choix fantaisistes des

> *nouveaux palais de Tyr, ses fontaines, ses temples, ses places et ses marchés, [qu'elle] désirait toujours sans ordre manifeste, sans symétrie ni lignes droites, comme jaillis des mains d'un dieu divaguant et capricieux.*[5]

---

[1] FONTANIER, idem, p. 379.

[2] CHEDOZEAU, idem, p.

[3] MELLAH, idem, p. 90.

[4] MELLAH, idem, p. 45.

[5] MELLAH, ibid.

Et ne sont-ce pas là l'architecture et la sculpture baroques telles que les conçoivent le Bernin et Borromini ?[1] Cette « *esthétique aléatoire*[2] » que la reine affectionne au détriment de l'architecture régulière, nous semble tout à fait en accord avec l'antithèse ordre/désordre qui sous-tend le conflit entre baroque et classicisme au XVIIe siècle.

Mais le roman foisonne d'un nombre immense d'antithèses qu'on ne saurait toutes étudier dans cet espace. On se bornera donc à en parcourir les plus importantes. Hadrumète tisse avec Sabratha et Carthage un réseau de liens qui en accentuent l'aspect négatif. Ainsi, la laide et inhospitalière Hadrumète est l'antithèse de Sabratha, terre fertile et hospitalière ; le peuple de Hadrumète, renfermé, méfiant, rustre et antipathique est à l'opposé de celui de la ville sans musique, sincère, ouvert, généreux et cultivé. Aussi, cette ville grossière est sans culture précise. C'est une cité ratée, car le mélange entre Phéniciens et Africains dont elle résulte, plutôt que de l'embellir et de l'enrichir, l'a enlaidie et déformée, si bien que « *ce n'était plus l'Afrique que j'avais sous les yeux,* écrit Elissa, *pas encore l'Asie ! C'était comme si deux continents s'étaient disputé la même image sans parvenir à la recréer*[3] ». En cela, elle est tout à fait antagoniste à Qart Hadasht qui sera un modèle de beauté, de civilisation et de puissance. Aussi, Hadrumète est-elle l'antithèse du futur empire de la mer, justement, par sa frilosité et son hostilité envers la mer et les marins, comme le constate Elissa, non sans horreur :

> *La chose sautait aux yeux ! Je ne l'avais pas relevée ! Oui, Hadrumète ne regardait pas la mer (...) Hadrumète surveillait la mer ; elle l'épiait et s'en protégeait. (...) Amarrer nos navires à des quais aussi étranges et frileux ne pouvait qu'augurer mal de l'escale. C'était la mort au bout de l'ancre, la laideur à l'issue du voyage.*[4]

Aussi, Elissa se présente-t-elle comme l'antithèse de son frère. Si elle est consciente des tourments du pouvoir, Pygmalion n'est attiré que par ses apparats ; si elle se montre soucieuse du côté esthétique de la cité, le royaume de son frère « *dépérirait par manque de beauté et d'esthètes*[5] » ; tandis qu'il exerce la dictature et

[1] Voir à ce sujet les excellentes études qu'en font Rousset et Tapié dans leurs ouvrages déjà cités.

[2] MELLAH, ibid.

[3] MELLAH, idem, p. 95.

[4] MELLAH, idem, p. 108.

[5] MELLAH, idem, p. 45.

inaugure son règne par le pire machiavélisme politique, la reine s'échine à élaborer des *traités de démocratie*, et à concevoir un prince au service de son peuple ; au moment où il détruit son royaume, elle en édifie un autre ailleurs ; enfin, alors même qu'il assassine et sème la mort autour de lui, Elissa crée, bâtit, et donne la vie.

2. 2. 1. 2. L'antithèse au service de la forme

On ne saurait passer sous silence le travail réalisé par ces antithèses sur le plan du signifiant, et leur apport à l'accentuation de la valeur poétique du roman. Ainsi, la dualité sur le plan du sens se traduit par un effet de balancement prosodique entre deux pôles, et une binarité du rythme de la lecture. La diction est marquée par la scansion entrecoupée, mais euphonique de ces contraires qui se suivent en toute harmonie : « *Quelle confuse sensation que celle du futur ! Neuve et archaïque, saine et maladive, familière et étrangère*[1] » ; ou encore : « *j'ai appris (…) qu'une nation constituait un mélange étrange d'ordre et d'innovation, de continuités et de ruptures, de conservation et de changement*[2] ».

Même le développement des doctrines philosophiques n'échappe pas à cette diction poétique : aux yeux des gens de Hadrumète, « *tout était équivalent, rien en revanche n'était nécessaire (…) chaque acte tendait d'emblée à camoufler le hasard qui l'avait inspiré. Ainsi, chaque chose portait-elle son contraire, chaque être recelait-il son opposé, chaque événement était-il gros des germes de l'oubli*[3] » ; le prince idéal, quant à lui,

> *ne saurait rendre la justice, car il devrait veiller sur les sentences et non les prononcer. Il ne pourrait déclarer la guerre, son rôle est de l'éviter. (…) Il ne signerait pas la paix, ce serait au peuple et au sénat de le décider. Il ne frapperait pas monnaie, les commerçants seuls auraient cette compétence. (…) A l'heure des combats, il devrait être à la tête des troupes ; et, le jour de la paix, il devrait être le dernier à rentrer au foyer.*[4]

[1] MELLAH, idem, p. 90.

[2] MELLAH, idem, p. 50.

[3] MELLAH, idem, p. 106.

[4] MELLAH, idem, p. 148.

2. 2. 2. Antithèse par complémentarité

Il est une antithèse qui confère au roman l'une de ses symboliques les plus fortes. Elle est même comportée dans le titre de l'un de ses chapitres : « La mer et la terre ». Ainsi, on a déjà abordé la propension d'Elissa à idéaliser la mer et tout ce qui lui est associé. Mais cette tendance prend encore plus de relief lorsque la reine confronte la vie maritime à la vie paysanne. D'abord, la reine de la mer envisage ces deux pôles exclusivement l'un de l'autre. Elle qualifie souvent son peuple de « *marins auxquels répugne la monotonie verte des collines*[1] », de même qu'elle n'arrive pas à comprendre l'utilité d'un traité d'agronomie pour son peuple marin : « *mais comment faire d'un peuple accoutumé aux vents incertains des océans des paysans rivés au soc des charrues et aux certitudes des saisons ?*[2] », ou encore :

> *L'agriculture, pour mes gens, n'était ni une vie, ni un métier, ni un art ; c'était une abstraction (…) dont on entendait parler (…) lorsqu'une disette ou une famine menaçait la ville ou la quiétude du palais. Quant aux jardins, mes compagnons s'étonnaient que ce pût être un lieu utile*.[3]

Et pour mieux illustrer l'impossibilité d'adaptation des Tyriens marins à la vie rustique, elle nous offre cette représentation carnavalesque et comique de la maladresse des maîtres de la mer au milieu des vergers de Sabratha :

> *comme ils étaient maladroits ! Sautant à cloche-pied d'un sillon à l'autre, clopinant entre les arbres, se heurtant aux tiges et aux roseaux (…) Ce fut l'allégresse lorsqu'un soldat avait voulu se mesurer à un bélier et qu'il en avait reçu quelques bons coups de corne ! Ce fut le fou rire lorsqu'un sénateur avait caressé la croupe d'un taureau et demandé combien cette vache donnait de lait !*[4]

Cependant, les prêtres tyriens ne tardent pas à percevoir dans le traité d'agronomie offert aux fugitifs « *un signe du ciel (…), une rencontre prémonitoire entre un peuple maritime et un livre terrien (…) la preuve de [leur] installation prochaine sur quelque terre encore inculte*[5] ». C'est à ce moment précis que l'antithèse mer/terre prend une autre tournure et voit ses deux composantes fusionner

---

[1] MELLAH, idem, p. 30.

[2] MELLAH, idem, p. 69.

[3] MELLAH, idem, p. 70.

[4] MELLAH, idem, pp. 70-71.

[5] MELLAH, idem, p. 76.

dans la complémentarité dont parle C.-G. Dubois. Ainsi, la vie maritime et la vie rustique ne sauraient être envisagées l'une sans l'autre, et de leur union naîtrait une nouvelle nation : Carthage. Et lorsque le coadjuteur de l'agronome assure à Elissa qu' « *il est bon que la mer et la terre se compénètrent sans se déchirer*[1]», il n'est pas contredit par les prêtres qui invitent leurs compagnons à se préparer « *aux travaux des champs, à la mesure des haies et aux attentes hivernales* » tout en leur assurant que « *la profonde métamorphose qu'[ils] vivr[aient] sous peu […] ne diminuerait pas [leur] amour de l'horizon mauve des océans*[2] ». Bien au contraire, « *si la mer fait rêver, la terre fait vivre*[3] ».

Ainsi, Mellah semble mû par une volonté de conférer une autre variante au mythe de la fondation de Carthage : un mélange entre deux éléments : la mer et la terre ; un mariage entre deux peuples : les Phéniciens et les Africains ; un métissage entre deux cultures, celle des marins et celle des paysans.

2. 3. L'oxymore

« *L'oxymore est créé par un conflit : la propriété attribuée est incompatible, ce qui entraîne une apparente contradiction logique, que l'interprétation doit résoudre, tout en en montrant la valeur*[4]». Ainsi, si l'antithèse exprime des rapports de contradiction tout à fait clairs, l'oxymore les unit dans un rapport de proximité qui crée une dissonance tellement frappante qu'elle mérite le détour et nécessite une explication. Il est conforme en cela au principe de la rhétorique baroque basé sur l'effet de surprise.

2. 3. 1. Le titre oxymorique

Cette figure d'expression n'est, certes, pas aussi foisonnante que l'antithèse, mais elle n'en est pas moins présente dans le roman. A commencer par le titre dont l'aspect oxymorique remplit la fonction de l'appel au lecteur. En effet, on y trouve l'héroïne éponyme désignée par son titre de reine, mais auquel on adjoint une épithète peu compatible avec la royauté, à savoir le vagabondage. Une telle

[1] MELLAH, idem, p. 72.

[2] MELLAH, idem, p. 76.

[3] MELLAH, ibid.

[4] FROMILHAGUE, SANCIER-CHATEAU, op. cit., p. 219.

qualification brise l'image positive de stabilité que dégage d'ordinaire la royauté. Bien plus, elle met en péril une image reçue, et crée un renversement de sens que seule la lecture du roman est à même de résoudre. Un tel effet est, en somme, souhaité par l'auteur. Est-ce pour cela qu'il a été placé à un endroit aussi stratégique que le titre ? Rien ne peut confirmer cette éventualité, mais rien ne l'exclut non plus.

On perçoit tout de même un effet de désacralisation de la reine qui, à la représentation traditionnelle qui l'offre sur un trône et couronnée d'un diadème, substitue une image dégradante de vagabonde sans repères ni port d'attache. Elle tranche en cela avec les parcours des autres héros épiques dont le chemin était tracé d'avance, et qui n'hésitaient jamais sur la direction à emprunter. Quant à Elissa, il lui fallait souvent attendre la fin de chaque escale pour deviner que cette terre-là ne lui était pas destinée, et que son destin était ailleurs. Et si les navires ont enfin accosté à ce qui allait être Qart Hadasht, ce n'est que par « *une erreur de navigation*[1] ». C'est le caractère hasardeux que revêt la fondation de Carthage sous l'effet de cette désignation oxymorique.

2. 3. 2. L'oxymore à l'œuvre

Lorsqu'Elissa parle des « *apparats vrais*[2] » elle semble justifier son acceptation de la cérémonie d'intronisation alors même qu'elle la considère comme une parade inutile. C'est ainsi qu'elle réserve les apparats de la vanité et du clinquant à son frère ; tandis que, elle, dans sa modestie, préfère une cérémonie qui est, certes, un *apparat* de par son principe, mais qui est sobre et sincère, c'est-à-dire *vraie* : « *ces cérémonies sans décorations inutiles où le prince paraît bon parce qu'il est beau, où le prince semble généreux parce qu'il ouvre son palais et dévoile ses trésors*[3] ».

Aussi, lorsque l'animosité des gens de Hadrumète déclenche parmi ses compagnons des velléités belliqueuses, elle prend conscience de sa condition de « *guerrière sans armée*[4] ». Et en recourant à sa ruse habituelle, elle tente de calmer ses gens avec des promesses de guerre future, tout en décrivant à son lecteur la piètre figure que feraient ses quelques soldats dans une véritable guerre : « *D'emblée nous*

[1] MELLAH, idem, p. 114.

[2] MELLAH, idem, p. 155.

[3] MELLAH, idem, p. 155.

[4] MELLAH, idem, p. 113.

épuiserions nos énergies à décider d'un simple ordre de marche ! Nous irions dans tous les sens, désorganisés et individuels…[1] ».

Et là encore, on perçoit une nette trivialisation, à la limite du ridicule, de ce qui est censé être une institution capitale pour la défense et le prestige de tout Etat : l'armée.

De ce fait, les quelques exemples abordés montrent bien la fonction démythificatrice de l'oxymore qui, en instaurant une contradiction inattendue entre deux termes incompatibles, détourne un sens préétablit, crée la surprise et donne naissance à un sens nouveau qui n'est pas sans incidence sur la signification globale du roman.

2. 4. Quelques figures de construction

2. 4. 1. Le chiasme

« *Le chiasme est une figure qui consiste à répéter, dans l'ordre inverse, une suite de syntagmes. L'échange symétrique peut concerner des termes identiques ou des fonctions syntaxiques analogues*[2] ».

« *Sabratha ne m'abandonnait pas ; je ne délaissais pas Sabratha*[3] ». La construction en chiasme de cet énoncé semble illustrer, d'abord, la réciprocité de la relation tissée entre les Phéniciens et cette ville. Elle met l'accent sur cette dynamique de l'échange et du respect mutuel entre différent peuples, et que l'on pourrait considérer, à suivre Mahfoudh, comme l'une des leçons de pacifisme et de fraternité que Mellah se propose de dispenser à ses contemporains.

« *Est-ce le sol qui nourrit l'homme, ou bien est-ce l'homme qui l'invente et l'alimente ?*[4] ». En proférant cet énoncé, Elissa lance l'une de ces méditations que nous avons déjà rangées dans la catégorie de l'essai. La disposition croisée des deux énoncés contradictoires ne fait qu'attester la propension de la reine au raisonnement dialectique, où elle s'adonne à la confrontation de divers points de vue. Le chiasme

[1] MELLAH, idem, p. 111.

[2] KLAUBER, Véronique, « Chiasme », Encyclopædia Universalis 2004.

[3] MELLAH, idem, p. 86.

[4] MELLAH, idem, p. 92.

crée un effet de miroir qui se répercute agréablement sur la diction. Et en cela, cette figure se met au service de la prosodie au même titre que l'antithèse.

2. 4. 2. La parataxe et l'asyndète

Ces figures de construction apparaissent particulièrement dans les cas d'énumérations de syntagmes nominaux ou verbaux. L'asyndète résulte de « *la suppression de la conjonction de coordination*[1] ». Quant à la « *suppression de la conjonction de subordination*[2] », elle forme la parataxe.

Le texte de Mellah regorge de ce type de constructions qui allongent les énoncés, créent un effet de foisonnement et de débordement, donnant l'impression que la phrase est interminable, sans que cela crée d'essoufflement chez le lecteur. De tels effets son obtenus grâce, notamment, au maintient de la ponctuation, à la brièveté des syntagmes, mais aussi à la fonction poétique qui veut que la finalité ne se borne pas à l'énumération de ces éléments, mais qu'elle vise également leur enchaînement harmonieux, et la production d'une certaine euphonie qui n'agresse pas l'oreille du lecteur.

Il en va ainsi de la proclamation asyndétique des résultats de l'astrologie chinoise, qui ne fut pas dénuée d'un effet d'amusement et de vivacité : «… *les Chinois déconseillaient fortement l'union du buffle avec le rat, du chien avec le dragon, du chat avec le serpent, du cheval avec le singe, du coq avec la chèvre et du tigre avec le sanglier !*[3] ». Aussi ce type de construction est-il propre à accentuer l'aspect hétéroclite de ce qui est exprimé, et de faire appel à la richesse de la langue, que cela soit exprimé en synonymie ou en antonymie.

Il va sans dire que cette disposition accumulative et entassée des énoncés, doublée d'une frénésie langagière démesurée, va à l'encontre de la doctrine classique qui préconise, au contraire, mesure, sobriété et bon goût quant au choix du lexique. Nous revenons ici à cette opposition entre le style atticiste classique et le style asianiste que nous attribuerons volontiers au baroque. Faut-il rappeler encore que si certains théoriciens reconnaissent des survivances baroques chez le *très classique*

---

[1] KLAUBER, Véronique, « Ellipse », Encyclopædia Universalis 2004.

[2] KLAUBER, ibid.

[3] MELLAH, idem, p. 48.

Racine, c'est surtout dans ces passages frénétiques, où la passion atteint son paroxysme, et se déverse dans un déchaînement verbal plus proche des délires de Quevedo que des sagesses de Boileau ?

Par ailleurs, ces formes de construction peuvent s'apparenter à l'hyperbole lorsqu'elles versent dans l'emphase et l'excès. Dans cet ordre d'idées, C.-G. Dubois a étudié chez certains auteurs baroques « *l'emploi de l'hyperbole et de la disproportion dans le renvoi à la « gloire » et à ses formes « mégalomaniaques » ou « paranoïdes », et aux divers « surmoi »*[1] ». Et Elissa ne résiste pas à cette propension lorsqu'elle écrit : « *je suis une femme-cité, je suis une femme-loi, je suis une femme-patrie*[2] ».

Mais, paradoxalement, Elissa produit cet énoncé asyndétique au moment même où elle entreprend de proclamer sa *modestie* et son manque de prétention à transcender les lois de la cité. D'ailleurs l'auteur se demande même, dans une note de bas de page, si « *Antigone aurait (...) été trop « occidentale » pour l' « orientale » Elissa* [3] ». A notre sens, même cette déclaration d'humilité ne l'empêche pas d'attirer l'attention du lecteur sur ces autres femmes, desquelles elle se démarque, qui viendront après elle imposer leur subjectivité face à la loi des hommes. Elle nous semble, en cela, tout à fait conforme au personnage baroque qui, selon Chédozeau, « *a de sa singularité et de son unicité un sentiment aigu, très souvent exprimé dans la formule « tel que moi »*[4] ».

Cependant, le seul véritable moment paroxystique qui nous offre une Elissa dans ce qu'elle a de plus baroque, et qui nous la livre dans une vision magnifiée et extatique, est, sans doute, l'instant suprême d'avant l'immolation, où elle n'est déjà plus elle-même, mais où elle se trouve au confluent de la vie et de la mort, de la réalité et du rêve, de l'histoire et du mythe. Ce moment nous est rapporté dans une image hyperbolique des plus saisissantes et qui reste encore à méditer :

> *Je suis déjà la mort en marche. Un bas-relief anonyme. Un cercle sans commencement. Ni fin. Je suis la marche et le marcheur. Le rêve et le rêveur. L'amante et l'amour. L'œuvre et l'artiste. La rupture et la continuité. La cité et*

[1] CHEDOZEAU, idem, p. 24.

[2] MELLAH, idem, p. 167.

[3] MELLAH, ibid.

[4] CHEDOZEAU, idem, p. 216.

l'errance. Le royaume et le déclin des rois. Je suis une noce paradoxale. J'émane de mon corps. Il s'innocente de moi. Il vit sans moi. ; dans un instant, je mourrai en dehors de lui. Je deviens un reflet.[1]

[1] MELLAH, idem, p. 191.

Conclusion

Suite au travail d'investigation mené dans ce chapitre, le premier constat qui se dégage est, sans doute, cette solidarité indéfectible entre tous ces thèmes baroques et ces figures, et qui fait qu'il nous a été parfois difficile de diviser notre étude en points distincts. Mais cela ne fait que confirmer l'unité de l'univers baroque, et la complémentarité des principes qui font sa quintessence.

Cette étude nous a permis de montrer à quel point le roman de Fawzi Mellah est imprégné de la thématique baroque, et la façon dont son écriture puise au fonds rhétorique baroque toute sa puissance et son esthétique.

Ainsi, bien que les événements se déroulent à l'Antiquité, les thèmes qui y sont traités ne donnent aucune impression de dépaysement au lecteur. Ils sont modernes et puisés à notre propre époque faite de contradictions et de complexité. Et n'est-ce pas de là que ce roman tire toute sa modernité ?

De plus, le foisonnement de ces thèmes et leur caractère hétéroclite accentue l'écart par rapport aux épopées et aux romans historiques traditionnels qui, eux, se limitent à leur propos sans le dépasser à d'autres horizons thématiques.

De leur côté, les figures de style n'ont pas manqué de conférer une puissance à l'expression de la narratrice, et de produire un texte vertigineux, mais surtout poétique, qui laisse transparaître un travail laborieux sur le signifiant. A cet effet, une étude sur l'écriture poétique de ce roman est plus que souhaitable, car nous sommes consciente des limites de notre travail dans ce chapitre qui, il est vrai, était dicté par d'autres impératifs.

Enfin, on ne saurait clore ce chapitre sans vérifier la confirmation de nos hypothèses concernant le traitement du mythe d'Elissa. Nous pensons, ainsi, avoir démontré que cette thématique et cette rhétorique mythifient l'héroïne d'un côté, et la démythifient ou l'humanisent de l'autre. Ce qui est propre à lui conférer tous les statuts dont l'auteur semble vouloir la doter : le statut d'un être humain, d'une femme susceptible de se rapprocher du lecteur contemporain ; le statut d'un personnage historique qui confère à la fondation de Carthage une dimension plus réelle et véridique ; et le statut d'un personnage mythique et hiératique, dont l'aura serait restée intacte même après vingt-huit siècle de présence dans l'imaginaire collectif.

Mais, comme pour rejoindre nos deux précédentes conclusions partielles, Mellah nous semble, encore une fois, mû par une volonté de créer un nouveau mythe de la fondatrice de Carthage, qui transcende les images reçues de la veuve d'Acherbas ou de l'amante d'Enée. Le mythe du personnage baroque qui cristallise en lui tous les symboles, toutes les images et toutes les contradictions.

Conclusion générale

Après tout ce chemin parcouru, nous nous sentons en mesure de répondre aux questionnements de départ. Mais ces réponses passent d'abord par la vérification de la réalisation de nos hypothèses.

Elissa, la reine vagabonde est-il un récit baroque ? Oui, nous le pensons dès lors où nous avons pu le prouver aux quatre niveaux retenus : au niveau de la complexité de la structure générique ; au niveau de la complexité de la structure narrative du récit ; au niveau de la thématique qui confère sa diversité à l'atmosphère du roman ; et au niveau du dispositif rhétorique qui dynamise l'écriture et lui confère sa valeur poétique.

Ceci dit, nous considérons toutes ces manifestations baroques comme autant de subversions du roman historique traditionnel. En effet, la liberté qui imprègne l'écriture ludique de Mellah tranche nettement avec les lois narratologiques auxquelles le roman traditionnel est soumis ; elle rompt avec sa simplicité thématique et la mesure stylistique qui le caractérisent. Quant à la pureté générique du roman réaliste, elle est en parfait décalage avec le mélange exubérant qui a présidé à l'écriture d'*Elissa, la reine vagabonde.*

Qu'en est-il à présent du mythe de la reine Elissa ? Toutes les conclusions de nos chapitres ont démontré que ce mythe a effectivement été sauvegardé tout en étant détruit. Mais quel sens attribuer à une telle attitude de la part de l'auteur ? Pourquoi s'ingénier à construire d'un côté pour mieux détruire de l'autre ?

En fait, il semble bien que notre supposition à propos des intentions récupératrices de l'auteur se soient confirmées, car si Mellah est soucieux de maintenir le mythe de son ancêtre intact, c'est pour lui garder sa sacralité, surtout que cette dernière se fonde sur le sacrifice pour l'intérêt commun, celui de toute la nation, et non sur un simple chagrin d'amour. En revanche, l'humanisation de cette reine, voire sa trivialisation, participent de la volonté de l'auteur de se rapprocher d'Elissa, de s'immiscer dans sa conscience en imaginant ce qu'elle aurait écrit dans sa lettre ; ce qu'elle aurait pensé à tel moment de son parcours ; ce qu'elle aurait senti à l'instant suprême avant l'immolation. Et du coup, l'enjeu de l'écriture devient le rapprochement de cette figure du lecteur contemporain, par sa modernisation, non seulement à travers son humanisation, mais aussi en mettant sous sa plume une écriture libre, émancipée de l'esprit épique traditionnel, et aux consonances fortement contemporaines.

Cependant, il semble bien que cette étude nous ait fait déboucher sur des conclusions qui dépassent le cadre de nos questionnements. En effet, le paradoxe de la mythification doublée d'une démythification semble trouver sa résolution dans un constat qui a jailli de notre investigation sans que nous l'ayons prévu dans nos hypothèses. Ainsi, tout porte à croire qu'Elissa soit une *héroïne baroque*, de par la complexité qui l'imprègne et cet état de l'entre-deux dans lequel elle est maintenue tout au long du roman. Nous avons vu la façon dont elle cristallise toutes les représentations et tous les paradoxes. Par conséquent, rien ne nous empêcherait de supposer que Mellah n'a, en fait, démythifié l'héroïne que d'apparence, car il a créé un autre mythe, il a enrichi ce personnage d'une autre représentation, celle du personnage baroque.

Et du coup, certaines démythifications que nous avons eu à constater se résolvent en mythifications à l'image de l'oxymore du vagabondage que nous avons négativement perçu comme une désacralisation de l'image reçue du roi. A la lumière de notre nouvelle conclusion, nous sommes tentée de voir dans le vagabondage un nouveau mythe conféré à la fondatrice de Carthage. Ainsi, le récit de Mellah ne met plus en scène une Didon malheureuse, mais bien une Elissa qui se choisit l'errance comme destin, et l'assume jusqu'au bout. Aussi, les définitions que nous avons trouvées du héros baroque comme un errant et un vagabond rétablissent les choses, et instituent l'errance comme un mythe. Et l'errance n'est-elle pas l'un des mythes inhérents au héros moderne problématique ?

Reprenons à présent notre interrogation à propos de l'assimilation de Carthage à une perle irrégulière et précieuse. Sans doute s'agit-il de la symbolique attachée non seulement à la Ville Nouvelle, mais également au récit qui en retrace la fondation. Nous sommes tentée de voir à cet endroit une solidarité indéfectible entre le devenir de Carthage, vouée à être une civilisation métissée, rayonnante et au destin exceptionnel et tragique, et entre le mélange de cultures et de peuples qui lui a donné naissance, et enfin entre l'écriture exubérante du roman qui, à notre sens, a tenté d'imiter ce mélange et de le transposer sur le plan de l'écriture. Ces trois éléments se rencontrent à un seul point d'intersection : c'est le baroque.

Car le baroque est global, exhaustif, représentatif de la diversité de l'univers. Contrairement à l'esthétique classique qui dresse des barrières, sépare les objets, les représente exclusivement l'un de l'autre et donne une vision partielle des choses.

Et qu'a fait Mellah, sinon éviter l'esthétique de l'exclusion, et représenter l'aventure d'une reine antique dans toutes ses dimensions, et la faire revivre au lecteur, sans dépaysement ni distance ? Car ce que l'auteur y peint n'est pas propre à l'Antiquité, mais il est valable à toutes les époques. D'où la modernité du roman.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus littéraire étudié

- MELLAH, Fawzi, *Elissa, la reine vagabonde*, Paris, Seuil, 1988.

Autre roman de l'auteur

- *Le Conclave des pleureuses*, Paris, Seuil, 1987.

Œuvres littéraires consultées

- Homère, *Odyssée*, Librairie Générale Française, coll. Livre de Poche, 1972.
- VIRGILE, *Enéide*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de poche *Classique*, 2004.

Ouvrages théoriques

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978.
    - *La poétique de Dostoïevski*. Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1970.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. Points, 1957.
- BECKER, CASTEX, SURER, *Manuel des études littéraires françaises, XVIIe siècle*, Paris, Hachette, s.d.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, coll. Tel, 1966.
- BERTHELOT, Francis, *Le Corps du héros, Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, coll. Le Texte à l'œuvre, 1997.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1959.
- CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth, *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, cool. Bibliothèque du XXe siècle, 1984.
- CHAUVEAU, Jean-Pierre, *Lire le baroque*, Paris, DUNOD, coll. Lettres Sup, 1997.

- CHEDOZEAU, Bernard, *Le Baroque*, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, 1989.
- COHN, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2001, pour la traduction française (édition originale: The John Hopkins Univesity Press, Baltimore, 1999).
- COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, coll. Contours littéraires, 1992.
- DEJEUX, Jean, *Maghreb littératures de langue française*, Paris, Arcantère Editions, 1993.
- DERRIDA, Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, 2003 (1986).
- DETIENNE, Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1981.
- ELIADE, Mircéa, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1977.
- FROMILHAGUE, Catherine, SANCIER-CHATEAU, Anne, *Introduction à l'analyse stylistique,* Paris, DUNOD, coll. Lettres Sup, 2ème édition, 1996.
- GAID, Mouloud, *Les Berbères dans l'histoire, de la préhistoire à la Kahina*, Tome I, Editions Mimouni, 1990.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1966.
  - *Figures II*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1969.
  - *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972.
  - *Seuils*, Paris, Seuil, coll. Poétique. 1987.
  - *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1982.
- GRASSI, Marie-Claire, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, 1998.
- KRISTEVA, Julia *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- LANCEL, Serge, *Carthage*, Tunis, Cérès Editions, coll. Africana, 1999.

- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LUKÁCS, Georg, *La théorie du roman*, Denoël, coll. Tel Gallimard, 1968, pour la traduction française (édition originale: 1920).
- MILLET, Claude, *Le Légendaire au XIXe siècle, Poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, coll. Perspectives littéraires, 1997.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1988, pour la traduction française (édition originale: The Harvard University Press, 1986).
- PLAZENET, Laurence, *La Littérature baroque*, Paris, Seuil, Coll. MEMO, 2000.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
- ROJAT, Paul-Henri, *Littérature baroque et littérature classique au XVIIe siècle*, Paris, Ellipses, coll. Thèmes & Etudes, 1996.
- ROUSSET, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, le Seuil, coll. Poétique, 1989.
- TAPIÉ, Victor-Lucien, *Baroque et Classicisme*, Paris, Plon, coll. Civilisations d'hier et d'aujourd'hui, 1957.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, suivi de: Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, coll. Poétique, 1981.

Articles

- BARTHES, Roland, « Analyse structurale des récits », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1977.
- BONN, Charles, « La Traversée, arcane du roman maghrébin ? », Ouvrage collectif, *Visions du Maghreb*, Aix-en-Provence, Edisud, 1987.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1977.

❖ KAYSER, Wolfgang, « Qui raconte le roman ? », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1977,

Dictionnaires

❖ ARON, Paul et al (dir), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

❖ GARDES-TAMINE, Joëlle, HUBERT, Marie Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Tunis, Cérès éditions, coll. CRITICA, 1998.

Références électroniques

Thèses

❖ CHERIF, Sarra, *Le Retour du récit dans les années 1980, Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez Tahar Ben Jelloun, Rachid Mimouni, Fawzi Mellah, Venus Khoury-Ghata et A. Cossery*, Paris, octobre 1993, thèse de Doctorat Nouveau Régime sous la direction du Pr. Charles BONN, présentée à l'Université Paris-Nord-Villetaneuse, http://www.limag.fr

Articles

❖ ARNAUD-LINDET, Marie-Pierre, « Abrégé des *Histoires Philippiques* de Trogue Pompée » http://www.forumromanum.org/literature/justin/trad18.html

❖ CARVALHO, Mario de, « La Création carnavalesque comme une œuvre d'art baroque » www.cairn.info/load_pdf.php?ID_REVUE=SOC&ID_NUMPUBLIE=SOC_071&ID_ARTICLE=SOC_071_0059

❖ GENGEMBRE, Gérard, « Quel(s) roman(s) que l'Histoire ! », http://www.cndp.fr/revueTDC/876-73305.htm

❖ JENNY, Laurent (2003), « Dialogisme et polyphonie », *Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français moderne. http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/

❖ MAHFOUDH, Ahmed, *Structure dialogique de la figure d'Elissa dans « Elissa la reine vagabonde » de Fawzi Mellah,* Tunis, Faculté des sciences humaines et sociales. http://www.limag.refer.org/Textes/Mahfoudh/MahfoudhMellahElissa.htm

Dictionnaires et encyclopédies

❖ Dictionnaire International des Termes Littéraires (DITL), http://www.ditl.info/index.php

❖ Encyclopædia Universalis , 2004.

Sites

❖ Littératures du Maghreb, http://www.limag.fr

Annexes

Mots-clés:

Baroque, mélange des genres, modernité, roman historique, épopée, épistolaire, mémoires, essai, carnavalisation, polyphonie, dialogisme, Histoire, légende, mythe, mythification, démythification, récit, personnage, thématique baroque, rhétorique baroque.

Résumé du mémoire en français:

Il s'agit dans ce mémoire de prouver la pertinence de la notion de baroque pour une œuvre maghrébine du XXe siècle, en l'occurrence *Elissa, la reine vagabonde* de Fawzi Mellah. Cette étude est destinée à montrer la façon dont le baroque littéraire sert les desseins de l'auteur qui consistent pour l'essentiel à subvertir les règles du roman historique traditionnel, et de mythifier en même temps que de démythifier la reine Elissa, le personnage principal du roman.

L'introduction met en relief la nouveauté du concept théorique du baroque dans les recherches maghrébines, et pose les idées directrices qui ont amené l'investigation sur ce terrain, à savoir: le traitement paradoxal de la légende d'Elissa, le débordement de la narration, le foisonnement de la matière romanesque, l'exubérance du style, la vivacité du récit, etc.

Le premier chapitre est un état de la question du baroque littéraire, où des critères définitoires précis sont délimités: le mélange des genres; l'amplification du récit par développement, par insertion et par intervention; la thématique baroque; la rhétorique baroque; la subversion carnavalesque. Aussi ce chapitre a-t-il mis en exergue la richesse de la notion de baroque et son caractère actuel et moderne.

Le deuxième chapitre est consacré à l'étude du mélange baroque entre cinq genres littéraires: l'épopée, le roman historique, l'épistolaire, les mémoires et l'essai. Cette complexité générique est constructrice de sens en ce qu'elle permet de donner d'un même événement plusieurs approches. C'est ainsi que l'épisode de la fuite de Tyr et de la fondation de Carthage est représenté avec un grandissement épique atténué par la rigueur de l'écriture du roman historique. Aussi est-il rapporté à travers la conscience de la reine Elissa, et ce grâce aux genres de l'écriture du moi que sont l'épistolaire, les mémoires et l'essai. D'autre part, ce chapitre nous a fait découvrir en Elissa un personnage baroque, de par la complexité et les contrastes qui imprègnent sa personnalité.

Quant au troisième chapitre, il traite de la façon dont l'auteur a amplifié son récit par des procédés inhérents à l'oralité, et considérés par Gérard Genette comme

baroques. Ainsi, l'auteur a procédé à un travail de développement du récit, non sans quelques effets de dramatisation susceptibles de créer rebondissements, exubérance et tension dramatique. Puis, il a inséré des fragments digressifs, ou tirés d'ouvrages étrangers afin de varier les instances énonciatrices et de casser la monotonie d'un récit qui se limiterait à son simple objet. Enfin, le romancier n'a pas manqué de faire intervenir la narratrice dans son récit afin d'instaurer une dynamique entre le lecteur et l'instance narratrice, et de conférer au récit une subjectivité qui tranche avec l'objectivité conventionnelle du récit impersonnel traditionnel.

Le quatrième chapitre est une mise en avant, d'abord, des principaux thèmes baroques qui reflètent la diversité de la vie, ses changements et fluctuations; ensuite de certaines figures de style prisées par les auteurs baroques et qui confèrent au roman de Mellah son style exubérant et sa valeur poétique. Là encore, l'investigation a prouvé le travail de mythification de la reine opéré par certains de ces thèmes et figures à l'image de la mort, l'eau, la métaphore, etc; doublé d'une désacralisation du mythe d'Elissa entraîné par d'autres thèmes et figures, comme l'inconstance, l'oxymore, etc.

La conclusion est consacrée à la confirmation de la réalisation des hypothèses posées au départ quant au caractère baroque de *Elissa, la reine vagabonde*, et aux subversions que Mellah apporte à l'écriture du roman traditionnel et au mythe d'Elissa. Mais bien plus que cela, l'étude a permis de mettre en évidence la création de l'auteur d'un nouveau mythe de la reine phénicienne, celui de l'héroïne baroque qui présente toutes les contradictions, développe toutes les facettes; une héroïne lointaine et inaccessible tant elle est maintenue dans la sphère du mythe, mais en même temps proche du lecteur contemporain du fait de son humanisation et de sa désacralisation. Enfin, la réalisation de ces hypothèses ne signifie pas tout à fait la confirmation de la pertinence de l'esthétique baroque concernant des œuvres contemporaines. En effet, le questionnement demeure toujours de mise, et seul un élargissement de l'investigation vers d'autres corpus ou d'autres auteurs est à même d'apporter des réponses plausibles et satisfaisantes.

Résumé du mémoire en anglais:

It is a question in this memory of proving the relevance of the concept of baroque for a Maghrebian work of the XXe century, in fact Elissa, the wandering queen of Fawzi Mellah. This study is intended to show the way in which the literary

baroque is used the intentions of the author which essentially consist in subverting the rules of the traditional historical novel, and as mythifier at the same time as démythifier the queen Elissa, the principal character of the novel. The introduction highlights the innovation of the theoretical concept of the baroque in Maghrebian research, and poses the direct ideas which brought the investigation on this ground, namely: paradoxical treatment of the legend of Elissa, overflow of the narration, expansion of the romantic matter, the exubérance of the style, the promptness of the account, etc The first chapter is a progress achieved of the literary baroque, where precise définitoires criteria are delimited: the mixture of the kinds; the amplification of the account by development, insertion and intervention; the set of themes baroque; rhetoric baroque; carnavalesque subversion. Also this chapter it put forward the richness of the concept of baroque and its current and modern character. The second chapter is devoted to the mix design baroque between five literary kinds: the epopee, the historical novel, the epistolary one, memories and the test. This generic complexity is constructor of direction in what it makes it possible to give of the same event several approaches. Thus the episode of the escape of Tyr and the foundation of Carthage is represented with a growth epic attenuated by the rigour of the writing of the historical novel. Also it is brought back through the conscience of the Elissa queen, and this thanks to the kinds of the writing of ego which are the epistolary one, memories and the test. In addition, this chapter made us discover in Elissa a character baroque, from complexity and contrasts which impregnate its personality. As for the third chapter, it treats way in which the author amplified his account by processes inherent in orality, and considered by Gerard Genette baroques. Thus, the author carried out a work of development of the account, not without some effects of dramatization likely to create bounces, exubérance and dramatic tension. Then, it inserted fragments digressive, or drawn from foreign works in order to vary the authorities énonciatrices and to break the monotony of an account which would be limited to its simple object. Lastly, the novelist did not fail to utilize the narrator in his account in order to found a dynamics between the reader and the authority narrator, and to confer on the account a subjectivity which slices with the conventional objectivity of the traditional impersonal account. The fourth chapter is a setting ahead, initially, principal topics baroques which reflect the diversity of the life, its changes and fluctuations; then of certain stylistic devices appraisals by the baroques authors and who confer on the novel of Mellah his exuberant style and his

poetic value. There still, the investigation proved the work of mythification of the queen operated by some of these topics and figures with the image of death, water, the metaphor, etc; doubled of a desacralization of the myth of Elissa pulled by other topics and figures, like inconstancy, the oxymore, etc The conclusion is devoted to the confirmation of the realization of the assumptions posed at the beginning as for the character baroque of Elissa, the wandering queen, and with subversions that Mellah brings to the writing of the traditional novel and the myth of Elissa. But much more than that, the study made it possible to highlight the creation of the author of a new myth of the queen phenician, that of the heroin baroque which presents all contradictions, develops all the facets; a remote and inaccessible heroin so much it is maintained in the sphere of the myth, but at the same time near to the contemporary reader because of his humanization and his desacralization. Lastly, the realization of these assumptions does not completely mean the confirmation of the relevance of esthetics baroque concerning of contemporary works. Indeed, the questioning always remains of setting, and only a widening of the investigation towards other corpora or other authors is capable to bring plausible and satisfactory answers.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE *6*

CHAPITRE 1 : LE BAROQUE ENTRE ART ET LITTÉRATURE *17*

Introduction *17*

1- L'ère de la réhabilitation 20

2- Dionysos contre Apollon 21

3- D'un baroque littéraire : Circé et le paon 22

4- Le détour par l'Histoire 24

5- Pour une grammaire narrative du récit baroque 26

6- Correspondances 27

7- De l'oralité à la prose imprimée 28

8- Retour à la mythologie. 31

9- Et la fascination persiste 32

10- Lorsque le baroque vire au carnavalesque 35

Synthèse *37*

CHAPITRE II : D'UN MÉLANGE GÉNÉRIQUE *41*

Introduction *41*

1- Épopée d'une reine phénicienne 46

1. 1. Définition du genre épique 46

1. 2. L'exploit épique 47

1. 3. Histoire, légende et mythe 49

1- 3. 1. Entre vérité historique et scepticisme archéologique 49

1- 3. 2. Entre légende et mythe 49

1- 3. 2. 1. Le mythe cosmogonique 51

1- 3. 2. 2. Le mythe étiologique 52

1- 3. 2. 3. Le mythe eschatologique…… 52

1. 4. Les personnages épiques 53

1. 4. 1. Une héroïne au service de la collectivité 53

1. 4. 2. Les personnages secondaires 54

2. Lorsque le roman investit l'Histoire 56
2. 1. Définition du roman historique 56
2. 2. Une référentialité attestée 56
2. 2. 1. Les personnages référentiels 56
2. 2. 2. La spatio-temporalité 57
2. 2. 2. 1. La spatialité 57
2. 2. 2. 2. La temporalité 59
2. 3. Insertion des énoncés référentiels dans la fiction romanesque 60
2. 3. 1. De Tolstoï à Mellah 60
2. 3. 2. Le roman historique moderne ou la carnavalisation d'un genre 62
2. 4. Une héroïne problématique 63
2. 4. 1. La polyphonie 63
2. 4. 2. Le dialogisme 64
3. Elissa épistolière 67
3. 1. Définition du genre épistolaire 67
3. 2. Permanence et subversion d'une tradition 67
3. 2. 1. Qui parle dans la préface ? 67
3. 2. 2. Survivances 68
3. 2. 3. Un pacte hors du commun 69
3. 3. Discours, dialogisme et altérité 70
3. 3. 1. De l'usage des pronoms 70
3. 3. 2. Le dialogue dans l'absence 71
3. 4. Approche structurelle et typologique de la lettre 72
3. 4. 1. Une monodie épistolaire 72
3. 4. 2. Une typologie déconcertante 73
3. 4 . 2 . 1. L'expression de soi 73
3. 4. 2. 2. La dénonciation 74

3. 4. 2. 3. La formation 75

4. Elissa mémorialiste 76

4. 1. Définition des mémoires 76

4. 2. Une mise au point à propos d'un genre 77

4. 2. 1. Mémoires authentiques 77

4. 2. 2. Mémoires fictifs 77

4. 3. Dimension individuelle de l'héroïne 78

4. 3. 1. Proximité par la narration 78

4. 3. 2. A la recherche du mythe posthume 79

4. 3. 2. 1. Lorsque l'aveu casse le mythe 79

4. 3. 2. 2. Et le mythe est sauvegardé 80

4. 4. Un témoignage pour la postérité 80

5. Elissa essayiste 82

5. 1. Définition de l'essai 82

5. 2. Expression d'une subjectivité. 83

5. 3. Liberté d'un genre 84

5. 3. 1. Leurs formes se rencontrèrent 84

5. 3. 2. Tentative de formalisation 85

5. 4. L'essai comme genre subversif 86

Conclusion *88*

CHAPITRE III : D'UN RÉCIT BAROQUE *90*

Introduction : *91*

1. Spécificités d'*Elissa, la reine vagabonde* 94

2. Les textes de départ 97

2. 1. Geste d'Elissa entre histoire et mythe 97

2. 2. Naufrage des stèles, histoire véridique 98

3. Approche structurale du récit baroque 100

3. 1. L'amplification par développement 100

3. 1. 1. Nécessité d'un découpage 100

3. 1. 2. Expansion de l'introduction 101

3. 1. 3. Expansion des quatre chapitres 102

3. 1. 3. 1. Chypre 102

3. 1. 3. 2. Sabratha 106

3. 1. 3. 3. Hadrumète 108

3. 1. 3. 4. La Colline parfumée 110

3. 1. 4. Expansion du cinquième chapitre 112

3. 2. Amplification par insertion 115

3. 2. 1. Le récit dans le récit 115

3. 2. 1. 1. Le récit premier 115

3. 2. 1. 2. Le récit second 116

3. 2. 1. 3. Un narrataire paradoxal 117

3. 2. 2. D'autres insertions 118

3. 2. 2. 1. Une reine documentaliste 118

3. 2. 2. 2. Une reine ethnologue 119

3. 2. 2. 3. A quoi rêve une reine 120

3. 3. Amplification par intervention 123

3. 3. 1. Présence de la narratrice dans le récit 123

3. 3. 2. Intervention par l'essai 125

3. 3. 3. Intervention par comparaison 127

Conclusion *130*

CHAPITRE IV : D'UN BAROQUE THÉMATIQUE ET RHÉTORIQUE *131*

Introduction *131*

1. D'une thématique baroque 135

1. 1. Circé, le paon et le masque 135

1. 1. 1. De la métamorphose… 135

1. 1. 2. … à l'ostentation 136

1. 1. 3. Jeux de masques 137

1. 1. 3. 1. Deux attitudes antithétiques 137

1. 1. 3. 2. Le déguisement baroque 137
1. 2. Le mouvement et l'inconstance 139
1. 2. 1. L'espace en mouvement 139
1. 2. 1. 1. L'univers changeant 139
1. 2. 1. 2. L'univers approprié 140
1. 2. 2. Les intermittences du cœur 140
1. 3. L'eau et la fuite 141
1. 3. 1. La mer salutaire 141
1. 3. 2. Elissa, une reine de la mer 141
1. 4. L'étrange et l'insolite 142
1. 4. 1. Comment peut-on ignorer la musique ? 142
1. 4. 2. Une nuit pas comme les autres 143
1. 5. La mort 144
1. 5. 1. La mort effective 144
1. 5. 1. 1. La malédiction 144
1. 5. 1. 2. La mort personnifiée 145
1. 5. 2. La mort programmée : 146
1. 5. 2. 1. L'immolation imminente 146
1. 5. 2. 2. Le rêve funèbre 148
2. D'une rhétorique baroque 150
2. 1. La métaphore 150
2. 1. 1. De l'usage des métaphores 150
2. 1. 2. A corps baroque métaphore baroque 152
2. 1. 2. 1. Entre nouveauté et stéréotypie 152
2. 1. 2. 2. Retour aux *violons ailés* 153
2. 1. 2. 3. Une créativité à partir de clichés 154
2. 2. L'antithèse 157
2. 2. 1. Antithèses exclusives 157

2. 2. 1. 1. L'antithèse au service du sens 157

2. 2. 1. 2. L'antithèse au service de la forme 159

2. 2. 2. Antithèse par complémentarité 160

2. 3. L'oxymore 161

2. 3. 1. Le titre oxymorique 161

2. 3. 2. L'oxymore à l'œuvre 162

2. 4. Quelques figures de construction 163

2. 4. 1. Le chiasme 163

2. 4. 2. La parataxe et l'asyndète 164

Conclusion *167*

CONCLUSION GÉNÉRALE *169*

BIBLIOGRAPHIE *173*

ANNEXES *179*

Mots-clés 180

Résumé du mémoire en français 180

Résumé du mémoire en anglais 181